

CINEMA



SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE
148 LIRE
CENTO
TERZA SERIE • 10 AGOSTO 1955

I PREMI DEI CRITICI

Con questo titolo, Corrado Terzi, commenta su l'«Avanti» (edizione romana) le «Grolle d'oro» di Saint Vincent e i «Nastri d'Argento» del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici.

Rileviamo subito che il Terzi non è preciso: egli dice che il Sindacato Naz. Giornalisti Cinematografici ha premiato ex aequo «La Strada», «Senso», e «Giulietta e Romeo».

Precisiamo noi per lui: «La Strada» è stato giudicato il migliore dei tre; «Senso» e «Giulietta e Romeo» hanno avuto un premio ex aequo. Perciò si tratta di un riconoscimento posto un gradino al di sotto de «La Strada». E pensiamo che l'errore non sia dovuto al caso. Corrado Terzi, come altri, ha il «pallino» per «Senso» tanto è vero che egli bonariamente rimprovera alle due giurie, Saint Vincent e Sind. Naz. Giorn. Cin., di non aver collocato il film di Visconti al primo posto.

Fin qui — democraticamente parlando — non abbiamo nulla da osservare. Corrado Terzi preferisce «Senso» e quel film avrebbe premiato. Discutibili sono invece i motivi per cui lo avrebbe premiato. Leggiamo cosa scrive: «In questo momento o noi non interessa prendere le difese di un film come «Senso» — che si difende da sé — quanto credere che i critici cinematografici siano capaci di reagire, tutti quanti ed in completo accordo, all'atmosfera pesante di paure e di incertezze che il defunto governo Scelba - Saragat è riuscito a far penetrare anche in questo campo. Ciò che si doveva ottenere, insomma, non era tanto l'unanimità su un determinato film, quanto l'unanimità su un determinato atteggiamento critico nei confronti delle opere in ballottaggio. E in secondo luogo, diciamo pure: ci dispiace anche per «Senso» che, come altre opere degli scorsi anni, dovrà cominciare ad essere apprezzato all'estero prima di rompere il muro dell'incomprensione innalzato da certi settori della critica cinematografica italiana che sembra assai più sollecita e illuminata quando si tratta di compiacere a questo o quell'interesse extra-estetico».

Dunque i critici avrebbero dovuto premiare «Senso» anche se non lo avessero giudicato meritevole del massimo riconoscimento; e questo per «assumere un determinato atteggiamento critico» e per poter far credere a Corrado Terzi che «i critici cinematografici sono capaci di reagire, tutti quanti e in completo accordo, all'atmosfera pesante di paure e di incertezze che il defunto governo ecc; ecc.».

Perciò il metro su cui si giudica un film non è più per il critico la propria coscienza, ma la reazione, il dispetto ecc. ecc. Per far dispetto a Scelba e a Saragat (ai quali, poi «Senso» non sembra abbia interessato) la critica avrebbe dovuto premiare Visconti. Ci chiediamo se questo è un sistema tutto personale dell'articolista dell'«Avanti» o il sistema adottato dai critici di formazione marxista.

Nell'un caso o nell'altro è un brutto «sistema».



Nell'intento di riannodare più stretti legami con la famiglia dei suoi lettori abituali, «Cinema» riapre la vecchia rubrica della «Diligenza». A partire dal prossimo numero, il Postiglione sarà nuovamente a disposizione di quanti vorranno scrivergli per chiedergli informazioni e consigli, per sottoporli progetti e pareri, per confidargli dubbi e speranze. Egli cercherà di accontentare tutti.

Raccomandiamo fin d'ora di scrivere lettere leggibili, chiare e quanto più brevi possibili; di accludere sempre l'indirizzo dello scrivente per consentire — se del caso — un riscontro per lettera; di attendere la risposta con pazienza perchè lo spazio dedicato alla rubrica non potrà essere molto. Raccomandiamo infine di attenersi ad argomenti fondamentalmente cinematografici e che rivestano un minimo di concretezza culturale, perchè possano interessare utilmente tutti i lettori. Naturalmente, la «Diligenza» non va confusa con la rubrica delle corrispondenze dalla provincia, cui i lettori possono rivolgersi direttamente per quesiti o precisazioni.

Nella breve e modesta storia

della cultura cinematografica, la «Diligenza» ha avuto finora una sua funzione abbastanza precisa, ha contribuito ad orientare molti lettori e a stimolare quelli più consapevoli a un esercizio creativo diretto, sia critico, sia poetico. Si può dire che gran parte delle giovani leve della critica e del cinema italiano siano passate per la «Diligenza». Molti infatti hanno inviato al Postiglione i loro primi articoli o i loro primi soggetti, spesso dietro il velo pudico dello pseudonimo, gli hanno chiesto un giudizio e un incoraggiamento.

E' sperabile che la rubrica possa continuare questa sua funzione e che nuovi nomi capaci si affaccino a queste colonne. Fra i fini che «Cinema» si propone è anche quello — certamente non secondario — di favorire il naturale ricambio dei quadri. Il cinema e la critica, nel nostro paese, hanno tanto bisogno di forze nuove, realmente dotate, sane, oneste; hanno bisogno soprattutto di giovani che siano veramente giovani e non abbiano ancora sul volto quella maschera di decrepita furberia che hanno già tanti ventenni accampati alle soglie del cinema.

Il Postiglione

NOTIZIARIO

I VITELLONI IN ALGERIA

Il film «I vitelloni» di Fellini ha ottenuto il premio per il «miglior film straniero» dell'anno in Algeria. Il premio è stato assegnato dall'Associazione dei critici algerini, i quali hanno attribuito a «Ne touchez pas au grès» con Jean Gabin, il premio per il miglior film francese dell'annata e a «La strada delle Indie» di Zuber il premio per il miglior cortometraggio.

DICHIARAZIONI DI LEONIDA MASSINE

Dopo aver curato le coreografie di «Resurrezione e vita» (lo spettacolo tratto da pagine delle Sacre Scritture e inscenato da Orazio Costa l'estate scorsa al Teatro Verde di Venezia) il celebre danzatore russo ha ora annunciato, nel corso di una conferenza stampa tenuta nella sede dell'USIS a Napoli, di volerne effettuare una riduzione per lo

schermo. Alla stesura del «treatment» collaboreranno alcuni scrittori italiani di fama internazionale, e non è escluso che il primo giro di manovella del film possa essere dato al principio del prossimo anno, forse a Roma.

CIACK SUBACQUEO

Il «tre alberi» «Xarifa», sul quale è imbarcata la «troupe» del film «Il tesoro di Rommel», veleggia per il Mediterraneo, dove il regista Marcellini gira alcune scene del film. Successivamente lo «Xarifa» — un grosso veliero di 350 tonnellate — farà rotta per l'isola di Ponza. Nelle acque dell'isola saranno effettuate alcune riprese sottomarine per le quali il regista Marcellini si varrà della consulenza di Hans Has-

RI TORNA ALLO SCHERMO

Mary Pickford con molta probabilità tornerà allo schermo, dopo una assenza di ventidue anni. «Il mio ultimo film, «Il segreto» — ha detto l'attrice — è del 1933. Non è improbabile che io partecipi a un nuovo film, mezzo drammatico e mezzo comico, con molte lacrime e molte risate».



Silvana Pampanini, pur dovendo cedere secondo l'attuale costume ad atteggiamenti divistici e a foto «sexy» da copertina, preferisce talvolta essere colta in nobili atteggiamenti. Si è fatta perciò ritrarre da Ghergo in una posa regale che ricorda le fotografie ufficiali distribuite da una sovrana ai sudditi. Ma il desiderio di nobiltà non è in Silvana Pampanini limitato agli atteggiamenti. Ella si è ora impegnata in un difficile ruolo del film «Racconti romani» di Moravia diretto da Gianni Franciolini e al cui scenario hanno collaborato Amidei, Age, Scarpelli e Rossi. «Racconti romani» è realizzato dalla Diana Cinematografica girato in Cinemascope con pellicola Eastmancolor. Ma si potrà «girare» questo film? A Roma, le autorità comunali, sollevano mille e mille difficoltà per concedere i permessi per le riprese in esterni. Si dice: «Andate a lavorare a Cinecittà. Ci sono tanti disoccupati!». E' discorso di tutti i giorni. A quando una precisa regolamentazione in proposito?

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV

Terza serie

Anno VIII 1955

148 10 Agosto 1955

SOMMARIO

SI GIRA	745
CHIARO PROGRAMMA	747
LETTERA ALL'ON. BRUSASCA SOTTOSEGRETARIO ALLO SPETTACOLO	748
EUGENIO E. TROISI	
L'INCHIESTA KEFAUYER	750
SI FARANNO MAI FILM «IDEALI»?	752
VITTORIO SALA	
V FESTIVAL DI BERLINO	756
FRANCO MOCCAGATTA	
DELBERT MANN REGISTA DI «MARTY», CUGINO D'AMERICA DEL NEOREALISMO	759
NASTRI D'ARGENTO 1955	760
VITTORIO CALVINO	
BACI SULLA CARTA	762
FERNANDO CERCHIO	
IL DOCUMENTARIO E' UNA COSA SERIA	765
UN TUFFO NEL PASSATO	
«I dolori di un giovane soggelata». Colloquio con Zavattini di Raffaele Masto	767
I FILM	769
S. G. BIAMONTE	
IN MARGINE AL VI CONGRESSO A MONTECATINI Tenaglia, Pupa e Fidanze pezzi grossi fra i cineamatori	772
VITA DI PROVINCIA	
Necessità di una rubrica. Corrispondenze di Giuseppe Galladi da Bologna, Giancarlo Biasini da Cesena, Ello Santoro da Cremona, Annibale Trifiletti da Foggia, Pietro Sperl da Forlì, Corrado Rabotti da Reggio Emilia	774

INDIANI E GONNE CORTE DEL WEST

La censura cinematografica in India è più che mai severa nei confronti dei Western.

Di un Cinemascope della Warner lungo 8500 piedi ne sono stati tagliati ben due rulli per un complesso di 1834 piedi.

La maggior parte delle obiezioni indiane verte sul dialogo e sulle gonne corte.

VIA SENZA RITORNO

E' in corso di doppiaggio presso la Fono Roma un film prodotto dalla Trans-Rhein Film e distribuito in Italia dalla MANDERFILM: «VIA SENZA RITORNO» (titolo originale «Weg ohne Umkehr»). L'interprete principale è IVAN DESNY, già noto per l'interpretazione del film «La mondana rispettosa».

I «LADRI DI BICICLETTE» DIVENTERANNO COW-BOYS

La giovane coppia Albert Band regista e Lon Garfinkel soggettista che attualmente lavorano al film «The Young Guns» degli «Artisti Associati» hanno dichiarato che entro breve tempo il western, tradizionale fonte di denaro

dei produttori, cambierà qualitativamente per diventare più intellettuale e irrispettosa.

CAYATTE E LA POLIZIA

André Cayatte sarà probabilmente querelato per diffamazione dal Sindacato dei Commissari di Polizia francesi a causa del suo ultimo film, «Le dossier noir». Giudicando il film «denigratorio» nei confronti della polizia francese, il Sindacato si è rivolto all'avvocato Jean Gallot per sapere in che modo la polizia francese potrà ottenere dal regista «un'adeguata riparazione».

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio



Mario Felix in «La Bella Otero», una co-produzione italo-francese. Il film è diretto da Richard Pottier.

IN ITALIA

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Guerra e Pace - Technicolor - Vistavision - Produzione: Ponti-De Laurentiis - Regia: King Vidor - Interpreti principali: Henry Fonda, Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Anna Maria Ferrero, John Mills, Barry Jones, May Britt, Tullio Carminati - Genere: storico.

CINECITTA'

Gli innamorati - b.n. - Produzione: Alessandro Jacovoni - Regia: Mauro Bolognini - Interpreti principali: Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Gino Cervi, Cosetta Greco, Sergio Raimondi, Nino Manfredi, Nadia Bianchi, Valeria Moriconi - Genere: sentimentale.

La bella di Roma - b.n. - Produzione: Lux film - Regia: Luigi Comencini - Interpreti principali: Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Antonio Cifariello, Luisella Beghi - Genere: sentimentale.

Il tesoro di Rommel - Ferracolor - Produzione: Imperial film - Regia: Romolo Marcellini - Interpreti principali: Paul Christian, Dawn Addams, Andrea Checchi, Wolfgang Lukschy, e con Bruce Cabot e Isa Miranda - Genere: drammatico.

Il padrone sono me - b.n. - Produzione: Rizzoli film - Francinex - (italo-francese) - Regia: Franco Brusati - Interpreti principali: Andreina Pagnani, Pierre Bertin, Jacques Chabasol, Myriam Bru, Paolo Stoppa, Cocco Albino, Assunta Radico - Genere: sentimentale.

Bravissimo - b.n. - Produzione: Documento film - Regia: Luigi Filippo D'Amico - Interpreti principali: Alberto Sordi, Giancarlo Zarfati, Mario Riva, Patrizia Della Rovere, Irene Cefaro, Gianrico Tedeschi, Turi Pandolfini - Genere: sentimentale.

GLORIA FILM PROPRIETARIO: ACCATTINO

Ricordami - b.n. - Produzione: M.AU.SER.FILM - Regia: Ferdinando Baldi - Interpreti principali: Narciso Parigi, Leonora Ruffo, Gino Leurini, Enrico Glori, Olga Solbelli, Nino Milano, e la ballerina spagnola Aurora De Alba - Genere: drammatico-sentimentale.

IN.C.I.R.

Andrea Chenier - Technicolor - Vistavision - Produzione: Lux film Roma-Lux film compagnie cinematographique de France - (italo-francese) - Regia: Clemente Fracassi - Interpreti principali: Raf Vallone, Antonella Lualdi,

Michel Auclair, Catherine Valnay - Genere: musicale.

La canzone del cuore - b.n. - schermo panoramico - Regia: Carlo Campogalliani - Produzione: Jonia film - Interpreti principali: Milly Vitale, Alberto Farnese, Marisa Merlini, Germana Paolieri, Nico Pepe, Dante Maggio, Anna Campori, Maria Grazia Sandri, Duccio Sissia. Canta: Julia de Palma - Genere: sentimentale.

Un po' di cielo - Ferraniacolor - Cinemascope - Produzione: Produzioni Cinematografiche Associate - Regia: Giorgio Moser - Interpreti principali: Gabriele Ferzetti, Constance Smith, Aldo Fabrizi, Fausto Tozzi, Tina Pica, e con Gino Cervi - Genere: drammatico.

N.B. per Cinemascope intendo il sistema Cinepanoramico.

ISTITUTO LUCE

Da qui all'eredità - b.n. - Produzione: Centauro film - Regia: Riccardo Freda - Interpreti principali: Beniamino Maggio, Alberto Sorrentino, Tina Pica, Nerio Bernardi, Pina Bottin, Pietro Carloni e con Domenico Modugno - Genere: comico.

L'ultima barriera - b.n. - Produzione: Itala film-Majestic film - (italo-francese) - Regia: Anton Giulio Majano - Interpreti principali: Maria Mauban, Anna Ma-

ria Ferrero, Gerard Landry, Roberto Rizzo, Nino Vingelli, Giulio Battiferri, Nerio Bernardi, Laura Nucci, Aldo Bufi-Landi - Genere: drammatico.

PONTI-DE LAURENTIIS

La bella mugnaia - Eastmancolor-Cinemascope - Produzione: Ponti Carlo-Titanus - Regia: Mario Camerini - Interpreti principali: Sophia Loren, Vittorio De Sica, Marcello Mastroianni, Paolo Stoppa - Genere: sentimentale.

Stasera niente di nuovo - b.n. - Vistavision - Produzione: Ponti Carlo - Regia: Mario Mattoli - Interpreti principali: Amedeo Nazzari, May Britt, Nino Besozzi, Frank Latimore - Genere: drammatico.

TITANUS-APPPIA (già Scalera)

La ladra (tit. provvisorio) - Ferraniacolor - Regia: Mario Bonnard - Produzione: Rivo film - (italo-francese) - Interpreti principali: Fausto Tozzi.

TITANUS-FARNESINA

Accadde al penitenziario - b.n. - Produzione: Fortunia film - Regia: Giorgio Bianchi - Interpreti principali: Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Mara Berni, Walter Chiari, Peppino De Filippo, Nino Besozzi, Mario Riva, Riccardo Billi - Genere: comico.

La grande savana - Ferraniacolor - Produzione: Film Successo - Regia: Elia Marcelli - Interpreti principali: Germano Longo, Lia Muana, Edilio Kim, Ugo Sasso, Edda Linton, Franco Cobiainchi, George Vitman - Genere: avventuroso.

La più bella donna del mondo - Eastmancolor - Produzione: Malenotti - Regia: Robert Leonard - Interpreti principali: Gina Lollobrigida, Vittorio Gassman, Robert Alda, Anne Vernon, Enzo Biliotti, e con il tenore Mario Del Monaco - Genere: sentimentale.

Il bidone - b.n. - Produzione: Titanus - Regia: Federico Fellini - Interpreti principali: Broderick Crawford, Giulietta Masina, Richard Basehart, Franco Fabrizi - Genere: drammatico.

Pane amore e... - Eastmancolor - Cinemascope - Produzione: Titanus - Regia: Dino Risi - Interpreti principali: Vittorio De Sica, Sophia Loren, Lea Padovani, Antonio Cifariello, Tina Pica, Mario Carotenuto - Genere: sentimentale.

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

Un lembo di cielo - b.n. - Produzione: Martis cinematografica - Regia: Salvatore Patané - Interpreti principali: Carmen Ingrassia, Delfo Lazara, Fausto Montani, Giuseppe Magri Stella - Genere: avventuroso.

Chiaro programma

Dopo un'interruzione di sei mesi dovuta — come si usa dire con garbato eufemismo — a « motivi tecnici », « Cinema » ritorna ai suoi lettori. Sono diciannove anni che questa rivista dà un panorama della cultura e della produzione cinematografica mondiale. Diremo subito che il nostro impegno è di continuare su questa strada. Tuttavia molte cose sono cambiate in diciannove anni; e non soltanto i film e i problemi del cinema, ma soprattutto sono mutati i gusti dei lettori. Questo dobbiamo oggi tener presente. Hanno ormai le tempie grigie quei giovani entusiasti del 1936; hanno pro-

blemi più urgenti gli « appassionati » di oggi. Soddisfare le richieste degli amici anziani che, quasi sbalorditi, hanno visto il cinema su piste del tutto nuove, e nello stesso tempo incontrare il favore di quanti si preparano alle prime esperienze cinematografiche, è impresa che ci fa paura. Chi volesse conciliare i delusi con gli entusiasti dovrebbe « indorare una pillola », ma subito sarebbe chiamato a fare i conti con la propria coscienza e costretto a riconoscere che, in fondo, utilizzerebbe una sottospecie di ipocrisia.

Così pure ci sembra del tutto superfluo riaprire vecchi dibattiti e continuare a discorrere di teorie. Prima d'ogni teoria, nel cinema, regna sovrana l'esperienza dei singoli ed è provato che i teorici, nati sempre dopo uno o più buoni film, contribuiscono ad ingabbiare il pensiero degli artisti.

Si prenda l'esempio di quanto è accaduto per il neorealismo.

Tutto procedeva a gonfie vele e ottimi film apparivano sugli schermi dopo essere stati pensati, scritti e diretti da soggettisti, sceneggiatori e registi senza ambizioni, fuori d'ogni tendenza, che esprimevano « prima di tutto » quel che « sentivano dentro ».

Un brutto giorno fu coniato un sostantivo, « neorealismo »; dal sostantivo alla « scuola » il passo fu breve e ancor più breve fu la nascita dei « maestri ». Ma l'artista che diventa « maestro » accetta implicitamente o una poltrona o una cattedra o una fetta di poltrona. Da allora nacquero le schiere degli « impegnati » al messaggio, vittime degli « slogans » e dei pensamenti extrafilmici; per cui il film si « lesse » e non si vide, e si etichettò alla stregua delle marmellate, e si creò una specie di ufficio di igiene cinematografica per l'assaggio.

Nacque la chimica con le formule, nacquero i chimici con i formulari. Il cinema « semplice », empirico se vogliamo essere precisi, che aveva sino a poco tempo prima detto cose sensatissime, commosso migliaia di spettatori, divenne scienza, prese atteggiamenti da accademia, subì una sorta di codificazione ad uso dei meno esperti e si trovò intine, come un convoglio, prigioniero in un binario costretto a trasportare esclusivamente « certa » merce.

La teoria aveva ucciso la poesia, le dottrine avevano soffocato l'arte; si spaccò il capello in quattro. L'amore per il prossimo che aveva ispirato gli autori, si trasformò in « populismo ». Il cinema incontrò i primi ostacoli. Che furono di vario genere, spesso naturali, spesso artificiali; ma tutti comunque ne ritardarono l'evoluzione, soprattutto quelli creati da chi avrebbe voluto che il cinema restasse fermo sulle posizioni del 1946-47. Alludiamo ad alcuni « pensatori » che, all'infuori del neorealismo, non sapevano, nè sanno, vedere altra istanza poetica.

Ed oggi si assiste al più strano fenomeno che si possa immaginare; due « conformismi », l'uno contro l'altro, tesi a contendersi lo spazio vivo del cinema. Da un lato il « conformismo » di quelli che, negando al cinema certi valori sociali, lo considerano ancora — ed esclusivamente — un divertimento, un premio (Se sei bravo ti porto al cinema) e pertanto, quasi indignati, si ribellano all'idea che esso possa comunque con-

tenere qualche idea; dall'altro il « conformismo » di quanti, in nome dell'anticonformismo, pretendono un cinema con tesi sociali che, affidato spesso a registi i quali volentieri dirigerebbero commedie ungheresi, assume risibili atteggiamenti di « pamphlet ».

Di tutto questo, per fortuna, si avvertono i primi segni della stanchezza.

Chi ha soltanto capito il giuoco, ma non conosce a fondo i giocatori, si è posto in disparte e, ormai spettatore, si diverte; chi non ha capito niente (o troppo) continua a dimenarsi stilando mozioni e raccogliendo firme; ma chi ha studiato i segreti dei colpi e conosce i nomi dei giocatori sa bene di quale « pasta » essi siano e quali « stipendi » e quali « onorari » riscuotano per difendere la rete del conformismo semplice e del conformismo dell'anticonformismo.

Distruggere questi due inganni, queste due menzogne, significa sbloccare spiritualmente il cinema, significa riprendere il proprio cervello depositato al guardaroba e uscire all'aria aperta, alla libertà. E significa soprattutto veder nascere quel cinema autonomo auspicato dalle persone dabbene, un cinema che, rovesciati i falsi idoli, ritrovi la vitalità nella coscienza degli autori.

Noi, riaprendo oggi un nuovo capitolo della storia della rivista « Cinema », presumiamo solo questo: indicare, senza rancori, senza odii, senza acredine, ciò che sia da buttar via dei due « conformismi ».

E questo cercheremo di fare con chiarezza, attraverso articoli ed informazioni che riportino in vigore, in un ridimensionamento realistico, quel chiaro linguaggio giornalistico abbandonato e disprezzato con la segreta speranza di « épater les bourgeois ».

Sappiamo, assumendoci questo impegno, di dover dare di tanto in tanto qualche dispiacere a destra e a sinistra. Ma pensiamo sia meglio un dispiacere oggi che una disgrazia domani.

CINEMA

LETTERA ALL'ON.

BRUSASCA SOTTOSEGRETARIO ALLO SPETTACOLO

Egregio Onorevole,

la ripresa delle pubblicazioni di « Cinema » segue a pochi giorni dalla Sua nomina ad un posto di alta responsabilità. Approfittiamo, quindi, dell'occasione per indirizzarle una « lettera aperta ». Lei avrà certamente sentito parlare di questa strana attività che si chiama cinema, misto di arte e industria, artigianato e commercio. Avrà letto le polemiche che da anni si svolgono tra sostenitori e denigratori di questa importante forma di spettacolo ed avrà forse tratto delle esatte convinzioni.

Ci consenta tuttavia di esporre le nostre idee in proposito. Sappia che fino ad oggi si sono commessi molti errori e, primo fra tutti, quello di sottovalutare alcune forze vive operanti nel cinema. Alludiamo a tutti quelli che, al di sopra, e in parte al di fuori delle tendenze politiche, hanno voluto dire una parola nuova sia di critica che di ammonimento ai non cristianissimi costumi dell'attuale società.

Le critiche — ovviamente — danno fastidio e il fastidio dei potenti (siano essi gialli, rossi, neri, verdi) diviene facilmente « circolare » che si traduce in divieto sussurrato, in proibizione nascosta e via dicendo.

Lei sa che l'Italia è quel grande e nobile paese che è, appunto perchè la proibizione non sentita diviene tacito ordine di fare il contrario di quanto stabilito nel divieto. Ricorda, Onorevole, la campagna contro gli ebrei?

Ebbene, nel cinema, è accaduto qualche cosa di analogo. Un giorno si disse che il neorealismo (eravamo ancora al « vero e genuino » prodotto dei maggiori autori) denigrava l'Italia. Subito una corrente di simpatia circondò quegli autori che eb-

bero i premi che meritavano; ma anche gli imitatori dei grandi artisti furono riveriti e osannati dagli avversari della democrazia i quali in tal modo ebbero buon gioco. Ogni film, anche brutto, passò con l'etichetta « neorealista » e perciò solo fu un bel film. E se di fronte all'evidenza di lacune e controsensi, la critica onesta insorgeva rivelando manchevolezze e falsità di alcune opere, subito una critica ben manovrata ribatteva giustificando tutto con la mancanza di libertà. Ci spieghiamo: quel « tale » regista avrebbe fatto un capolavoro, ma la censura glielo aveva impedito. Cominciò quindi una campagna sistematica; si pubblicarono soggetti di film che mai avrebbero trovato un produttore disposto a realizzarli, ma che, appunto perchè « sgraditi » chiudevano a priori ogni possibilità di discussione in tal senso; si fecero film lunghissimi e noiosissimi; la « censura » intervenne e tagliuzzò facendo quello che avrebbe dovuto fare il regista: alleggerì e rese digeribili « mattoni » altrimenti intollerabili; si chiesero da ultimo film sulla « resistenza » e si disse che questi non si facevano perchè le autorità li proibivano.

Non ci interessa sapere se questo risponda o no a verità. Sta di fatto che attualmente si proietta « L'ultimo ponte », che si è proiettato « La bataille du rail » e che la censura non ha fatto alcuna opposizione. Ma si era predisposto il terreno per dare credito a certe voci e questo bastava.

Le citeremo un altro caso: « Totò e Carolina »; si trattava — se Ella ha avuto occasione di vederlo — di un film mediocre, anche nella edizione integrale; ebbene alcuni « zelanti » (c'è da pensare ad una quinta colonna) sussurrarono non sappiamo cosa e per un anno il lavoro fu messo in quarantena. Sa, come



« Totò e Carolina » era un film mediocre. Dopo le note vicende e ancor prima che uscisse, la stampa di opposizione creò il « caso » con il risultato di fare gratuitamente una pubblicità valutabile, in cifre, a parecchi milioni.

sono gli italiani: tutti domandarono notizie del « prigioniero » che divenne un'opera significativa, impegnata e via dicendo. Era un film di Totò, meno brutto degli altri. Quando uscì, e ancor prima che uscisse, la stampa di opposizione creò « il caso » con il risultato di fare gratuitamente una pubblicità valutabile in cifre a parecchi milioni.

Ma non è finito, e Lei avrà pazienza.

Sa — per esempio — la storia della « legge »?

Dunque il 31 dicembre 1954 scadeva la famosa legge del 1949 per gli aiuti al cinema. Quanto essa abbia giovato è inutile qui ripetere. Essa fu chiesta a gran voce dai cineasti riuniti a Piazza del Popolo. C'era stata una promessa precisa fatta ai produttori che il nuovo disegno di legge sarebbe stato presentato entro il giugno 1954. Il tempo passò e nessuno si curò di prendere iniziative. Arrivammo alla vigilia della scadenza, comincio la crisi; le categorie si agitarono, si indispettarono e quando il dispetto minacciava di diventare ribellione, allora si provvide alla proroga. Con quali risultati lo lasciamo immaginare a Lei che è stato al ministero degli esteri e si intende di diplomazia: che gli oppositori segnarono punti al loro attivo presentandosi come i salvatori del cinema italiano, e per giunta del cinema « libero ».

Lo sa cosa accadde? Che i cineasti i quali, per proteggere il loro lavoro, si unirono a chi, forse per altri interessi, protestava, furono considerati nemici della democrazia. Ciò accadde — guardi l'ironia! — anche a ferventi democristiani, a cattolici ortodossi, a liberali e socialdemocratici, a monarchici e a missini; tutto da ridere, nevvvero? Eppure ci fu un giornale che pubblicò liste di nomi sospetti creando nel mondo del cinema quel clima di odio il meno adatto per lavorare, per far discernere i veri nemici della libertà da quelli che mai saprebbero rinunciare a questo supremo bene.

La campagna fu favorita — Lei può immaginare — soprattutto da piccoli vermi, gente che in cuor loro sperava di riuscire così a vincere la concorrenza. Chi si avvantaggiò di questo stato di cose furono i comunisti, quelli iscritti, che iniziarono la manovra per conquistare le simpatie dei cineasti.

Via via le voci delle riviste libere vennero lasciate morire. Rimase sulla piazza una sola pubblicazione quindicinale di netta ispirazione marxista, mentre altri settimanali, notoriamente spediti da via delle Botteghe Oscure dedicarono molto spazio alla polemica cinematografica.

Si arrivò così al famoso manifesto del « Circolo romano del Cinema ». Non è un'associazione comunista, anzi i comunisti sono in minoranza; ma è un'associazione di cineasti i quali son disposti — ovviamente — a firmare ogni manifesto che chieda « pane e libertà ». Alcuni non firmarono per principio; altri — in fretta e furia — costituirono una seconda associazione sotto l'insegna del cinema libero, ma in sostanza tutte e due le mozioni (le legga, onorevole) non si differenziano gran che; nell'una si scorgono alcuni modi di dire tipicamente marxisti, nell'altra c'è il generico spirito liberale; tutte e due però stilate in funzione antigovernativa.

A questo punto ci si deve chiedere: sono tutti in mala fede, oppure c'è effettivamente qualche cosa che non va, un neo, magari, ma un neo che disturba comunisti, liberali, repubblicani, missini, cattolici e uomini liberi?

Si guardi attorno e cerchi di scorgere il neo.

Non dimentichi che il cinema italiano è una conquista dello spirito e che va difeso ad ogni costo, dall'interno e dall'esterno.

Da parte nostra siamo qui per aiutarLa.

Ci creda cordialmente.

CINEMA

Il Senatore del Tennessee ha detto:
«In linea di massima credo alla sincerità dei produttori e degli scrittori di voler realizzare film sani».



TWO YEARS IN THE MAKING!
A FORTUNE TO PRODUCE!

M-G-M's MAGNIFICENT COLOR AND CINEMASCOPE SPECTACLE!

L'Inchiesta Kefauver

SI PUÒ DIFENDERE L'INFANZIA
 SENZA CONDANNARE IL CINEMA

Un affisso americano del film «The Prodigal» aspramente criticato dal Senatore Kefauver, il quale non approva che la pubblicità faccia appello a bassi istinti.

Dal 15 al 17 Giugno si sono svolti a Los Angeles quelli che la cronaca chiama ormai «i tre giorni di Kefauver». Lì per lì sembravano dinamite e generarono confusione, ma tutto sommato, si sono rivelati sani petardi esplosi allo scopo di veder più chiaro.

Intanto Estes Carey Kefauver è un uomo che col cinema, o contro il cinema, ha ben poco a che fare, ma che, in quanto a veder chiaro nelle cose, non transige.

Kefauver è un Senatore del Tennessee, ma la sua azione politica si esplica soprattutto come Presidente della Commissione di inchiesta sulle attività criminali.

Deciso e coraggioso non ha esitato perciò ad affondare la lama dell'intransigenza nella piaga della criminalità; ora Kefauver è l'uomo dei grossi processi con le telecamere in aula, i testimoni incappucciati e i gangster smascherati.

E' dunque l'uomo che scende in profondità per esaminare cause ed origini.

Ma soprattutto, e di qui nasce la popolarità di cui gode, è il solerte difensore dell'infanzia, l'accorato studioso dei problemi sulla delinquenza minorile.

«Papà dell'anno» egli venne definito ed eletto dal «Comitato Nazionale dei Padri d'America» proprio in virtù dell'affettuoso paternalismo che egli ha infuso nel Sottocomitato per la prevenzione della criminalità infantile.

Preoccupato dall'insistenza di voci che accusavano il cinema quale elemento di corruzione della gioventù, ha voluto documentarsi di persona.

E' partito per Los Angeles e ha aperto un vero processo al cinema spiccando 15 mandati di comparizione per ascoltare la testimonianza di esperti.

Tredici pezzi grossi del cinema e due competenti psichiatri deposero così davanti a Kefauver.

«Non ho idee preconcepite riguardo l'effetto del cinema sui ragazzi — prese a dire il Senatore aprendo la seduta — e soprattutto non desidero dare l'impressione di avere in mente la censura».

Il primo testimone fu William Mcoring, redattore cinematografico della rivista cattolica «Tidings», che, nel criticare e condannare l'accresciuto clima di delitto e di terrore degli attuali film, portò un elenco di 11 film che a suo avviso avevano avuto influenza deteriore e che sono: «Blackboard Jungle», «The Wild One», «Big House, USA», «Black Tuesday», «Kiss me Deadly», «Johnny Belinda», «Son of Simbad», «Not as a Stranger», «Seven Year Itch», «Five against the House», «Cell 2455, Death Row».

Però Geoffrey Shurlock, parlando successivamente a nome del Codice di Produzione, assicurò una futura maggior vigilanza da parte delle varie Case: lo stesso disse Jerry Wald per conto della Columbia. La maggior parte degli interrogati avanzò tuttavia le proprie riserve sul film quale fomentatore di delinquenza e, primi fra tutti, i due psichiatri che dichiararono testualmente: «Nessun film porta realmente un adolescente a commettere un crimine: è solo per seusare i giovani che si dà la colpa ai film».

Secondo Jack Warner la delinquenza è dovuta al cambiamento dei costumi durante gli ultimi 40 anni: per Lou Greenspan della Motion Picture le tre guerre degli ultimi 50 anni hanno indurito i ragazzi mentre il parere di due attori, George Murphy e Ronald Reagan, è che i giovani debbono abituarsi a sapere che la vita non è fatta di sogni o di carez-

DAD (papà) è scritto sulla torta che una girl-scout offre al Senatore Kefauver in riconoscimento dei suoi meriti per la difesa dell'infanzia. Kefauver è nato nel Tennessee, ha 52 anni e presiede la Commissione d'inchiesta sulle attività criminali. Fin dal 1953 sta conducendo un'indagine sulle relazioni fra delinquenza giovanile e mezzi d'espressione (stampa, cinema, televisione).



ze. Parere accolto da Dere Schary, produttore del film già più volte attaccato «Blackboard Jungle», che volle presentare il film in questione non già come generatore, ma come isolatore della violenza.

«E se si pensa al genere "Western" — rispose Harry Jee Brown — la violenza fa parte del duro pionierismo della nostra Steria».

Gli strali di Kefauver si rivolsero inoltre e soprattutto verso quanto potremmo definire *l'incriminata numero uno dell'inchiesta*: la pubblicità cinematografica.

A tale scopo fu chiamato in causa Gordon S. White, direttore del Codice di Pubblicità della MPAA e gli furono presentati un totale di 29 affissi riflettenti 23 film e che lasciavano molto a ridire e per una evidente morbosità e per uno spinto erotismo fra cui spiccava un manifesto illustrante una scena passionale di Lana Turner ed Edmond Purdon nel film M.G.M. «The Prodigal».

Altri due cartelloni del film «Hell's Island» vennero sottoposti a Frank Freeman della Paramount e, in sostanza il commento dei due interrogati fu quello di riconoscere che i «pezzi» in esame erano pessimi e che non meritavano alcuna scusa.

Un testimone che coordinò le varie dichiarazioni fu il presidente del comitato di censura della «American Civil Liberty Union of Southern California» Paul Jacobs a cui il Senatore Kefauver finì col rispondere che la censura dovrà esistere fino a quando l'industria non sarà in grado di provvedere da sola ad un onesto autocontrollo.

E in verità un contributo fattivo al miglioramento auspicato, il Senatore lo ebbe da un produttore: Bert Friedlob ha in lavorazione il film «News is Made at Night» che vuole essere proprio un'arma contro la forza corrottrice operata da deteriori e fumettistiche immagini sulla mentalità dei giovani. Tutto quanto abbiamo brevemente riportato si svolge in un clima abbastanza sereno e disteso come lo scambio di idee fra individui fondamentalmente preoccupati per un unico problema.

Il rispetto per l'infanzia è, come sappiamo, una nota basilare della mentalità americana: ma, proprio per la realistica

visione che gli statunitensi hanno dell'interesse affaristico ed industriale, non si è ritenuto di dover addossare esclusivamente al cinema la responsabilità di mali che hanno origini molto più sottili e complesse.

Ed è questa sostanzialmente la conclusione dell'inchiesta Kefauver.

Il senatore è stato obbiettivo; partito col cipiglio severo, ma alieno da prevenzioni partigiane, ha finite col dichiarare testualmente:

«A quanto sembra c'è il desiderio fra i produttori di realizzare dei film sani. Se vi è tendenza a mostrare la brutalità, la violenza e l'eroticismo in alcuni spettacoli, c'è anche un forte indizio nelle dichiarazioni testimoniali che le cose stanno migliorando. In linea di massima credo alla sincerità dei produttori e degli scrittori di voler aiutare l'industria. Il lavoro non è facile, ma penso che questa inchiesta sia stata utile».

Qual'è dunque il risultato di tale processo al cinema? E ancora, è stato il cinema assolto?

Il cinema possiede infinite influenze che trascendono le nostre stesse percezioni e non possiamo — onestamente — assolverlo con formula piena.

Ma Kefauver non lo ha neppure condannato.

Uomini meno equilibrati e non in buona fede (e qualche nome nostrano ci viene alle labbra) lo avrebbero fatto poiché è sempre comodo, quando si deve giudicare in materia di criminalità infantile — questo inquietante rapporto di padri e di figli, questa gramignosa sterpaglia della genetica e della patologia — è sempre comodo, dicevamo, gettare la croce addosso al cinema.

Kefauver è per indole e responsabilità l'accusatore dei processi senza pietà e se avesse trovato gli estremi non avrebbe mancato di puntare l'indice anche contro Hollywood. Invece i suoi tre giorni di Los Angeles sono terminati con la cordialità d'un ricevimento offerto ai membri della «Independent Motion Picture Producers Assn.», in un clima cioè che noi vorremmo trovare ovunque consciamente si discute e si giudichi di cinema.

Eugenio E. Troisi

Si potrebbero fare se... e i "se,, ce li illustrano: Giulio Andreotti, Egidio Ariosto, Gino Visentini, Umberto Terracini, Tullio Pinelli, Paolo Stoppa, Mario Gallo, Carlo Lizzani.



GIULIO ANDREOTTI

Se occorre una nuova prova dell'importanza eccezionale della cinematografia nel mondo, è stato il Papa ad offrirla con il meditato ed ampio discorso del 21 giugno e con il preannuncio di due altre importanti allocuzioni, a sviluppo della stessa materia.

Non sarà sfuggito ad alcuno che il Sommo Pontefice, mentre ha rivendicato i doveri di vigilanza dello Stato, si è espresso con fiducia — che vorrei definire primaria — sul senso di responsabilità e di autocontrollo di tutti coloro che partecipano alla creazione dei film. Penso che le categorie interessate debbano accogliere questo segno di altissima considerazione e trarne le necessarie conseguenze.

Certamente chi lavora nel cinema, o di cinema si interessa ha ascoltato o letto le parole pronunciate da Pio XII il 21 Giugno nella Basilica Vaticana. I giornali riportarono per intero o parzialmente, l'illuminato discorso e non è più nostro compito riferire circa l'importanza testuale della parola del Santo Padre, oggi dopo che già numerosi commenti ed opinioni ha suscitato.

Anzitutto dobbiamo segnalare l'atmosfera di rispetto e di riverenza che circonda tali opinioni e commenti; e non solo riverenza dovuta al Vicario di Cristo, ma al profondo conoscitore di problemi umani.

Ventun anni or sono, l'allora Segretario di Stato, Cardinale Pacelli già scriveva: «I cattolici di tutto il mondo devono farsi coscienza di occuparsi di questo problema che diventa sempre più importante».

Due anni dopo, nel 1936, con la promulgazione dell'Enciclica «Vigilanti Cura», Pio XI prendeva il primo diretto in-

SI FARANNO MAI FILM,, IDEALI,,?

tervento nei confronti del cinema, di un cinema considerato « lezione di cose, che ammaestra in bene e in male più dello astratto ragionamento ».

Preoccupazioni di dolori e miserie belliche e post-belliche hanno tenuto successivamente Pio XII lontano da tutti quei settori che non fossero strettamente legati alla necessità di sollevare le sofferenze umane, benchè, dietro Suo impulso, l'interesse dei cattolici per il cinema venisse via via concretandosi in apparati di vigilanza e di critica. Finalmente l'orizzonte, per quanto ancora oscuro, ha lasciato possibilità al Papa di esprimersi con completezza sui problemi dello spettacolo cinematografico attraverso importanti dichiarazioni.

Ma queste sue dichiarazioni rivestirebbero un interesse di esclusiva documentazione, rientrerebbero cioè nel novero delle affermazioni importanti se non fossero seguite dall'enunciazione del perfetto film ideale.

Vedere in che cosa consista per il Pontefice il film ideale, cercare di trarne utili ammaestramenti, ci appare oggi del massimo interesse.

Ma soprattutto interessante, al di là della nostra opinione, ci è sembrato cogliere nei più diversi settori della cultura e dell'attività cinematografica, un giudizio obbiettivo sulle parole di Pio XII.

Abbiamo perciò sentito il parere di uomini di opposte tendenze politiche, di registi, di attori e di sceneggiatori.

Lo spazio ci consente di pubblicare solo una parte delle risposte, quelle, che a nostro giudizio, sembrano più incisivamente interessanti e tali da porre in luce l'attuale diversità di concetti e di idee.



EGIDIO ARIOSTO

Ho avuto più volte occasione di dire che i problemi dello spettacolo in genere, e del cinematografo in particolare, erano ben lontani dall'essere non solo sentiti ma anche semplicemente avvertiti tanto dalla classe dirigente politica quanto dalla stessa opinione pubblica. Non voglio dire con questo che ci fosse e ci sia ignoranza o apatia di fronte al fenomeno che nel dopoguerra ha assunto aspetti imponenti; soltanto,



Il Pontefice passa e benedice: il cinema italiano applaude e si inginocchia. Entusiasmo e devozione.

salvo in pochi settori o particolarmente interessati o per altre ragioni sensibilizzati, non se ne conoscono che in superficie i profondi riflessi morali, politici, economici e artistici.

Come non esser quindi positivamente sorpresi nel rilevare che il Papa, nell'introduzione al suo discorso ai rappresentanti dell'industria cinematografica italiana, dopo aver messo in rilievo come al mondo cinematografico « fanno capo legioni di produttori, di scrittori, di registi, di attori, di musicisti, di operatori, di tecnici e di tanti altri », e dopo avere efficacemente descritta l'imponenza dell'attività cinematografica nelle sue varie fasi come fatto economico, ne illustra gli altri aspetti con grande profondità e chiarezza: « questo mondo cinematografico non può non creare intorno a sé un campo d'influsso straordinariamente ampio e profondo nel pensiero, nei costumi e nella vita dei Paesi dove esso esplica il suo potere, soprattutto fra le classi più umili, per le quali il cinema costituisce sovente l'unico svago dopo il lavoro, e tra la gioventù, che vede nel cinema il mezzo rapido e dilettevole per saziare la naturale sete di conoscenza e di esperienze che l'età loro promette ».

Direi che è una bella e speriamo utile lezione anche per certi Soloni dell'economia che si ostinano a vedere nel teatro e nel cinema solo un negativo ed esasperato fenomeno di corsa alle « spese voluttuarie »... ed è una bella lezione anche per la classe dirigente, di cui si diceva, che si ostina a non capire come certi fatti (ed è il nostro caso) ed il loro articolarsi nella

vita di uno Stato moderno devono costituire oggetto di seria e meditata preoccupazione da parte di chi governa.

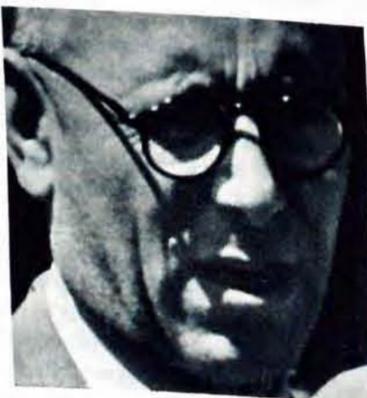
Si può essere d'accordo o meno sull'analisi, d'altra parte sempre acutissima, attraverso la quale il Sommo Pontefice costruisce un monumento all'importanza dell'arte cinematografica; si potrebbe minimizzare qualche motivo ed osservare che c'è qualche omissione, ma interessa soprattutto rilevare che questa importanza è messa in grandissimo rilievo con l'aggiunta del contrappunto secco secco, che è il linguaggio delle cifre, con le quali il Papa ci viene a dire che l'Italia è al terzo posto come numero di spettatori dopo gli Stati Uniti d'America e l'Inghilterra.

Poi discutiamo pure sui canoni da seguire per ottenere un prodotto cinematografico ideale. Immagino che lo stesso Sommo Pontefice non si meraviglierà che su questo punto il suo discorso troverà dei dissensi. Io, come uomo politico, da sempre appassionato studioso dello spettacolo visto in modo particolare nei suoi riflessi economici, legislativi e quindi politici e sociali, non posso non prendere atto con grande soddisfazione delle importantissime e, naturalmente, autorevoli affermazioni, in sede di obbiettiva valutazione, fatte dal Papa. Giova sperare che sia questo un contributo decisivo per spingere coloro che hanno dirette od indirette responsabilità ad esaminare ed a « deliberare » in materia con più serietà e più competenza. Forse è un bisogno questo avvertito oggi più in Italia che altrove, e sia detto senza offesa per nessuno.



GINO VISENTINI

La parte più interessante dell'elevato discorso pronunciato da Pio XII ai rappresentanti del cinema, è la seconda, quella cioè che delinea il « film ideale ». Ma esistono condizioni ideali per poter realizzare il film ideale? Questo è il punto in cui il discorso del Papa si sposta su un terreno non del tutto reale. Il cinema, anche il cinema d'arte, è sempre un prodotto che rientra nelle leggi economiche della domanda e dell'offerta. Che cosa domanda il pubblico allo spettacolo cinematografico? Il godimento del film ideale presuppone un pubblico capace di apprezzarne le « eccelse altezze ». Abbiamo noi, fra il nostro pubblico, un numero sufficiente di tali spettatori, la cui affluenza nelle sale cinematografiche assicuri al film la copertura, se non gli utili, dei cospicui capitali impiegati per la sua realizzazione? La nostra non breve esperienza ci lascia su questo punto alquanto delusi. Ecco che allora il produttore, il quale non è un eroe né un apostolo, ma semplicemente un industriale, non può non orientare il suo prodotto verso il soddisfacimento dei desideri che il pubblico manifesta e che son quelli di un cinema adeguato al suo intelletto, ai suoi gusti istintivi, alle sue capacità di intendere la bellezza e la poesia. Ma potrebbe poi il film italiano, con i caratteri suoi propri, identificarsi nel film ideale proposto da Pio XII? Ammetterlo o escluderlo dipende dalla valutazione e dall'interpretazione, da parte non solo degli autori del film, ma anche dei suoi eventuali censori, dei principi esposti nel discorso pontificale. Non è facile; però non è, in teoria, neanche impossibile. Ma il pubblico vorrà il film ideale? E' una domanda la cui importanza non va sottovalutata, perchè la civiltà rappresentata dallo spettatore indiscriminato, in Italia, è tutt'altro che ideale.



UMBERTO TERRACINI

Le ampie e ben ornate considerazioni con le quali Pio XII ha chiarito alla gente del mondo cinematografico il contenuto e il valore umano e sociale del suo lavoro sono tutte strettamente condizionate alla esigenza, da lui riaffermata come inderogabile, di una censura civile ed ecclesiastica dei film. Ora io, che vivo e frequento, seppure raramente, sale cinematogra-

fiche nella Repubblica Italiana, la cui Costituzione detta che « l'arte e la scienza sono libere », considero la censura preventiva sui film (chè di questo si tratta) del tutto illegale; e che, cionondimeno, essa tuttora imperversi da noi, non mi pare buon motivo per difenderla e rivendicarla. In quanto alla censura repressiva, questa non può essere né civile né tanto meno ecclesiastica, ma semplicemente giudiziaria e nei limiti precisi che la legge penale stabilisce.

Poi XII ha comunque indicato i caratteri del film ideale nel rispetto per l'uomo, nell'affettuosa comprensione di questi, nel soddisfacimento delle oneste attese dello spettatore e nel suo perfezionamento interiore. Formulazioni a parer mio troppo generiche per poterne trarre concrete direttive di giudizio e di lavoro. I concetti di rispetto umano, di umana comprensione ecc. ecc. mutano infatti continuamente con l'evolversi dei tempi e cioè dei rapporti sociali. Pertanto, nonchè un assoluto, essi propongono null'altro che una relatività, sia pure essenziale, ma proprio per questo abbisognevole di maggiori determinazioni. E queste devono essere in funzione dell'oggi e cioè dell'attuale in divenire, secondo il moto progressivo del genere umano. Rimettere alla censura — alla censura che c'è, ai censori che ci sono — la commisurazione della corrispondenza dei film a questi requisiti significa invece elevare il relativo di ieri all'assoluto, imporre quindi alla cinematografia di ora un concetto superato dell'uomo, del rispetto e della comprensione sua, delle sue attese e del suo perfezionamento.



TULLIO PINELLI

Io abito non lontano da piazza San Pietro. Sovente, quando esco a camminare dopo il lavoro, mi capita di andarci; e non soltanto perchè la piazza è bella. Mi penso vicino a quanto c'è di più vero e importante nel mondo; e siccome non di rado, come per una specie di appuntamento, arrivo mentre esce il Papa a benedire, Lo guardo con sincera commozione.

Con lo stesso spirito ho letto il Suo discorso sul cinema; e con lo stesso libero affetto dirò per che cosa non posso in tutto aderirvi. Che sia sorprendente la Sua competenza nei problemi teorici e pratici legati al cinema, è innegabile; ed è commovente la paterna umanità delle Sue parole, e la sollecitudine con cui Egli si è occupato del lavoro cui dedichiamo le nostre giornate.

Penso tuttavia che il potere di suggestione, in bene o in male, attribuito al cinematografo sia, in gran parte, illusorio.

Ogni epoca ha avuto la sua forma di spettacolo, i cui valori suggestivi non erano certo inferiori, relativamente agli uomini del tempo, a quelli del cinematografo. Eppure, nessuno potrebbe oggi asserire che i costumi corrotti del basso impero fossero causati dai suggestivissimi e osceni spettacoli dei mimi; nè che le morti, i bordelli, gli adulteri, le taverne dei tempi elisabettiani siano da attribuirsi al grande teatro di quell'epoca.

Lo spettacolo — se è spettacolo d'arte, e comunque se è spettacolo vivo — non crea il costume: lo rivela e lo documenta.

La formidabile adesione del pubblico mondiale moderno allo spettacolo cinematografico non ha altra ragione che questa: l'aderenza del cinematografo, con tutti i suoi eccessi, le sue intemperanze, le sue violenze, al costume attuale.

Rimane, e sincerissima, la riprovazione da uomo a uomo verso coloro che speculano sui peggiori istinti del pubblico per ragioni di cassetta; ma è altrettanto certo che quanto più si volessero applicare aprioristicamente astratte norme morali — non discutibili come tali — alla scoperta e alla sincera documentazione del costume contemporaneo, tanto più si renderebbe generica, e in definitiva inutile e retorica, quella forma di spettacolo, che invece proprio e soltanto dalla aderenza al costume trae la sua vitalità.

Non mi soffermo sugli aspetti pratici di questa questione; tutti sappiamo, anche per gravi esperienze recenti, che cosa può significare, in pratica, l'interpretazione e l'imposizione delle massime morali fatta dai burocrati; voglio soltanto sottolineare che veramente ciascuna creatura sente e riceve tutto e soltanto quello che è chiamata a sentire e ricevere. Vi insisto, perchè mi sembra, questo, il fondo stesso dell'argomento; nè per altra ragione ho detto illusorio il potere formativo del cinematografo, come di ogni altro messaggio od evento.

Nessuno che sia onesto, e chiamato ad essere onesto, si perderà per uno o più film, di qualunque genere; e inversamente, per chi farà il male, il film non sarà stato che un pretesto.

La massa non esiste; esistono gli individui; e ogni individuo ha veramente una sua vocazione di personali esperienze: turbamenti, tentazioni, vittorie e sconfitte, secondo che soffia e vuole il libero e incomprensibile Spirito.

Penso, appunto, alle meravigliose parabole di Gesù Cristo: Dio e Uomo, e poeta senza uguali. Eppure, quanti furono, fra gli spettatori del tempo — mi si consenta chiamarli così per evidenza di confronto — quanti furono coloro su cui agirono quelle parabole, perfette sotto ogni punto di vista?

Solo quelli — ci dicono i Vangeli — che erano chiamati a capirle e ad accoglierle. E questa saggezza provvidenziale è molto consolante.



PAOLO STOPPA

Sono non soltanto attore, ma uomo di cinema sensibile ai problemi dello spettacolo. Non ho mancato di ascoltare l'illuminata parola del Papa sull'importanza dell'arte cinematografica e sul film ideale.

Fra gli estremi di questo discorso, fra le parole di riconoscimento e di incoraggiamento per l'opera dei cineasti esiste, a mio avviso, un punto fondamentale che, auspicato in teoria dal Pontefice, dobbiamo augurarci di raggiungere praticamente: l'auto-censura, e cioè la coscienza censoria quale difesa scaturita direttamente dalla collettività.



MARIO GALLO

E' difficile dare un giudizio sintetico sul discorso che Pio XII ha rivolto, recentemente, ai rappresentanti del cinema italiano: non bastano, infatti, alcuni aggettivi a rilevare e a qualificare il suo valore particolare.

La Chiesa ha altre volte riconosciuto l'importanza del cinema e la sua grande influenza sulle larghissime masse che frequentano le sale cinematografiche, ma solo con il discorso del Pontefice ha espresso, esplicitamente, il suo pensiero sul film « quale si vorrebbe che fosse », indicando le norme da seguire per realizzarlo. Ammesso che « i dinamismi intimi dell'io dello spettatore, nel profondo della sua natura, del suo subconsciente ed incoscienze, possono condurlo così nel regno della luce, del nobile, del bello, come nei domini delle tenebre e della depravazione, alla mercé di ultrapotenti e sfrenati istinti, secondo che lo spettatore mette in evidenza e stimola gli elementi dell'uno e dell'altro campo, facendone il centro della attenzione, della brama e dell'impulso psichico » si può definire ideale quel film « che rafforza ed eleva l'uomo nella coscienza della sua dignità; che gli fa maggiormente conoscere ed amare l'alto grado in cui nella sua natura fu posto dal Creatore; che gli parla della possibilità di accrescere in sé le doti di energia e di virtù di cui dispone; che gli rinalda la persuasione che egli può vincere ostacoli ed evitare risoluzioni errate; che può sempre rialzarsi dalle cadute e tornare sulla buona strada; che infine, può progredire dal bene al meglio mediante l'uso delle sue libertà e facoltà ». Perfettamente d'accordo.

Ma c'è di più. Quando, per esempio, il Pontefice afferma che « il film deve comunicare a colui che vede ed ascolta il senso della realtà, ma di una realtà veduta con gli occhi di chi sa più di lui... presentata in visione artistica, poichè è proprio dell'artista di non riprodurre meccanicamente il reale, nè assoggettarsi alle sole possibilità tecniche degli strumenti, bensì, servendosi di essi, elevare e dominare il materiale, senza alterarlo e sottrarlo alla realtà » formula una valida concezione del realismo. Da essa discende, inevitabilmente, una condanna dei film d'evasione sollecitati e richiesti dall'on. Scalfaro. Ci sembra che il Pontefice si rivolga direttamente al Sottosegretario allo Spettacolo quando, riconosciuto che vi è chi « stanco dalla monotonia della vita, o infiacchito dalle sue lotte, cerca nel film in primo luogo il sollievo, l'oblio, la distensione; forse anche la fuga in un mondo illusorio » si chiede: « Sono legittime queste esigenze? Può il film ideale adattarsi a tali aspettative e cercare di soddisfarle? ». La risposta è chiara: « Senza dubbio è concesso al film ideale di condurre lo spirito stanco e atterrito sulle soglie del mondo delle illusioni, affinché goda una breve tregua nella opprimente realtà; però avrà cura di non rivestire l'illusione con tali forme, che venga presa dagli animi troppo inesperti e deboli come realtà. Il film, infatti, che dalla realtà conduce nella illusione, deve poi ricondurre dalla illusione alla realtà... ».

Il Pontefice si è occupato anche di una questione attualissima e scottante: la censura, giustificandola come una delle possibili difese del « comune patrimonio civile e morale ». Ci sia consentito di osservare che la censura non ha impedito e non impedisce a numerosi speculatori di far leva sui più bru-

tali e bassi impulsi dello spettatore per ricavarne lauti profitti e che anzi simili speculatori incoraggiano ostacolando i films che si ispirano ai principi esposti dal Pontefice. Poiché la censura è spesso uno strumento politico che difende individuabili interessi di parte e non « il comune patrimonio civile e morale ». Può essere ampiamente dimostrato. E le stesse autorità ecclesiastiche non sempre qualificano i film secondo un giudizio che possa essere giustificato dalle indicazioni del Pontefice.

Ci auguriamo che l'alto insegnamento di Pio XII sia accolto e messo in pratica da tutti senza abili falsificazioni.



CARLO LIZZANI

Non ho trovato, nel discorso del Pontefice, titoli di film, nomi e riferimenti storici precisi — e certamente non era intenzione di Pio XII far nomi ed esempi, né di comporre un saggio storiografico. Ma ciò indubbiamente non facilita l'interpretazione esatta delle parole rivolte il 21 giugno al mondo cinematografico.

Mi ha colpito soprattutto questo passo, che secondo me riassume tutto il senso del discorso: « Il primo carattere che... deve contraddistinguere il film ideale è il rispetto verso l'uomo ».

Se dovessi dare un volto a queste parole, gli darei, per esempio, quello di Chaplin, ricorderei le « parabole » di Charlot. Il film che rispetta l'uomo è quel film che nel suo contenuto alimenta questo rispetto, e mi sembra, per restar all'esempio, che ogni fotogramma del grande artista sia una parola di rispetto per la personalità umana, un'accusa per ciò che degrada l'essere umano. Anche il miglior cinema italiano di questi dieci anni ha il merito di aver risvegliato negli spettatori sentimenti di questa natura. Mi sembra che il cinema italiano migliore abbia trovato la sua strada nel rigetto di quegli espedienti attraverso i quali il cinema commerciale abitualmente fa violenza sugli spettatori, riduce gli spettatori ad oggetto passivo della rappresentazione.

Il cinema italiano ha sorpreso il mondo forse proprio perché d'un colpo è venuto a sostituire quella produzione di propaganda che tutti ricordiamo e che per anni ed anni fu alimentata in Europa dal fascismo e dal nazismo per avvilire l'uomo, per degradarlo a belva, per prepararlo alla guerra.

« Roma città aperta », « La terra trema », « Ladri di biciclette », « Il cammino della speranza », « Roma ore 11 », « Umberto D » sono alcuni dei titoli che ancora una volta bisognerà ricordare e che possono essere indicati come riferimenti concreti quando si invochi un cinema rispettoso dell'uomo.

Mi auguro che tutti i cineasti possano vedere nelle parole del Papa un incitamento a proseguire su questa strada.

Non vedo d'altra parte quale strada potremmo seguire in Italia, che non fosse quella del realismo, dell'amore per la realtà.

V FESTIVAL DI BERLINO

Il V Festival di Berlino ha posto nella sua evidenza la carenza di opere in cui si dibatte la produzione di ogni Paese. L'interesse di manifestazioni del genere che hanno un traguardo esclusivamente commerciale va sempre rarefacendosi.

Berlino tuttavia, al di là delle opere e della partecipazione dei trentuno paesi che vi hanno aderito, ha una sua singolare etichetta rappresentata dalla stessa città che svolge una quotidiana propaganda indiretta in senso occidentale con il proprio elevato tenore di vita, con le ricostruzioni e con l'evidente ansia di cancellare tutto ciò che sappia ancora di guerra.

La produzione cinematografica della Germania occidentale è una riprova di ciò. Abbiamo infatti potuto visionare frammenti di film i quali, come nel caso di « Der Hauptmann und sein held », sottolineano chiaramente un carattere antimilitarista riaffermando il senso di responsabilità con cui i tedeschi guardano alla loro drammatica esperienza di guerra.

Mentre nei film della Berlino Ovest si tracciano profili di spietati comandanti nazisti e di giovani costretti ad indossare le divise e combattere per una causa a loro non chiara, ad Est si rievocano le figure leggendarie della rivoluzione socialista. Negli Studi della vecchia UFA si gira il secondo episodio di un film dedicato ad Ernst Thälmann, difensore della classe operaia tedesca che rimase vittima nel 1944 della follia nazista.

Il primo episodio — un film chiaramente ispirato alla scuola russa — ha visto da oltre un anno la luce e narra il



Il punteggio per l'assegnazione dei premi ai film partecipanti al Festival venne stabilito mediante referendum fra gli spettatori. Primo in graduatoria risultò « Die Ratten » (I Topi) realizzato da Robert Siodmak, tratto dal dramma di Gerard Hauptmann e interpretato con efficacia drammatica da Maria Schell. Ambientato nella Germania d'oggi, il film descrive l'odissea di una donna che l'amore per il proprio uomo e per il figlio sospinge nella cupa e dolorosa atmosfera di Berlino occupata.

Fra elmetti e pugni chiusi una piccola donna ci commuove. Meglio metterci in borghese e guardare Marilina.



Caratteristica della produzione tedesca occidentale è la nota antimilitarista che con il film di Max Nosseck « Der Hauptmann und sein Held » raggiunge il più efficace significato. E' la storia di un comune studente tedesco costretto a partire volontario per la guerra e finire, suo malgrado, decorato al valore. Nel fotogramma si vede il prussiano colonnello additare ad esempio di eroismo l'occhialuto soldato.

sergere ed il concretarsi del movimento socialista tedesco e le battaglie sostenute da Thälmann contro la prepotenza dei governanti.

Il secondo episodio, che è in fase di realizzazione, narnerà le successive battaglie e il sacrificio a cui fu sottoposto Thälmann accusato di avere organizzato l'attentato contro Hitler del 20 Luglio.

Su tale avvenimento il cinema ha già catalogato due opere: una di G. W. Pabst e l'altra « DER 20 JULI » (Il 20 Luglio) di Falk Harnack, presentata senza successo dalla Germania a questo V Festival del Cinema.

Il film racconta la preparazione del fallito attentato ad Hitler del 20 Luglio 1944, ed accenna al precedente mancato colpo del Colonnello Treskof che tentò di far esplodere un aeroplano sul quale viaggiava il capo nazista.

Il regista Harnack, giovane e sconosciuto, ha descritto minuziosamente l'ambiente in cui fu preparato l'attentato e conclude con la fucilazione dei responsabili ed una ammonitrice ed indicativa dichiarazione in cui si ricorda ai tedeschi che nel penoso dramma che ha portato il nome



Una scena del film di Falk Harnack « Il 20 Luglio ». L'attore Wolfgang Preiss interpreta il personaggio del conte Stauffenberg che finì fucilato per aver organizzato il noto attentato contro Hitler.

della Germania durante la guerra per tutto il mondo, solo quei pochi uomini, autori dell'attentato, hanno saputo riscattare il loro paese.

Il film è un esempio di capillare documentazione e tutta l'azione è condotta con misura e sobrietà esemplari.

« DIE RATTEN » (« I TOPI »), film prettamente tedesco di egregia fattura realizzato da Robert Siodmak, ha raccolto vasti consensi di critica e pubblico.

« Die Ratten », tratto liberamente dal dramma di Gerard Hauptmann, ambientato nella Berlino d'oggi, si vale della interpretazione di Maria Schell, attrice di eccezionali qualità che impersona il ruolo di Pauline Karka, una giovane ventenne abbandonata dall'amante mentre viveva con lui nella parte orientale della Germania. La ragazza rimasta incinta e sola, raggiunge la Berlino occupata dagli alleati, e priva di mezzi e di documenti viene soccorsa da una lavandaia la quale desiderosa di non perdere il marito simula una gravidanza ed è appunto in cerca di qualcuna da cui poter comprare il figlio che essa dovrebbe dare alla luce.

Pauline accetta il ricatto e, avvenuto il parto, cede ad essa il bambino pur di ottenere un passaporto falso e del denaro per affrontare il viaggio verso l'occidente in cerca del suo amante.

Prima di lasciare Berlino chiede di rivedere il suo bambino, ma la lavandaia glielo impedisce. Disperata Pauline decide di sottrarlo alla nuova madre, ma scambia il suo bambino con quello di una vicina di casa, che è molto malato. Il bimbo le muore tra le braccia. Questo avvenimento determina nella lavandaia la decisione di costringere

Pauline a lasciare Berlino a qualsiasi prezzo. Si serve del proprio cognato che prima tenta di convincere la donna e poi di ucciderla ed è qui che la giovane per difendersi è lei ad uccidere.

La polizia la scopre con i falsi documenti ed una bambola che stringe al seno smarrita sul posto di frontiera di Berlino al viale di Charlottenburg.

Siodmak ha realizzato un'opera di intensa atmosfera descrivendo un ambiente, quello della Berlino travagliata dalla occupazione, con cupa e dolorosa partecipazione.

La interessante rivelazione di questo V Festival berlinese è rappresentata da un film jugoslavo diretto da Kreso Golik «DJEVOJKA I HKRAST» (La giovane e la quercia).

La vicenda si svolge in un paese della Dalmazia dove la gente vive a continuo e diretto contatto con la natura e ne è quasi un'immagine.

Smilja, un'orfana senza affetti ed arida come il paesaggio che le sta intorno, affida ad una piccola quercia piantata in mezzo a una squallida radura in pressimità della sua casa, i propri dolori, i desideri e tutti i suoi segreti.

La quercia coi suoi larghi rami sembra proteggerla anche nel suo innocente amore per Ivan mentre è testimone della violenza che la ragazza subisce da parte di Josip, il brutale figlio del suo tutore.

Tra Josip ed Ivan si accende una furiosa lotta e il corpo di Ivan rimane esanime ai margini di uno stagno.

Poi tutto ritorna calmo tra le poche case del paese dove Smilja, prossima a diventare madre, continua a lavorare ed essere la vittima di Josip. Ma i fratelli di Ivan giungono per fare giustizia e Josip fugge per i monti mentre la caccia all'uomo prende il suo drammatico avvio. E quando sfinito Josip si trascina fino ad una casa abbandonata dove Smilja si era nascosta per dare alla luce la loro creatura, lei cerca di spegnere la sua sete offrendogli dell'acqua. Ma una fucilata ferma per sempre la fuga di Josip; nasce intanto il figlio di Smilja che concede alla donna l'amore che le era stato negato.

L'interpretazione degli attori è eccellente, quella della protagonista Tamara Markovic, trascinate.

L'opera cinematografica è di vera poesia, per l'armonia con la quale i diversi elementi sono stati fusi insieme.

Il dramma della protagonista, il contrasto fra Josip ed Ivan, l'atmosfera che grava sulle poche case del paese, la funzione della quercia a cui soltanto Smilja può chiedere

protezione, hanno chiare analogie con gli elementi della tragedia greca a cui Kreso Golik si è chiaramente ispirato, senza tuttavia negare alla validità del bianco e nero una funzione determinante nella creazione dell'opera.

Tralasciamo i film italiani (Le ragazze di S. Frediano, Peccato che sia una canaglia, Continente perduto e Pane, amore e gelosia) dei quali si è già lungamente detto. I francesi si sono presentati con una insignificante commedia di Jean Paul Le Chanois, tratta da uno scenario di Marcel Aymé e Pierre Very, con «Les fruits de l'été» di Raymond Bernard e «Razzia sur la chnouf» di Henri Decoin.

«Frutti d'estate» è una pochade che non può vantare altro se non la interpretazione di Edwige Feuillère.

Il film di Decoin narra del solito traffico di stupefacenti con un Gabin poliziotto che smaschera, fingendosi gangster, tutta la banda.

De la «Principessa Sen» l'unico film giapponese presentato in concorso, si è già detto a Cannes.

Gli americani hanno presentato opere diverse per ispirazione e carattere. Dal piatto «LORD BRUMMEL», di Curtis Bernhardt, al commerciale «A PRICE OF GOLD» di Mark Robson, all'eroico «Strategic Air Command» di Antony Mann, per giungere al Disney di un eccellente documentario a colori sul Siam della serie «People and Place».

Nel lungometraggio dal titolo «The Vanishing Prairie» (La prateria che scompare), film dedicato alla fauna della grande prateria americana, Disney ripete le sue soluzioni di montaggio ricorrendo al gioco delle cadenze visive alternate a quelle musicali.

Il film di Billy Wilder «The Seven Year Itch» rivela una Marilyn Monroe attrice deliziosa e capace. La storia è quella di un giovane che giunto al suo settimo anno di matrimonio, vive i turbamenti di una crisi che secondo uno psichiatra ogni uomo subisce nella sua vita matrimoniale. Il suo incontro con una biondina e i desideri che questa suscita in lui animano con un dialogo intelligente tutto il film al quale Wilder ha dato una precisa caratterizzazione americana nel disegno dei personaggi che sono quelli della commedia di George Axelrod «I desideri del settimo anno».

Hollywood ha completato la propria partecipazione con «Carmen Jones» un film di Otto Preminger già presentato a Cannes, dove si prospetta il personaggio di una Carmen americana e moderna che muore fra le bottiglie della «Coca-Cola».

Vittorio Sala

L'attore Gunther Simon nel film «Ernst Thälmann». Quest'opera, prodotta nella Germania Orientale dalla DEFA, è del regista Kurt Maetzig e fotografata da Karl Plintzner. Thälmann è in divisa da combattente circondato da compagni che rispondono al suo saluto col pugno chiuso.

L'attore Ernest Borgnine (Foto a destra) che ammirammo nella parte del brutale sergente della compagnia di disciplina in «Da qui all'eternità» impersonifica in «Marty» un uomo minato dal complesso della bruttezza: ogni mattina guardandosi allo specchio è per lui un nuovo tormento. Il brutto Marty (Foto a sinistra) trova finalmente nella timida Clara la ragazza che lo renderà felice. Il carattere intimista del film diretto da Delbert Mann traspare da questa scena in cui la madre di Marty conosce Clara.

DELBERT MANN

regista di «Marty», cugino d'America del neorealismo

Un grande biologo che si chiama Remotti e che ora dirige la Scuola Normale di Pisa, quando era Professore d'Università, apriva l'Anno accademico dicendo: «Per quanto riguarda la biologia, io non boccerò nessuno poiché in questo complesso e dinamico fenomeno che è la vita, qualsiasi cosa diciate, anche se contraria alle attuali teorie, può magari dimostrarsi vera domani». Così può dirsi per il Cinema in quanto non esiste altra attività che, al pari del Cinema, manchi completamente di regole.

Perché al cinema regola ed eccezione possiedono valori barometrici, se non sismografici, da esser sconvolti d'ora in ora. Perché il cinema è un fatto di uomini, di desideri, di lacrime, di sorrisi, di sogni e ambizioni, sempre oscillante fra il capolavoro e la pizza, fra il miliardo e la bancarotta fraudolenta.

Il Cinema è giungla ed insieme oasi ove tutto è possibile e tutto impossibile.

E anche con le altre forme di spettacolo non si sa bene quale sia il suo dare e il suo avere.

Si sa solo una cosa: quel telone chiamato schermo è la membrana osmotica con la vita intera, è la bianca parete della relatività su cui proiettiamo le ombre dei nostri destini.

Queste considerazioni provengono dallo incontro con Delbert Mann e che non avremmo mai conosciuto se per esempio Cinema e Televisione fossero quei cani e gatti che si crede, se i produttori fossero sempre i raddomanti dei successi o gli spaccantesimi degli incassi e se infine la vita stessa d'un film fosse prevedibile.

In effetti Cinema e Televisione americana

ni erano in lotta; e nella lotta era incluso, senza rendersene conto, anche Delbert Mann; stava dalla parte della Televisione perché aveva un contratto che lo inquadrava nel plotone dei registi della NBC e al Cinema neppure pensava.

Pensava ad osservare i piani di trasmissione settimanali della NBC e a mandare in onda short pubblicitari e — dato che proveniva dalla regia teatrale — a metter su in dieci giorni l'Otello offerto dalla Coca-Cola.

Al cinema andava con un suo amico polacco, un giovane scrittore a nome Paddy Chayefski e insieme cercavano di vedere soprattutto film italiani perché ai nostri amici piacevano le storie semplici in cui succedono poche cose, ma in cui c'è tanta umanità e tanta psicologia.

Un giorno Chayefski scrisse una storia semplice in cui accadevano proprio poche cose perché era la storia di un uomo brutto e timido e gli uomini brutti e timidi — si sa — stanno zitti, si rannicchiano nelle spalle e si muovono poco.

L'uomo si chiamava Marty: la sua vita si svolgeva fra una macelleria, la casa e il bar.

Una sola volta osò entrare in un locale da ballo, ma anche qui le ragazze non lo guardavano, e neppure i giovanotti guardavano Clara poiché anche lei era bruttina, timida e faceva sempre muro.

E' così che Marty e Clara si incontrano e che la vita diventa bella anche per loro che non avevano mai sperato di trovare la felicità.

Praticamente la storia sta tutta qui: gli ambienti si contano sulla punta delle dita, i personaggi sono limitati, il dialogo è ab-



Delbert Mann con la sua prima regia ha diretto la versione cinematografica della commedia televisiva «Marty» ispirandosi alla corrente neo-realistica italiana.

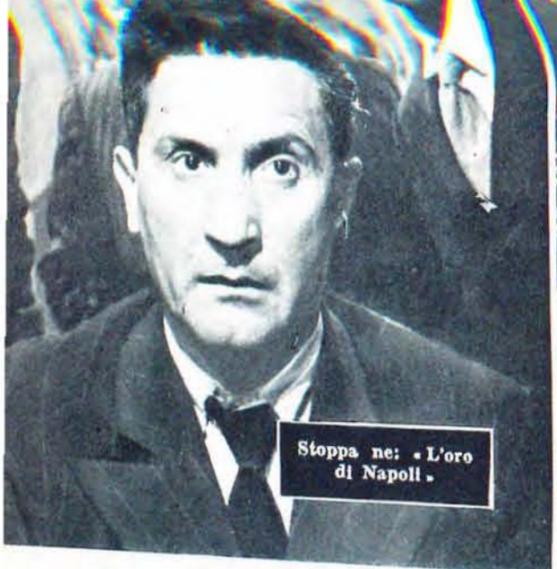
bondante: ottimi estremi per una traduzione televisiva che infatti la NBC effettuava.

Intanto la trasmissione riporta successo, Chayefski riceve il Gran Premio degli spettacoli televisivi del 1954 e Delbert Mann, che ne aveva curato la regia, comincia a diventare popolare.

Qui entrano in scena due piccoli produttori, due intraprendenti che cercano di partire dal filmetto sicuro ed economico (continua a pag. 762)



L'attore Ernest Borgnine (Foto a destra) che ammirammo nella parte del brutale sergente della compagnia di disciplina in «Da qui all'eternità» impersonifica in «Marty» un uomo minato dal complesso della bruttezza: ogni mattina guardandosi allo specchio è per lui un nuovo tormento. Il brutto Marty (Foto a sinistra) trova finalmente nella timida Clara la ragazza che lo renderà felice. Il carattere intimista del film diretto da Delbert Mann traspare da questa scena in cui la madre di Marty conosce Clara.



Stoppa ne: « L'oro di Napoli »



Una scena di «Conte Dracula»



Tina Pica premiata per « Pane, Amore e Gelosia »



« Senso » di Luchino Visconti

In un accogliente locale di Roma e in una cornice di pacata mondanità la sera del 16 luglio sono stati assegnati i « Nastri d'Argento » per il 1955. La manifestazione ha assunto quest'anno uno speciale significato poiché si è compiuto il X anniversario dell'istituzione del premio. Come è noto i « nastri » vengono assegnati con il duplice sistema del referendum e della giuria. I soci del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici segnalano, sulla scorta di un elenco fornito dalla segreteria del Sindacato, le loro preferenze. A seguito dello spoglio dei voti, fatto dal Consiglio Direttivo, vengono sottoposti alla Giuria, per ogni singolo premio, « terne » di nomi che hanno raccolto il maggior numero di preferenze. Tra questi la giuria ha facoltà di scegliere il vincitore. E' un sistema democratico che rispecchia la volontà di tutti i soci al di fuori di ogni tendenza: perciò il Nastro d'Argento è il premio più ambito, il giusto coronamento di autentici valori cinematografici.

Sono così risultati vincitori per l'anno 1955:

- Produttore del miglior film: PONTI-DE LAURENTIIS per « La strada ».
- Miglior regista: FEDERICO FELLINI per « La strada ».
- Data la presenza di altri due film dai pregi eccezionali, quali « Giulietta e Romeo », e « Senso », la giuria ha deliberato di assegnare uno dei premi a sua disposizione ex aequo ai

rispettivi registi, Renato Castellani e Luchino Visconti.

- Miglior scenario (soggetto e sceneggiatura): FEDERICO FELLINI e TULLIO PINELLI per « La strada ».
- Miglior attrice protagonista: SILVANA MANGANO per « L'oro di Napoli ».
- Migliore attore protagonista: MARCELLO MASTROIANNI per « Giorni d'amore ».
- Migliore attrice non protagonista: TINA PICA per « Pane, Amore e Gelosia ».
- Migliore attore non protagonista: PAOLO STOPPA per « L'oro di Napoli ».
- Migliore Musica: FRANCESCO LAVAGNINO per « Continente perduto ».
- Migliore fotografia: ALDO GRAZIATI (alla memoria) per « Senso ».
- Migliore scenografia: MARIO CHIARI per « Carosello napoletano ».

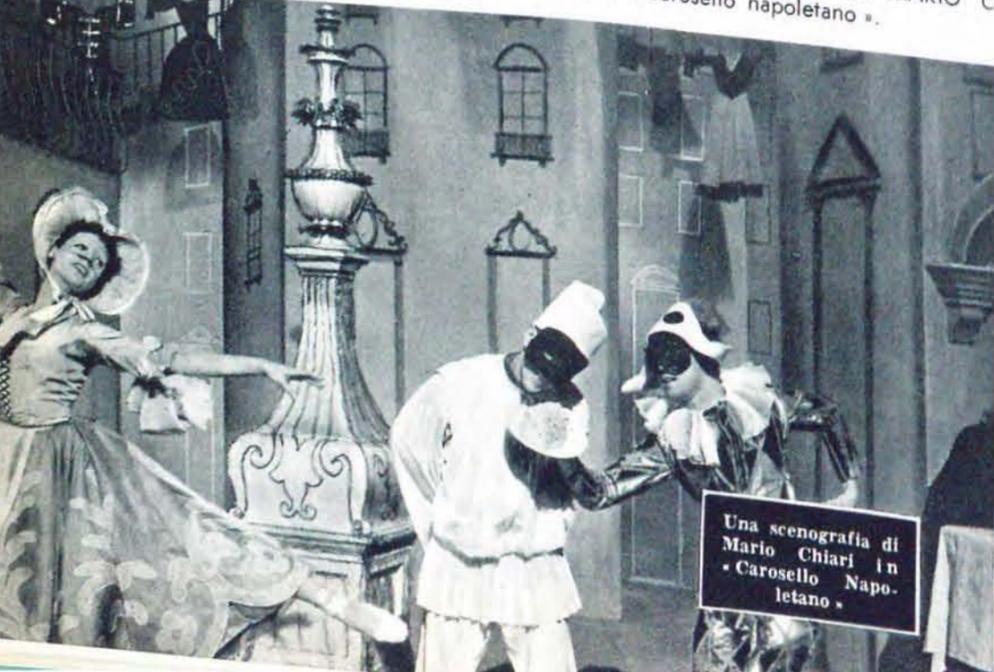


Silvana Mangano nell'episodio « Voto » del « L'oro di Napoli »

NASTRI D'ARGENTO 1955

- Premio a disposizione della giuria: MARIO CRAVERI per l'impiego del CinemaScope in « Continente perduto ».
- Miglior film straniero: « FRONTE DEL PORTO » di Elia Kazan.

Il premio al miglior cortometraggio non è stato assegnato. La Giuria ha, in proposito, emesso il seguente comunicato: « La Giuria, considerando che non sempre negli spettacoli cinematografici vengono proiettati i cortometraggi e che principalmente per questo fatto le 3 opere segnalate dal Referendum non possono essere giudicate in rapporto alla totalità della produzione, ritiene suo dovere di non attribuire il Nastro d'Argento per il miglior cortometraggio e decide di proporre all'Assemblea dei Soci del Sindacato di istituire uno speciale « Premio del Cortometraggio » con modalità da studiarsi, al fine di raggiungere una completa ed esatta valutazione della numerosa produzione documentaristica ».



Una scenografia di Mario Chiari in « Carosello napoletano »



Marcello Mastroianni premiato per « Giorni d'amore »



Un'inquadratura de « La strada ».



I cartellonisti calcolano ciò che in pittura si chiama «sentiero dell'occhio». In questo manifesto de «La tratta delle bianche» si parte da un primo piano di pugni violenti, ci si sofferma abbracciati dai fori di una fuoriserie, per finire sui quattro protagonisti nel contrasto di due abbracci: Eleonora Rossi Drago fiduciosa e salva nelle braccia di Ettore Manni, Silvana Pampanini sospettosa si ritrae al bacio di Mark Lawrence. Si noti l'efficacia del Pittore Ciriello di raccontare — ma soprattutto di lasciar immaginare — una storia d'amore, di odio, di vendetta.

Baci sulla carta

Lungo le vie delle grandi città, sui muri delle case, sulle palizzate degli edifici in costruzione, ovunque vi sia uno spazio libero, si susseguono, si rincorrono, si accavallano, i manifesti del cinema. Hanno vita effimera: sette giorni al massimo, poi sono sommersi da nuovi manifesti. Ma tutti, senza eccezione, ripetono con insistenza ossessiva il tema dominante della pubblicità cinematografica: il bacio. E come potrebbe essere altrimenti? Il settanta per cento dei film è basato su storie d'amore. Migliaia di manifesti si inseguono e la formula, lo schema fisso, è uguale per tutti: il «testone» di lei, il testone di lui, in primo piano, mentre sullo sfondo appaiono gli elementi secondari adatti a illustrare il contenuto del film: cavalli che corrono nella prateria, aerei che bruciano, automobili che si rovesciano, gangsters che sparano, le mura di Troia che crollano, oppure le caravelle di Colombo che salpano verso l'ignoto. Ma è l'amore, sempre l'amore (settanta volte su cento) che occupa il posto di primo piano. Piccole varianti sono state imposte dalla severità del censore, e in questo caso il bacio è soltanto accennato. Lo si intuisce dall'atteggiamento di lei e di lui. «Il resto — sembra dire il manifesto — lo vedrete sullo schermo».

Alla base della pubblicità cinematografica c'è il manifesto, mezzo appariscente ma costosissimo, tenuto in vita non tanto da una sua reale funzionalità quanto da una consuetudine divenuta ormai ferrea tradizione.

Il manifesto però non rappresenta che la fase ultima nel complesso lavoro del lancio di un film. Generalmente, l'opera di colui che ha la responsabilità della pubblicità di un film, comincia ancora prima che si inizi la lavora-

zione. Se si tratta di un film importante per impiego di mezzi e di capitali, si ha buon gioco nel destare l'interesse del pubblico molti mesi prima che il lavoro abbia inizio, col fornirgli tutte quelle notizie che la materia stessa del film può suggerire. Così è stato per «Ulisse» — tanto per citare un caso recente — così avviene ora per «Guerra e pace». Cifre, numeri, dati, informazioni, sui costumi, sulle ricostruzioni, sulle armi, le calzature, i mobili, i cavalli, i carriaggi, le masse impiegate, costituiscono un ottimo argomento per le prime notizie da divulgare alla stampa. Si parla molto di questi colossi della produzione, e il pubblico stesso non chiede che di essere sbalordito con le cifre. Ma non capita tutti i giorni, purtroppo, di avere sottomano un film che costerà due miliardi di lire (o qualcosa del genere), né capita ogni settimana di dover bruciare Mosca per sloggiare Napoleone e i suoi e ricacciarli verso la Beresina.

Nei casi più comuni, che costituiscono poi la maggioranza, l'uomo che dovrà lanciare il film concentra i suoi sforzi e il suo ingegno sugli interpreti e, fra questi, possibilmente, sulla protagonista femminile. La pubblicità cinematografica cammina ormai da anni sul tranquillo binario del divismo. Da un punto di vista commerciale, un film tanto più vale quanto più sono quotati gli attori che lo interpretano. Il criterio può anche essere sbagliato, ma è questo. E del resto non sono forse essi — gli attori — coloro che incarnano i sogni, i desideri, gli ideali e le ambizioni di milioni e milioni di spettatori?

Creare o rafforzare il mito del divo: questo è il compito principale di coloro che si occupano di pubblicità cinematografica. In taluni



Passando per le strade chi non ha guardato Ava agonizzare di desiderio? I pittori dei manifesti sono gli psicoanalisti del pennello. Sanno che una «Contessa scalza» bisogna baciarla così. Simbari, noto pittore di cartelli, ha in questo caso puntato sulla languente sensualità di Ava Gardner abbrancata dall'uomo in ombra.

Se Totò va all'inferno sarà bene far capire che le belle diavolesse non mancheranno. I nostri bozzettisti sono quotatissimi fuori d'Italia e alcuni di essi (Brini, Cesselon, Manfreda, De Seta, Simbari solo per citarne qualcuno) vengono spesso richiesti per il lancio dei film all'estero.



DELBERT MANN

(continuaz. da pag. 759)

co per portare a casa i soldi e dividersi un po' di guadagno.

Hecht e Lancaster producono infatti per conto della United Artists il film «Marty» contando sul favore della trasmissione televisiva e sul basso costo di produzione.

Essi filmano il lavoro sfruttando la stessa troupe, lo stesso giovane regista, la stessa sceneggiatura e quasi gli stessi movimenti di macchina.

Il resto è noto: successo di critica, di pubblico, Premio del Centro Cattolico, Palma d'Oro a Cannes.

Delbert Mann, tornando alla NBC dopo la licenza accordatagli per girare «Marty», fu raggiunto dal successo mentre era alle manopole dei «video» in cabina-regia e non pensava certo d'aver tenuto a battesimo quello che già viene chiamato il neo-realismo americano.

D'altra parte Mann non è ancora un vero uomo di Cinema; inoltre il suo film trascende i meriti del soggetto e della regia perchè con «Marty» è accaduto qualcosa che batte vicino al gran cuore del pubblico.

Mentre Delbert Mann è a Roma finalmente assistiamo ad una conferenza-stam-

pa radicalmente diversa dalle altre; sia per lui che per noi essa si svolge in quel misto di sorpresa e rivelazione del reportage allo sconosciuto reso improvvisamente noto dalla vincita al Totocalcio.

Poche ore prima della Conferenza neppure l'Ufficio romano della Casa produttrice sapeva bene chi fosse e le foto scattate all'ultimo momento vennero distribuite ancora umide quando il giovane regista era già seduto fra noi.

Ma ciò aveva poca importanza perchè noi ci siamo letteralmente stretti attorno a lui che in quel momento rappresentava l'artista che aveva assimilato la nostra poesia, che aveva raccolto il seme da noi affondato nei solchi del dopoguerra, lo aveva coltivato assieme all'amico Chayefski e finalmente l'aveva fatto fiorire a Bronx, il quartiere più popolare di New York dove si svolge la storia di «Marty».

Marty stesso e la madre e Clara sono italo-americani e parlano uno slang carico di meridionalismi mentre il loro dramma si universalizza e raggiunge la nostra anima segreta perchè tutti abbiamo la nostra ombra di timidezza e d'inferiorità che vogliamo superare.

In questo sta forse la chiave di successo di un film che ha portato il suo regista alla ribalta dell'attenzione.

Cosa farà Delbert Mann, quale saranno la sua solidità e il suo valore, sono interrogativi a cui avremo risposta in seguito.

Per intanto lo scadere del suo contratto televisivo coincide con la sua prima regia teatrale a Broadway dove dirigerà Tyrone Power nella commedia «In un Posto tranquillo».

Il posto tranquillo è una villa di Amalfi ove si trascina lo stanco menage d'una coppia di sposi americani in cui s'intromette l'irruente vitalità d'una ragazza italiana.

Dopo questa regia sono già pronti due lavori di Chayefski sempre di genere poetico-intimista e che Mann spera di realizzare in film poichè — da quanto ci ha detto — egli sembra ben deciso a seguire ad Hollywood le orme di De Sica.

Ma noi avanziamo i nostri dubbi non tanto sulle qualità di Mann quanto sulla possibilità di un «neorealismo» ad Hollywood.

Il nostro regista è giovane; solo ora sta entrando nella routine dei grossi produttori, sta entrando cioè nel Cinema dove — come dicemmo all'inizio — non si può calcolare nulla, ma soltanto attendere e sperare.

F. Moccagatta



Il bozzetto è appena uscito dalle mani del cartellonista Brini. In questo caso l'intento pubblicitario si raggiunge con la visione pittorica degli attori nella veste di protagonisti delle novelle da cui è tratto il film. Sul frontespizio del volume si scriveranno in ultimo, titoli, nomi di richiamo, frasi di richiamo, frasi di lancio. Brini è uno dei più qualificati pittori-cartellonisti.

taggio. In tal senso un lancio intelligente è stato quello realizzato per il film «La ragazza di campagna» in cui le doti della protagonista — priva di una aggressiva bellezza fisica — sono state sapientemente messe in rilievo da una ben dosata pubblicità.

Il famoso «mistero» di Greta Garbo, non fu in definitiva che un'ottima trovata pubblicitaria, che certamente contribuì a tenere vivo per oltre vent'anni l'interesse del pubblico per la scontrosa ma affascinante svedese. Il metodo contrario, quello della inflazione di notizie o fotografie riguardanti un attore o un'attrice, può essere estremamente dannoso. Si è dato il caso di attrici «bruciate» da una pubblicità esagerata, condotta senza criterio e senza discrezione.

La caratteristica più saliente della pubblicità cinematografica è questa, che ogni film rappresenta un caso particolare, un problema nuovo da risolvere. E' ovvio che occorrono metodi differenti e idee diverse per ogni film. Il pubblico che va a vedere «Un tram che si chiama Desiderio» non è quello che va a vedere «Totò all'inferno» e viceversa. E la qualità più apprezzabile nell'uomo della pubblicità è questa sua facoltà — più o meno spiccata — di adattare i suoi sistemi ai differenti film in rapporto al pubblico che vuole raggiungere.

Ogni mezzo è buono: fotografie, articoli, notizie, indiscrezioni, pettegolezzi, polemiche, tutto serve allo scopo, ma — è ovvio — deve essere sapientemente dosato e orchestrato con estrema abilità.

Il costo della pubblicità cinematografica è altissimo. Si calcola che, solamente per le inserzioni sui giornali quotidiani, in Italia, il cinema spenda intorno ai novecento milioni di lire all'anno. E tutto il resto? Fotografie, manifesti, copertine illustrate, pagine pubblicitarie sui periodici, cataloghi, pieghevoli pubblicitari, addoppi nei cinema, quanto costa tutto questo? La cifra di due miliardi all'anno non è molto lontana dal vero.

Eppure, nonostante questo enorme sforzo finanziario, il successo di un film non è totalmente garantito dalla pubblicità. Può sembrare un controsenso ma non lo è. Secondo una recente indagine americana, la più efficace forma di pubblicità è quella che gli americani stessi chiamano «la pubblicità di bocca in bocca». Chi ha visto un film e ne è rimasto soddisfatto, ne parla agli amici. Il migliore agente pubblicitario, in questo ca-

so, è lo spettatore stesso. Il compito della pubblicità non può essere che quello di stimolare lo spettatore a vedere il film in prima visione. Il resto dipenderà poi unicamente dal valore del film che, ricevuta una spinta iniziale, dovrà camminare per virtù propria.

Attrarre il pubblico al cinema, creare nel pubblico nuovi motivi di interesse, nuovi desideri, nuove curiosità. Questo è il problema che ogni giorno si ripresenta all'uomo della pubblicità. Su di lui grava una responsabilità non lieve. La riuscita del film è, per buona parte, nelle sue mani, com'è nelle sue mani per molti fattori, il destino di un'attrice o di un attore che si affaccia al mondo della celluloide. E ciò non è poco. Resta comun-

que assodato che ogni attrice, ogni attore, che, per effetto di un ottimo lancio, abbia raggiunto la celebrità e il successo, ritiene di solito che ciò deve attribuirsi unicamente alle proprie virtù e alle proprie doti. La memoria dei divi è piuttosto labile: raramente essi ricordano i tempi degli inizi difficili e incerti, e quando finalmente siedono sul trono dorato della gloria — che può essere anche di cartapesta ma non per questo è meno ambito — essi si sentono divi per grazia di Dio e dimenticano il «fabbricante di celebrità» che ha dato loro un poco della propria intelligenza e della propria anima.

Vittorio Calvino



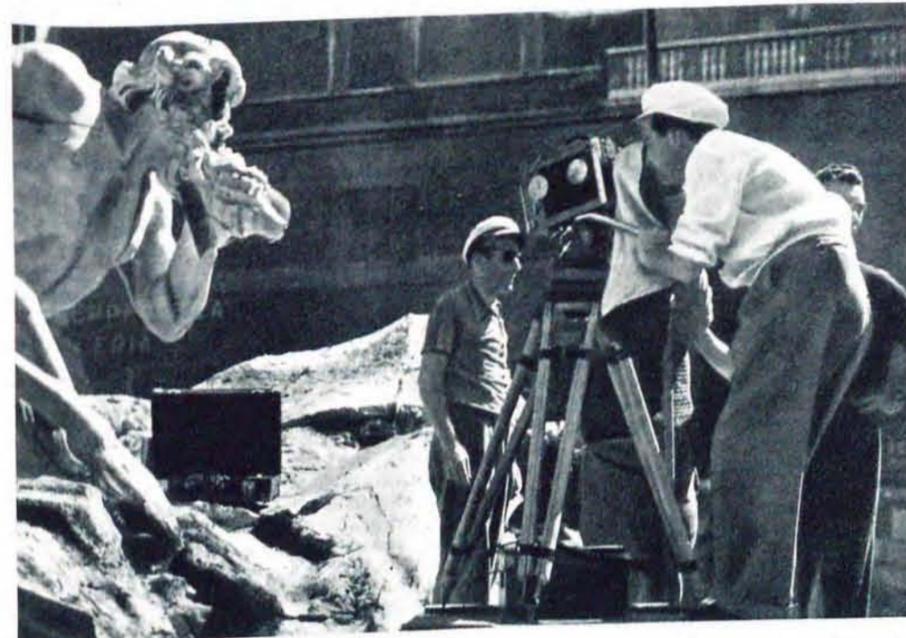
Un esempio d'allestimento pubblicitario nell'atrio di un cinema tra le vetrine di piatti di porcellana e i mocassini cuciti a mano. Il montaggio del titolo, il nome dei protagonisti, la firma del regista colorano la vampa d'una passionale rovesciata. Psicologia del «prossimamente»! Il pubblico non sa che, dopo tutto, si tratta di un colonello che bacia la moglie e, attirato, finirà per scottarsi al fuoco di tanta «Fiammata».

Una bella inquadratura di «Comacchio» realizzato da Fernando Cerchio. Questo documentario apre la serie dei documentari sul delta del Po.



Il documentario è una cosa seria

La nuova legge, se ci sarà, non lo dimentichi



Negli anni 1942-43 fiorì in Italia una felice corrente documentaristica con Vernuccio, Franchina, Marcellini, Magnaghi, Damicelli, Paoluzzi, Pozzi, Bellini, Scotese, Emmer e Pasinetti. Le belle opere «Comacchio», «Rifugi alpini», «Fontana di Trevi», «Artigiani fiorentini» di Fernando Cerchio appartengono a quel periodo. Cerchio — che vediamo in un «si gira» di «Fontana di Trevi» — è nato in provincia di Torino ed ha girato anche film a soggetto.

Ogni volta che mi accade, assistendo ad uno spettacolo cinematografico, di vedere un documentario mediocre o francamente brutto — dilettantesco nella tecnica, misero produttivamente ed artisticamente nullo — provo, credetemi, un vero dolore. Doloroso è infatti, quando si pensi a quello che il documentario potrebbe essere, constatare con quanta facilità, con quale a volte incredibile mancanza di impegno i nostri documentari vengano troppo spesso realizzati. La conseguenza prima di tutto ciò è che il documentario fa ormai parte, nelle nostre sale di spettacolo (assieme alle diapositive e «short» pubblicitari, agli intervalli troppo lunghi, al prezzo del biglietto, all'atmosfera fumosa del piccolo complesso di cose spiacevoli che lo spettatore è costretto a sopportare, in cambio dell'oretta e mezza di divertimento promessa dal film. Eppure, le rare volte che il documentario si rivela di qualità, è facile che il pubblico, alla fine, manifesti la propria approvazione con applausi convinti. Il fenomeno è significativo perché sta ad indicare che il pubblico non è nemico del documentario, ma, anzi, può gradirlo ed apprezzarlo.

Verrebbe allora spontaneo domandarsi come mai proprietari di sale e noleggiatori, la cui prima preoccupazione dovrebbe essere quella di comporre spettacoli graditi al pubblico, non cerchino di scegliere i documentari, rifiutando i cattivi e noiosi ed assicurandosi i buoni. Ma tale domanda non si pone più chi sia minimamente al corrente del «giro».



L'efficacia di questo fotogramma tratto dal documentario « Artigiani fiorentini » dimostra l'impegno e la sensibilità di Cerchio in un genere filmico ingiustamente ritenuto secondario.

Sarebbe come domandarsi perchè mai in ogni sala di spettacolo si faccia tanta pubblicità. Tutti sanno infatti il perchè: le ditte interessate pagano. Così è per i documentari, ove le ditte interessate sono le case di produzione, ma i denari sono di Pantalone. Provengono infatti dai contributi governativi che lo Stato assegna alla produzione. Tali contributi costituiscono una grossissima torta e, per programmare documentari, esercenti e noleggiatori vogliono la loro bella fetta. Se debbono scegliere, sono quindi spesso indotti a guardare, più che al prodotto ed alla qualità, alla fetta di torta ed alla quantità: chi la offre più grossa vince. (Si verifica così lo strano caso di un commerciante che vende un prodotto, per procurarsi il quale, lungi dallo spendere, viene lautamente pagato). Ecco come e perchè, concessa una grossa fetta agli esercenti, un'altra ai noleggiatori, la porzione di torta che rimane alla produzione è spesso la più piccola. La cosa ha, oltre tutto, una sua « moralità »: meno si lavora e produce e più si guadagna. Chi sogna e va parlando di una società fondata sul lavoro (Costituzione della Repubblica Italiana - Art. 1°) è servito se tutto avvenisse come nel campo dei documentari, dovremmo definire la nostra come una società fondata sulle percentuali.

Qualcuno, scrivendo in proposito, ha voluto presentarsi in veste di austero difensore dell'erario e si ha la sensazione che, di fronte allo sperpero del pubblico denaro, alla cospicua entità delle « uscite », gli organi competenti dello Stato abbiano la tendenza a non preoccuparsi d'altro che di ottenere una forte diminuzione di spese. La preoccupazione è comprensibile, e lodevole è l'intento di far realizzare allo Stato utili economie, ma, sinceramente, mi pare non sia questo il problema principale. Il problema non è tanto di ottenere che lo Stato spenda meno, quanto — e principalmente — di ottenere che spenda « meglio ». Oserei dire che la stessa cifra attuale non rappresenterebbe un dramma, né, tanto meno, uno scandalo, qualora avesse finanziato soltanto iniziative serie e avesse quindi contribuito al fiorire di una produzione di elevata qualità. Una tale produzione potrebbe infatti costituire il vanto di una nazione.

Il documentario — se si vuol fare un raffronto — potrebbe avere, nel cinema, il posto di quel famoso « elzeviro » che tanta parte ebbe nello sviluppo della nostra moderna letteratura, potrebbe dare al cinema — e ne ha date — le sue migliori « pagine di prosa », descrittiva e lirica: impressioni e notazioni dal vero, resoconti di viaggio, cronache vive, osservazioni acute e commosse della realtà che ci circonda; e come vi sono scrittori ai quali questi generi son congeniali e che nessuno, per questo, osa definire minori — per fare un solo nome pensiamo al nostro Emilio Cecchi — così vi possono essere uomini di cinema particolarmente portati al cortometraggio, al documentario. Non vedo quindi il documentario soltanto come un'utile esercitazione per i giovani. Penso che, in un clima differente, i nostri registi migliori potrebbero dedicarsi: valga per tutti l'esempio di Alessandro Blasetti, che per il documentario ha già dimostrato interesse e che, anche in questo campo, ha realizzato opere di indubbio valore ed importanza.

Per mutare radicalmente la situazione del documentario in Italia non basta quindi una legge, occorre cambiare una mentalità, occorre che uomini di cinema e critici prendano tale genere di film breve in maggiore considerazione.

Cosa può fare, dal canto suo, la legge? Lungo sarebbe e complesso un esame approfondito di tutta la situazione, che presenta molti altri problemi da risolvere, oltre quelli a cui si è accennato. Mi preme qui — per ora — richiamare l'attenzione sulle due necessità che mi paiono fondamentali, e cioè: evitare che i contributi governativi, destinati alla produzione, si « disperdano »; controllare con severità la qualità dei documentari.

Penso che la soluzione del primo punto non possa consistere che nella programmazione obbligatoria, la quale, forse, porterebbe con sé la necessità di un contingentamento.

Il secondo punto è assai più delicato. Non si vede in quale modo lo Stato possa giudicare la qualità dei documentari, se non attraverso una commissione, o comitato, sul tipo di quello che già attualmente esiste e che non ha dato — occorre essere sinceri — brillanti risultati. D'altronde tutti sappiamo come, da quando esiste il mondo, in ogni campo, le commissioni giudicatrici non siano mai state perfette e, tanto meno, infallibili.

Dato però che una commissione pare necessaria (tutti i progetti formulati sinora prevedono sempre una qualche commissione) si dovrà, per lo meno, cercare di ottenere che essa sia soggetta a commettere errori nella minore misura umanamente possibile. Pertanto occorrerà, innanzi tutto, che, per la sua composizione, tale commissione sia assolutamente indipendente da qualsiasi influsso di parte, di natura ideologica e politica. In secondo luogo bisognerebbe che il giudizio fosse affidato il meno possibile alle reazioni soggettive e personali dei commissari giudicanti. Impossibile è misurare senza un metro, difficile giudicare senza norme precise.

Nel caso nostro non è certo facile dettare norme riguardanti i valori artistici delle opere — che sarebbero sempre norme suscettibili delle più svariate interpretazioni personali — mi pare invece non sarebbe difficile dettarne di precise nei riguardi dei valori tecnici ed economici. Faccio degli esempi:

— esclusione dai contributi governativi dei documentari realizzati in tutto o per massima parte da stampe, riproduzioni di quadri, fotografie, pagine di giornali. Tali riprese, essendo di costo irrisorio, dovrebbero essere considerate alla stessa stregua del materiale di repertorio che (tranne casi eccezionali e di provata necessità) già in base alla legge attuale non può essere impiegato in misura superiore all'8% del metraggio totale.

— esclusione dei documentari che abbiano colonne musicali composte totalmente con colonne sonore di repertorio.

— esclusione dei documentari che siano stati realizzati da personale non qualificato e in numero inferiore al minimo necessario (il problema — costituzione di una troupe-riposto minima — dovrebbe essere studiato con i rappresentanti dei datori di lavoro e dei lavoratori).

— esclusione dei documentari che non abbiano richiesto il consumo di un minimo di pellicola negativa (es.: 1000 metri, ed è proprio un minimo).

— esclusione dei documentari che non abbiano richiesto un minimo di giornate lavorative effettive (es.: 12 giorni).

E' possibile tutto ciò? Non è certo facile, chè difficoltosi sarebbero i controlli e sempre possibile qualche inganno. Tuttavia mi pare che sarebbe utile pensare a qualche cosa di simile. I contributi governativi potrebbero allora rimanere, all'incirca, della misura attuale. L'eliminazione della pleora di documentari meno che mediocri, realizzati a puro scopo di lucro, sarà sufficiente a far realizzare allo Stato forti economie, mentre una pura e semplice, sensibile diminuzione dei contributi avrebbe come unico risultato di far seguire, al male, il peggio; mentre lo Stato continuerebbe a finanziare affaristi e speculatori, i produttori seri cesserebbero ogni attività — i documentari di qualità — già rari oggi — scomparirebbero definitivamente dai nostri schermi. Poco conterebbero in tal caso le « economie » realizzate dallo Stato, e sarebbero ben strane economie: una lira o un miliardo diventano la stessa cosa di fronte alla gravità del fatto di essere gettate via. Ben strana legge sarebbe quella che, allo scopo di aiutare il documentario italiano, ne provochesse la morte per soffocazione, tenendo però aperte le casse dello Stato a chi lo va, già da tempo, soffocando.

Fernando Cerchio

UN TUFFO NEL PASSATO



I dolori di un giovane soggettista

Colloquio con Zavattini

I lettori che hanno la raccolta completa di « Cinema », dal 10 luglio 1936 ad oggi, non si soffermino su questa rubrica: passino immediatamente alle pagine seguenti.

Gli altri, invece, concedano pochi minuti alla lettura di queste « riesumazioni » che di volta in volta offriamo attingendole dai primi numeri di « Cinema ».

Cercheremo di dare al lettore i « pezzi » più interessanti della collezione, articoli e fotografie, che abbiano riferimento con personaggi e avvenimenti attuali.

La rubrica non vuole però essere un atto di malignità, tuttavia si leggeranno forse cose divertenti.

Inauguriamo con un'intervista concessa da Cesare Zavattini a Raffaele Mastro e pubblicata nel fascicolo 4 di « Cinema » il 25 agosto 1936. Protagonisti sono, oltre a Zavattini, Mario Camerini, il comm. Rizzoli, il comm. Freddi, Assia Noris, Solaroli, Ivo Perilli, Ercole Patti, Mario Soldati, Amerigo Bartoli e un dottore in legge ex commissario di polizia ed ex funzionario della Cines.

L'articolo si intitola: **I DOLORI DI UN GIOVANE SOGGETTISTA.**

— Naturalmente, caro Zavattini, non si potrà discorrere della tua attività cinematografica senza cominciare da quel confino dei sette senza manipolatori in una villa di Brianza, esco-

— Vuoi alludere, forse, all'incubo di Grimello? Grimello è la villa di Brianza ove si svolse un dramma giallo che un giorno bisognerà girare. Una svolta nella mia vita. Zavattini parla col vero tono dell'umorista moderno, austero, cioè, e vagamente drammatico.

— Ma come nacque l'idea di chiudervi nel Grimello? E che dovevate almanaccarvi: un soggetto forse?

— Un soggetto? Ne sentirai di belle. Ma devo fare una premessa. Bada che in questa chiacchierata dirò molte cose polemiche, forse talvolta intrise di un po' d'amaro, nei riguardi di Camerini, di Soldati e di altri protagonisti del cinema italiano. Questi tratti polemici vogliono essere una prova della fedeltà dell'amicizia e anche della riconoscenza che mi lega a tutti. La mia di soggettista è stata un'esperienza sentimentale. Non potrei, quindi, rendertene conto, senza narrarti le reazioni polemiche del momento...

— Povero Zavattini! Non ti credevo così bellicoso.

— Bellicoso io? Ma nemmeno per sogno! Ero soltanto nuovo dell'ambiente e dovevo imparare a mie spese. Per esempio, con chi credi che io abbia dovuto lottare meno, anzi nulla?

— Naturalmente con quelli che erano più adatti ad intendere le tue esigenze poetiche.

— No, caro! Aspetta che ti parli di questi bei tipi! Gli unici coi quali mi son trovato d'accordo, anche quando il primo soggetto di « Darò un milione » poteva esser definito, diciamo così, una stravaganza, sono stati il comm. Rizzoli, industriale, e il comm. Freddi, Direttore Generale della Cinematografia! Vedi come si superano i luoghi comuni? Dunque, andò, così. Quattro anni fa pubblicai un articolo nel « Tevere » su Mario Camerini, a proposito di « Uomini che mascalzoni ». La visione di questo film mi rese ancor più persuaso di una idea che coltivavo da tempo. Credevo, come del resto ancora credo, che l'Italia possa produrre dei film comici meglio di qualunque altra Nazione. Pochi sanno, infatti, che la giovane generazione italiana, nell'ultimo decennio, ha rivelato un gruppo di originalissimi umoristi, i soli, secondo me, capaci oggi di ideare una comicità universalmente accessibile...

— Fuori i nomi! — Ma sono già acquisiti! Da Campanile a Patti, da Anton Germano Rossi a Giuseppe Marotta e a Mosca del Bertoldo...

— E Zavattini di « Parliamo tanto di me? ». — Non vedi che ne sto facendo una nuova edizione volante? Di chi si parla ora se non di me? Certo io divido pienamente le idee di questi colleghi in umorismo, nel cercare una comicità un tantino astratta, profondamente

diversa dalla comicità tradizionale, sentimentale e moralistica, che ci viene da tanti punti dell'orizzonte. Vedi! In Italia abbondano idee originali, in questo genere. Difettano solo i tecnici che sappiano adeguatamente realizzarle. Pensa che da parecchio ho in mente di creare — e chissà che un giorno non venga fuori — un Umoristi Associati... Ti giuro che in fatto di trovate siamo in grado di dare scacco matto ad Harold Lloyd. Pensa che si potrebbe girare una serie di "tre minuti comici", una serie di aperitivi allo spettacolo, di contenuto e di sapori svariatissimi, dall'amaro di una comicità astratta e deformante, al violento liquore di una catena di capriole. Ho già venti trame, pronte ad essere girate... Ah! se do la stura alle idee!

— Vedo, vedo, Zavattini, che Iddio ti ha fornito un cranio di contenuto doppio del normale proprio per questo. Ma se tornassimo a «Darò un milione?».

— Ecco. Un primo contatto con Camerini lo avevo avuto al tempo del mio primo soggetto, «I poveri in auto», scritto in collaborazione con Andrea Rizzoli. Era un tentativo di film comico sul genere di «Se avessi un milione». Questo lavoro fu acquistato da Rizzoli e proposto per la realizzazione a Camerini. Le lodi di prammatica furono moltissime. La conclusione una sola: «Manca una trama, ci vuole una trama!». Ma questa è una storia che riprenderemo in seguito. Dopo questo soggetto, che fu abbandonato, feci, in collaborazione con Mondaini, il «Buoni per un giorno», che è la prima forma di «Darò un milione». Nella redazione definitiva di questo soggetto rimasi solo. Il mio vero lavoro, del quale posso assumere piena e intera la paternità è, dunque, il soggetto che fu pubblicato due anni fa in Quadrivio. Ricorderai che si trattava di un soggetto fortemente farsesco, in cui rientravano motivi di cartoni animati, una scala che diventava xilofono ed altre trovate di audace comicità. Il comm. Rizzoli, con liberalità molto moderna, accettò il lavoro in blocco, senza discuterne i particolari. Disse: ho fiducia in Zavattini e in Camerini. Si mettano, dunque, d'accordo. Fu proprio la pagina di Quadrivio che Camerini lesse. E ricordo che, agitando il foglio, disse freddamente: «Qui non c'è una sola cosa che faccia ridere». Capirai! dir questo a un umorista celebre!

— Povero Zavattini! Come dire a un matematico di grido che i risultati delle sue condizioni non tornano.

— Non avevo ancora finito di ingoiare, che Camerini implacabile aggiunge: «E poi, ci vuole una trama». Qui ebbi un'improvvisa visione del guaio nel quale mi ero messo. Mi avvidi con terrore che Camerini ed io avremmo proceduto su due vie assolutamente diverse e che ci divideva una terribile diversità di natura. Camerini, infatti, ha un concetto della comicità che io direi tradizio-

nale, una comicità fatta di sentimentalismo, di realismo appena appena spinto, come in «Uomini che mascalzoni» o «Ma non è una cosa seria». Concetto certamente eccellente e capace di generare capolavori, ma impossibile ad essere adeguato al concetto mio, che è quello di una comicità sottile, che dà nell'astratto e nel lirico, la comicità per esempio di Charlot in «Vita da cani». Nella prima versione di «Darò un milione», ricorderai la trovata di quei poliziotti che inseguono dei ladri in un bosco e che, nascondendosi dietro gli alberi, finiscono per far cucù e per giocare a rimpiattino. Questa roba a Camerini, che innanzi a gags non si orizzonta, non andava giù.

— E la questione della trama?

— Ora sentirai. Io credo che per molti registi — e hanno pienamente ragione dal loro punto di vista — la trama sia una specie di cuscino di sicurezza. Sono, in fondo, i registi più provetti che hanno l'ossessione della trama, forse perché sanno che nei suoi fondamenti economici il Cinema è una grande industria e ha bisogno di un minimo di garanzie. Infatti, la trama è l'ancora di salvezza dei film brutti, il coefficiente, il diversivo che trattiene l'attenzione anche quando tutto va a rotoli. Ora io, e anche il resto della generazione di umoristi della quale ti ho parlato, ho un diverso concetto della trama. A me pare che il film comico moderno possa anche esser privo di trama narrativa, dialogata, cronologica, consequenziale. La trama più efficace è nella satira di tutto un ambiente, e così appunto era concepita la prima versione di «Darò un milione».

— E come, con queste premesse, andaste a finire al Grimello?

— Rizzoli, evidentemente, si faceva un'idea molto ottimistica delle nostre capacità e della nostra natura. E aveva fede nelle virtù fecondatrici della sua villa di Brianza. Al principio eravamo in quattro: Assia Noris, Camerini, Solaroli direttore della produzione ed io. Un'ora dopo arrivati nella villa, cominciai il dramma giallo. Avvenne subito il terribile scontro tra l'uomo nuovo, pieno di illusioni e di poesia, e gli altri, che erano tecnici scanzonati e furbi. Dopo un'ora i muscoli erano già lunghi così...

— Magnifico! Immagino che fotografie avrete prese di quel vostro forzato soggiorno!

— Sei matto? L'odio che ci divideva era troppo mortale per poter pensare alle fotografie. Ora che ci rifletto, può darsi che mi volessero un mondo di bene. Ma io, per conto mio, mi sentivo odiato ferocemente, perseguitato a morte. Ero nello stato d'animo del poeta puro che vede contaminata la sua opera, che deve difendere a qualunque costo la purezza della sua creatura, e quindi mi disperavo, urlavo, ingiuriavo. Era una congiura per farmi morire o impazzire. Scendo una mattina in salotto e mi sento dire da Camerini

ni con un'aria satanica: «Senta, abbiamo pensato di far diventare ubriaco il protagonista...» Detti in urla terribili e corsi a chiudermi in camera. Alfine, dopo molto discutere e questionare, decidemmo di chiamare in nostro soccorso altri due galantuomini per risolvere il problema della sceneggiatura, furono Ivo Perilli ed Ercole Putti. Chi meglio di questi due avrebbe potuto manifestare della comprensione per il povero Zavattini? Ma erano stati chiamati da Camerini. Erano venuti per collaborare con Camerini... E questo è nulla. Cominciai a venire nella villa un simpatico personaggio, un dottore in legge, ex-commissario di Polizia ed ex-funzionario della Cines, col titolo di superdirettore della produzione. Avessi visto che benevolenza aveva per me. Figurati che ad ogni lite aveva l'aria di domandarsi perplesso che cosa mai potessi fare io in quel luogo e con quella gente. E per non sbagliare dava sempre ragione agli altri. Per fartela breve, decidemmo di trasferirci a Roma per risolvere il problema della sceneggiatura. Furono sperimentati Amerigo Bartoli e Calandrino, Giuseppe Zucca e Soldati. Soldati venne fuori con un bellissimo dramma...

— Troppo dialogo?

— Altro che dialogo! A questo proposito si rinnovò la rissa. Io, come avrai intuito, avevo in mente un dialogo un po' irreale. Camerini, invece, ne esigeva uno realistico e verosimile, di genere comico-sentimentale. Ora, durante la sceneggiatura, Soldati che aveva in mente un dialogo sul genere dell'Amleto, vien fuori con una proposta: Se togliessimo la parte dei poveri?...

— Ma se il lavoro era tutto lì...

— Capirai, dunque, se ti dirò che ebbi due veri travasi di bile. Insomma, in una sola settimana di lavoro, Perilli, Camerini ed io varammo il dialogo.

— Capisco, di transazione in transazione... Ma, insomma, di tuo, nel film è rimasto il cinquanta per cento?

— Macché! Forse il trenta per cento. Ed è stato un risultato eroico. Certo, se avessi avuto più tatto, se avessi preso degli atteggiamenti un po' meno da poeta puro, avrei ottenuto molto di più...

— Ed ora?

— Ed ora, figlio mio, poiché mi avvedo che anche tu hai una maledetta voglia di seguire questa via di mortificazioni e di peccati, voglio darti qualche paterno suggerimento. Cerca di discernere bene nella tua vocazione. Se vuoi far del mestiere, vendi la tua idea, intasca i biglietti da mille e non occuparti dello scempio che faranno della tua creatura. Ma se non riesci ad uccidere il demone della poesia pura, impara a sceneggiare i tuoi soggetti. Poi impara a fare l'operatore ed il regista. Poi impara a fare l'attore. Allora, forse...

Raffaele Masto

I FILM

Questo è il cinerama

Lasciamo ai tecnici — e già è stato fatto — il compito di illustrare che cosa sia il Cinerama, quali i sistemi di ripresa e di proiezione, quali i problemi di una perfetta visibilità e di una migliore stereofonia.

A coloro che si occupano di problemi economici lasceremo invece lo studio intorno all'interrogativo se sia conveniente o no continuare a produrre spettacoli in Cinerama. Noi ci limiteremo a riferire le nostre impressioni di spettatori prima che di critici poiché parlare di critica, oggi, al cospetto del Cinerama, equivale a criticare un romanzo non scritto o un film non girato.

Il primo spettacolo in Cinerama infatti non è un film a soggetto e neppure può dirsi un documentario intesi entrambi nel senso tradizionale che a queste parole si suole dare.

Il Cinerama ci riporta allo stadio dei tentativi, e se invece di essere in una sala, fossimo in un gabinetto di chimica o di fisica, staremmo lì ad osservare col cuore in gola quasi che da un momento all'altro dovesse avvenire uno scoppio.

Restiamo nell' analogia: scoppierà il Cinerama?

E se questa esplosione avverrà, sarà benefica nel senso che troveremo lì per terra, tra il fumo e l'odore acre, il progetto di un film, o sarà invece un'esplosione distruttiva per cui di Cinerama nel futuro non se ne parlerà più?

Non vogliamo far gli indovini: ci basta aver posto l'una e l'altra ipotesi e delle due, scartata la seconda, discutere sulla prima.

Allo stato attuale dei fatti il Cinerama tecnicamente è imperfetto.

La proiezione di tre macchine lascia evidenti sullo schermo i segni di congiunzione fra una pellicola e l'altra.

Anche a guardare sempre nella parte centrale e ad accontentarsi di seguire con la coda dell'occhio ciò che accade a destra e a sinistra, c'è tuttavia qualcosa che disturba.

Ma possiamo superare questa imperfezione tecnica pensando che la prima proiezione dei fratelli Lumière, se fu più sbalorditiva del Cinerama, fu ciononostante più rozza e lontana dal lasciar prevedere un luminoso avvenire.

Ma c'è un altro inconveniente nel Cinerama ed è il posto occupato dallo spettatore.

Infatti bisogna stare perfettamente al centro della sala e ad una ben calcolata distanza; chi sia a destra o a sinistra vedrà gli oggetti e le figure curvare improvvisamente ed immergersi in un'atmosfera rarefatta che sa di onirico e di incubo.

Guardiamo ad esempio quel che accade nella scena dell'Aida girata alla Scala.

Fino a che la prima ballerina volteggia nel settore centrale, rimane (anche per uno spettatore che fosse seduto a sinistra) una donna normale; ma non appena la danzatrice passa a destra si trasforma nella sorella gemella di Toulouse Lautrec per assumere tutte le caratteristiche di una longilinea spropositata che piacerebbe tanto a Modigliani se capita dalla parte opposta, cioè a sinistra.

Questo per le figure umane. Per gli oggetti in movimento (barche, motoscafi etc. etc.) o per i "beni immobili" la deformazione non è minore.

Una gondola s'affusola e si curva su un mare in discesa; sembra un vagoncino da montagna russa e il gondoliere si piega su un remo che s'allunga all'infinito.

Abbiamo incontestabile la prova della ro-

tondità della terra; ma per dimostrare che la terra è tonda occorre il Cinerama?

I palazzi, anche quelli antichissimi, hanno un leggero tremolio, una sorta di movimento sussultorio e, a fissare l'immagine, l'accorgi che anche tu in platea sussulti. La «scala Mercalli» registrerebbe 3 o 4 gradi.

Questo è il Cinerama; ma non è tutto il Cinerama. C'è un aspetto, che potremmo dire segreto, e che si scopre via via nel corso di questo primo programma. E' la spazialità, cioè la possibilità offerta da questo mezzo tecnico di dare allo spettatore esatte proporzioni di panorami.

Soprattutto nelle riprese dall'aereo e per quel che specificatamente riguarda il volo di un B.25 da Manhattan a Washington, attraverso Pittsburg fino a Chicago, lungo il Mississippi, per S. Francisco, per le Montagne Rocciose fino al Gran Canyon. Molto più spettacoloso tutto questo che non le acrobazie acquatiche in Florida o le danze spagnole o le cascate del Niagara e forse più emozionante che non l'immediato mozzafiato delle montagne russe. I canali di Venezia, il raduno dei Clans scozzesi, il coro di Long Island e il finale dell'atto primo dell'Aida hanno col Cinerama la stessa parentela che potrebbero aver col CinemaScope o con lo schermo normale.

Divertente, invece, per alcuni effetti stereofonici e per le spezzature di voci in falsetto, il coro dei piccoli cantori di Vienna. Divertente, in fondo, perché ripreso con molte intenzioni umoristiche che raggiungono gli effetti voluti senza alcuna esagerazione; ma questo si sarebbe ottenuto allo stesso modo su schermo normale.

Alquanto noiosetto, perché impreciso, il prologo.

Quali possibilità ha dunque il Cinerama in un futuro prossimo o remoto?

A parte la novità simile al richiamo del «si accomodino signori» con cui l'erede di Barnum invita oggi nel cinema, a parte tutto questo, il Cinerama indubbiamente costringerà i tecnici ad una profonda meditazione, ad un più accorto studio, ad una sintesi insomma di tutti i ritrovati.

L'ultimo ponte

Die letzte Brücke

Regia: Helmut Käutner e Gustav Gavrill - Soggetto e sceneggiatura: Helmut Käutner e Norbert Kunze - Produzione: Cosmopol-Ufus Film - Fotografia: Elio Carniel e Fred Holthnek - Distribuzione: Atlantisfilm - Interpreti: Maria Schell (Helga), Barbara Rütting (Militza), Bernhard Wicki (Boro), Carl Möhner (Martin Berger) e Horst Hächler, Fritz Eckhardt, Robert Meyn, Tilla Durieux.

Helga, giovane dottoressa tedesca innamorata del sergente Martin, viene rapita per curare un malato da un gruppo partigiano sprovvisto di medici.

«Inizialmente Helga rifiuta, ma cede innanzi al dovere d'umanità della sua professione. Benché prigioniera, le sofferenze partigiane e il virile patriottismo di Boro, agiscono profondamente su di lei.

Si presenta l'occasione di fuggire: il tifo decima i partigiani, il siero è nascosto in zona controllata dai tedeschi ove è pure Martin e solo una donna può arrischiarsi a prelevare senza sospetto.

Helga si avventura in compagnia della partigiana Militza, ma quando stanno per tornare col medicinale vengono sorprese dai tedeschi, Militza uccisa, Helga riconosciuta da Martin che disapprova come essa desidera terminare la sua missione a favore dei partigiani che nel frattempo, preoccupati per il ritardo delle loro incaricate, hanno sferrato un attacco. Helga sta per riattraversare il ponte che separa le due parti e che ordinano di cessare immediatamente il fuoco.

L'ordine viene eseguito, Helga consegna i medicinali e mentre la battaglia si riaccende ritorna da Martin e dai suoi, ma, sul ponte, cade colpita a morte.

Presentato a Cannes nel 1954 carico di premi, preceduto da una critica favorevole e osannante, questo film esce tuttavia in prima visio-



Maria Schell (Helga) e Bernhard Wicki (Boro) in una scena del film «L'ultimo ponte».

ne in un solo cinema e in stagione morta. Perché? Prima di parlare dei valori dell'opera e di avanzare alcune riserve, cerchiamo di rispondere all'interrogativo che ci siamo posti. Dunque per « uscire » nella stagione piena, in quella buona, non servono né diplomi, né attestati internazionali, né premi OCIC, né riconoscimenti all'attrice. Che si vuole? Il colore, il grande schermo, la diva famosa? Evidentemente; perché questo nobile lavoro di Helmut Käutner e Gustav Gavrin non è in technicolor, non in cinemascope, né ha per interprete una bionda platino formosa o una bruna dal corpo atomico. Anzi, rifugge da tutto questo per cercare, nell'umiltà di una forma apparentemente trascurata, motivi sottilissimi di poesia e di amore.

Ci viene un sospetto e ci domandiamo se non sia stato il tema della guerra a tenere rinchiuso il film nei magazzini del noleggino fino a luglio. Ma poi ci ricordiamo di tanti altri film di guerra che sono usciti in piena stagione e scartiamo questa ipotesi. Perché, dunque, perché?

Cerchiamo la verità e forse ci sembra di averla trovata in più lontani nascondigli, in quella sorta di diffidenza verso i film impegnati, verso i film che ti costringono a pensare, a ragionare, a meditare, a fare — insomma — l'esame di coscienza.

La guerra! C'è guerra e guerra. C'è quella « al platino », dove l'eroe non muore mai o, se muore, è per via della sfortuna, la stessa che perseguita un giocatore alla roulette. La guerra fatale che vede partire tutti cantando e vede tornare tutti accompagnati dalle stesse note musicali; la guerra a ciclo continuo di cui un film è sempre un episodio. Lo spettatore allora si enuclea dai fatti, si sente irresponsabile dei massacri, segue la vicenda con lo stesso spirito con cui seguirebbe un film d'avventure amorose o « western ». « L'ultimo ponte » invece esige la partecipazione del pubblico; se provi a restare al di fuori ti annoi e tutto ti sembra lontanissimo; ma solo che tu ti lasci un momento e che ti metta nei panni di Helga, di Boro, di Militza, di Berger, o degli altri, allora sei nella trappola e cominci ad avvertire il travaglio dei personaggi; e soffri, e patisci, e ti vergogni, e ti prometti d'essere buono, di non far più violenza, di non tradire, di non venderti. Questa partecipazione è fatica e perciò solo l'egoismo umano la rifugge. E' un film che ti invita alla bontà, ma ti denuncia le cattiverie, quelle tue, intime, segrete: la commozione è rimprovero; diversa, opposta alla commozione per « un figlio di nessuno » dove le lacrime che ti sgorgano sono meccaniche e ti fanno « credere » pietoso e buono. Ma dopo mezz'ora non ti interessano più « i figli di nessuno ». E pensi solo ai tuoi.

Forse è proprio qui il segreto dello scarso successo di film come « L'ultimo ponte ».

Che non è — a nostro parere — un film mirabile; che è piuttosto una buona composizione con temi nobili, ma con immagini piuttosto consuete di netta derivazione dal neorealismo italiano e dal miglior cinema russo. Si ricordino — per tacere del resto — la barca trasportata dalla corrente del fiume con il cadavere del partigiano; i canti corali degli abitanti del piccolo villaggio, visti con sapienti carrellate e poi nel dettaglio di misurati primi piani. Ma sono reminiscenze inevitabili sia per il tema trattato, sia per la natura stessa dei due registi.

Un difetto — e questo sostanziale e disturbante — è invece nella sovrabbondanza concessione alla simbologia; i personaggi infatti as-

sumono con indiscusso piacere l'aspetto di simboli fino a culminare nella scena finale dove il cadavere di Helga esce dalla storia narrata in chiave sommessa, dalla cronaca, per diventare messaggio. E questo denuncia insufficienza o, quanto meno, sfiducia dei registi nella loro opera. E' ovvio che, dopo un film come « L'ultimo ponte », il pubblico non resti indifferente; le immagini debbono aver esercitato su lui un lento lavoro di erosione; egli deve ormai « credere » ai personaggi e ai fatti. Il sacrificio di Helga non è l'occasionale gesto eroico; è la deliberata volontà di gettare il suo cadavere tra l'odio degli uomini. I colpi della mitraglia e dei fucili cessano per un istante: il desiderio di pace è in tutti; poi riprendono perché la bestia scatenata, la guerra ha il sopravvento. Il messaggio è chiaro; perché creare anche il simbolo? I confini tra la poesia e la retorica sono sottilissimi. Helmut Käutner e Gustav Gavrin li hanno valicati in più punti. Ma tuttavia non hanno concesso molto spazio ai luoghi comuni; e se alle volte alcuni incontri son più affidati al caso che alla logica (Helga che ritrova il suo innamorato), se altri episodi appaiono forzati (la vecchia contadina che dona le scarpe del figlio morto ad Helga ignorando che la donna è ancora nemica), se Militza, la partigiana, non è personaggio precisamente poetico e drammatico (il passaggio del ponte, l'assalto dei tedeschi, l'arrivo al villaggio distrutto, lo scontro tra Militza ed Helga), di sviluppi psicologici graduali che denotano nei registi una profonda conoscenza dell'animo umano. Ma soprattutto il film va tenuto a modello per la verità di quasi tutte le figure umane; merito senza discussione degli interpreti che da Maria Schell a Bernhard Wicki, da Barbara Rütting a Carl Mohner sono quanto di più antidivistico sia dato a immaginare.

La cornice dei luoghi con la realtà delle asprezze, degli ostacoli, delle devastazioni conferisce all'opera una nobiltà rara.

P. O.

Il suo onore gridava vendetta

Regia: Raoul Walsh - Sceneggiatura: Irving Wallace e Roy Huggins - dal racconto « Ten Against Caesar » di Kathleen, George e Robert Granger - Musica: Lester H. White, A.S.C. - Grafia: Ross Bellah - Consulente del colore: Francis Cugat - Colore: Technicolor - Produzione: Columbia - Personaggi e interpreti: Rok Hudson (Ben Warren), Donna Reed (Jenny Ballard), Phil Carey (Frank Slayton), Roberta Haynes (Stella Slayton), Leo Gordon (Jess Burgess) e Lee Marvin, Neville Brand, Ray Thomas, Robert Herron, Phil Rwlins, Forrest Lewis.

Il bandito Slayton, coadiuvato dalla squadra, seduce e abbandona la meticcina Stella, rapisce la bianca Jenny fidanzata di Ben, attenta alla vita del buon luogotenente Jess e fugge in Messico. Ben lo insegue dapprima solo, ma strada facendo gli si associano Jess, l'indiano

Slayton e predoni ricevono ciascuno la pallottola giustiziera: Jenny e Ben si riuniscono.

Il film non è buono anche se il paesaggio dell'Arizona e dei confini messicani (suggestivo panorama ormai noto) nobilita con ambe e rossi polveroni una storia tritarella e disordinata.

E inoltre che il Regista Walsh, benché veterano del 3 D, non si permetta più tutte quelle sassate, pugnolate, schioppettate che ci fa tirare in faccia da qualsiasi personaggio abbia fra le mani simili arnesi.

Se Donna Reed con « Da qui all'eternità » ha meritato un Oscar, qui invece lo perde mentre più gradito alle signore (a cui piace sempre l'espressione fanciullesca sorretta da larghe spalle) risulta Rock Hudson che gli uomini apprezzano per due atletici cascatori pagati di persona.

Gli altri si difendono cavalcando furiosamente.

Cinque disertori

Regia: John Hugh - Soggetto e dialoghi: John Hugh - Sceneggiatura: Nat Linden - Fotografia: Charles O'Rork - Musica: C. L. Seymour e Jr. Larry Atkinson - Produttore esecutivo: Harold G. Fredrick - Produzione: Empire Studios Production - Distribuzione: Republic - Colore: Trucolor - Interpreti: Lin McCarthy (Il Sergente) - Stephen Courtleigh (Il Colonnello) - Berry Kroeger (Plumkett) - Harold Gordon (Cokney) - Bill Mason (La recluta).

Un colonnello ubriaccone accusato d'essersi ritirato davanti al nemico, un sergente sconvolto dalla guerra, una recluta ingenua, un torbido soldato — Plumkett — ladro dei fondi del Reggimento e Cokney, il viscido vigliacco che spera a sua volta di derubare Plumkett sono cinque disertori dell'Esercito Confederato che fuggendo attraverso le paludi della Florida puntano verso il mare per riparare a Cuba. Ma la giungla è giustiziera delle loro colpe: selvaggi, serpenti, coccodrilli e sabbie mobili uccidono progressivamente il colonnello, il sergente, Cokney e Plumkett mentre solo la recluta — l'unico veramente puro — riesce a raggiungere il mare.

Il regista John Hugh, con buona analisi psicologica, ha detto, pur fra notevoli errori, una disperata parola di condanna sulla figura umana del disertore. Lontano dal messaggio di Huston (che fa tornare alla lotta il giovane disertore dopo la « prova del fuoco ») Hugh ha dannato nell'inferno della giungla « Cinque disertori » senza ritorno perché disertori veri e cioè uomini vili e tarati per cui la diserzione è inevitabile destino d'un generale fallimento umano.

Uomini a cui la vergogna del passato nega perfino la consolazione del ricordo: soltanto la recluta parla della sua lontana Georgia e il colonnello pronuncia morendo una delirante autodifesa e un nome di donna, mentre gli altri avanzano fra i pantani quali muti prigionieri di nevrotici istinti di cui saranno vittime.

Plumkett morbosamente succhia con gli occhi fotografie pornografiche e palpa l'oro rubato pensando alle prostitute di Cuba: per recuperare quell'oro cadrà nella palude brulicante di coccodrilli.

Cokney — bavosa repellente sanguisuga — s'appiccica a Plumkett per aver aiuto nel pericolo, ma anche per ucciderlo e derubarlo: sarà avvolto fra le spire dei serpenti a cui assomiglia e che teme.

Il sergente, che una dolorosa inquietudine sospinge allo sbaraglio, piomberà come cieco nel baratro delle sabbie mobili.

Il colonnello, condottiero fallito e minato dall'alcol, impazzirà fra le febbri scambiando l'urlo dell'uragano per il clamore della battaglia e benché sguaini la spada in un cupo ritorno d'eroismo, sarà beffardamente ucciso da una frecciata alla schiena.

La recluta è il ragazzo che segue nel sergente la personalità che lo domina, ma a cui la esperienza fra i demoni servirà d'espiazione e di insegnamento.

Merito di Hugh (che è anche soggettista e autore dei dialoghi) e dello sceneggiatore Linden è avere inciso di notazioni la figura dei personaggi su di un cast d'attori diligenti fra cui spicca un caratterista degno d'attenzione: Harold Gordon.

Gordon, che proviene dai « musical » di Broadway (ha recitato in « Oklahoma » e « Anna prendi il fucile ») e che ricordiamo nel ruolo del piccolo Presidente Francisco Madero in « Viva Zapata », presenta con l'attuale Cokney un riuscito personaggio a cui il doppiatore (Carlo Romano) ha prestato adeguata voce.

Per il resto — benché girato in esterni naturali — manca al film la realtà della giungla soprattutto nelle scene di spostamento della piccola carovana.

Sono troppo spesso evidenti inquadrature preparate, passaggi obbligati degli attori e il loro atteggiarsi proprio nelle scene che dovrebbero essere più sciolte e scorrevoli.

Ma il vero sabotatore del film è il colore così deterioro da spingerci a ricercarne il motivo.

Infatti la Republic, per venire incontro alle maestranze italiane, controtipa in Eastman l'originale copia Trucolor e la stampa su Ferrania. Scusiamo quindi la giungla minestrone e gli attori truccati da clown in nome della disoccupazione nostrana, ma auguriamoci — come ci assicurano — il qualitativo adeguamento dei nostri stabilimenti con la migliore produzione straniera.

Il figlio di Kociss

Regia: Douglas Sirk - Produzione: Ross Hunter per la Universal International - Interpreti: Rock Hudson (Taza); Barbara Rush (Oona); Bart Roberts (Naiche).

Taza, primogenito di Kociss, succedendo al padre nel comando dei Cilicaua continua la politica pacifista verso i bianchi.

Non così il secondogenito Naiche che parteggia per gli antipacifisti Geronimo e Penna Grigia. I due fratelli sono anche divisi da rivalità per Oona (figlia di Penna Grigia) che naturalmente ama Taza.

Tuttavia il nobile figlio di Kociss non ammette che le truppe regolari puniscano gli Apaches ribelli e, pur di rispettare l'antica legge — « solo un apache può punire un apache » — costituisce, in collaborazione con l'esercito, un reparto di « Polizia indiana ».

L'odio e la rivalità si accendono, ma gli indiani fuori-legge finiscono per cadere uccisi, i buoni per sottomettersi e Taza per sposare Oona.

Inserito nei film di riabilitazione della razza indiana, non vediamo in quest'ultimo lavoro notevole approfondimento di tipizzazione o d'ambiente da migliorarlo rispetto a modelli precedenti.

Benché la sequenza iniziale si apra (sorprende!) su Jeff Chandler che senza figurare in « cast » compare morente per tramandare il comando all'aiutante Rock Hudson, benché cavalli a zampe all'aria e rotoloni siano sempre pregevoli, tuttavia questi attori truccati da indiani, queste eterne battute sui « visi pallidi », in luogo di pannelli storici, di ricostruzioni etniche, ci raggirano con l'annacquata divulgazione e il fumetto.

Per i nomi dei partecipanti all'ennesima impresa, valga l'elenco del « cast ».

La jena di Oakland

Regia: Harry Horner - Sogg.: Mel Dinelli - Scenegg.: Mel Dinelli - Fotografia di George E. Diskant A.S.C. - Musica di Leith Stevens - Costumi di Michael Wolfe - Montaggio: Paul Weatherwax A.C.E. - Interpreti: Ida Lupino (La signora Gordon) - Robert Ryan (Howard Wilton), Taylor Holmes (Armstrong) - Barbara Whiting (Rosa) - James Willmas (Stevens) - O. Z. Whitehead - (Franks) - Produttore Collier Young - Distribuzione RKO Radio Films.

In un villino di stile vittoriano, alla periferia d'una cittadina americana, vive sola una giovane maestra, la vedova Elena Gordon. E' la vigilia di Natale e la donna addetta alle pulizie della casa si fa aiutare da un uomo di fatica, Howard Wilton. Questi, ch'è un individuo malato ed ossessionato dall'idea che gli altri ridano di lui, dopo un primo momento di tranquillità ha uno scatto di collera: confessa d'esser vittima d'un trauma psichico che lo conduce, nei suoi improvvisi accessi di follia, a commettere atti che dopo non riesce a ricordare; crede d'esser anche capace d'uccidere. Preso nuovamente da furore Howard, chiude le porte a chiave e strappati i fili del telefono, tiene la donna prigioniera in casa. La signora Gordon, dopo aver tentato invano di comunicare con l'esterno, per difendersi da un nuovo attacco di follia di Howard, lo minaccia con un paio di forbici: questi le si lancia contro ed ella sviene. Al suo risveglio la casa sembra deserta ma l'uomo riappare: sta per andarsene ormai dimentico di tutto. In quel momento arrivano due operai per riparare il telefono isolato; avvisati dalla vedova, questi riescono a condurre via l'uomo, ignaro di ogni cosa. La donna è finalmente libera.

La follia di Howard si manifesta sin dalla sequenza iniziale del film; l'assassino che scopre il cadavere della donna da lui stesso strangolata e che fugge inorridito, mostra chiaramente il suo stato di infermità mentale nella fuga precipitosa fra i binari della stazione e nel salto sul treno in corsa. Poco dopo egli entra nella vita pacifica della vedova Gordon, vita fatta di ricordi e di ritiro. L'incontro che s'immagina interessante e ricco di suggestivi sviluppi delude invece sin dal principio. La follia di Howard, che agli scatti d'ira alterna momenti di serenità e quasi di dolcezza, presentava per la sua stessa natura svariate possibilità di approfondimenti psicologici. Ma dopo un breve cenno al delicato tema della solitudine segue, per ovvie esigenze spettacolari, un primo attacco di collera che trasforma subito l'uomo in un pericoloso energumeno; da questo momento Howard non farà che ripetere monotonamente un atteggiamento da « cattivo » sino alla conclusione finale, quando cioè si consegnerà inconsapevolmente e con la mas-

sima calma nelle mani di due providenziali soccorritori. Il film cade perciò nella mediocrità né, data l'eccessiva ricerca di una « forma » può ritenersi una riuscita opera del brivido. Harry Horner regista s'è valso di tutti gli espedienti del genere per ottenere un clima saturo di tensione; tuttavia insistendo esageratamente su alcuni dati (chiavi, telefoni, coltelli appaiono troppo spesso) ha rivelato la sua preoccupazione di far spettacolo. La scala è un altro elemento principale nel tessuto narrativo del film (lo sceneggiatore Mel Dinelli è anche l'autore dell'ormai nota « Scala a Chiocciola »); tuttavia quello che dovrebbe essere il brano filmico per eccellenza (la discesa per le scale della vedova dopo il suo risveglio) ci fa rimpiangere lo Hitchcock più commerciale. Nonostante dunque uno sforzo per l'impegno ed una ricercatezza dei temi, l'opera risulta mediocre anche per l'ingenuità dei dialoghi. Da ricordare la sequenza introduttiva di una bellezza nitida, chiara, che dopo averci introdotto nell'ambiente e presentato il protagonista, si chiude con un essenziale primo piano che ci rivela la natura più intima del personaggio (piacerebbe al Lawson).

Robert Ryan, uno dei volti « legnosi » di Hollywood, presta la sua maschera efficacissima ma priva di sfumature.

L'ultimo bersaglio

Regia: Cy Roth - Soggetto e sceneggiatura: Wyatt Ordung - Fotografia: Paul Dunlap - Montaggio: Harry Gerstand - Produzione: Columbia (1953) - Personaggi e interpreti: John Ireland (Sergente Fletcher) - Lon McCallister (Martin) - Hal March (Gordon) - George E. Stone (Brown) - Norman Leavitt (Jonas) - Myron Healey (Marley) - Don Haggerty (Sergente Willey) - Tris Coffin (Capitano Johnson) - e ancora: David Holt, Dik Fortune, Robert Easton, Paul Kist.

Sulla base di tre fondamentali episodi della guerra in Corea (la distruzione del nido di mitragliatrici, il breve riposo nelle retrovie e il rastrellamento del bosco infestato dai cecchini) viene descritta la vita umile, diurna, sacrificata, degli uomini del sergente Fletcher costituenti la più piccola, eroica ed oscura unità bellica: la pattuglia di fanteria.

Se mente di noleggiatore ha imposto al film un titolo che sa di baraccone, l'originale « Combat Squad » più realmente s'addice alla storia scarsa del pugno di fanti guidato dal sergente Fletcher.

Quando si compilerà l'antologia del sergente americano, accanto ai roboanti Edmund Lowe e Victor MacLaglen di Ford, al saggio James Witmore di « Bastogne », al Lancaster di Zinnemann e al ghignante Widmark di « Femmina contesa », sarà bene non dimenticare l'attore John Ireland che con il suo sergente Fletcher ci ha dato un sottufficiale vero in una guerra altrettanto vera.

Guerra dove una mitragliatrice al posto giusto non lascia passar nessuno, dove non è possibile sporgersi dai muriccioli, dove a quattro fucilate di cecchino corrispondono quattro cadaveri.

E la regia s'è preoccupata di rendere tale atmosfera, come lo scenarista di non mettere in bocca ai suoi personaggi frasi quali " sporca situazione ", " mondaccio cane " o versi di Elisabetta Browning (che pare poetessa preferita da graduati e truppa).

Vice



In margine al VI Congresso FEDIC a Montecatini TENAGLIA, PUPA E FIDANZATA

PEZZI GROSSI TRA I CINEAMATORI

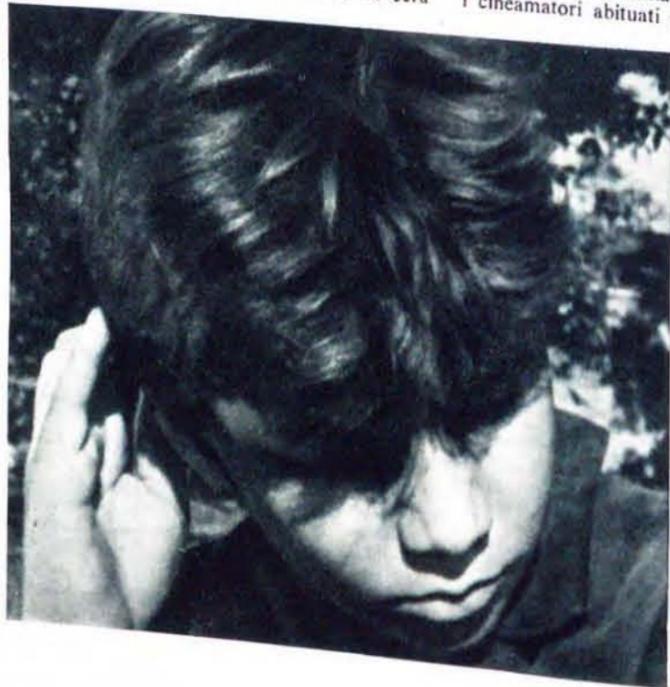
Il fatto che — dal lato organizzativo — il VI Concorso Nazionale fra i cineamatori italiani sia riuscito quasi alla perfezione, dimostra, se non altro, che la FEDIC (ossia la Federazione dei Cineclubs) non si è guastata col crescere, che il segretario generale della stessa FEDIC Pietro Di Mattia è persona efficiente e che la collaborazione tecnica prestatagli dal Cineclub Firenze (oltre che da singoli volenterosi) è stata preziosa. I Cineclubs ufficialmente riconosciuti sono ormai 67 (ce n'è uno persino a Ronciglione), i cineamatori regolarmente iscritti sono quasi duemila, i film presentati al concorso erano ben 217: cifre senza dubbio pletoriche come i premi in palio (una ventina), ma dalle quali non sarebbe lecito trarre disinvolute conclusioni. Non sono mancate, infatti, le opere di qualità, anche se è stato un po' faticoso per le due giurie (una per i film a soggetto e una per i documentari, presiedute rispettivamente da Vittorio Gallo e Aldo Nascinben) individuarle tra il materiale sovrabbondante.

«Le avventure dell'altro io» di Candiolo, Moreschi e Marinuzzi (Sanremo) è stato — tra i film a soggetto — quello che ha raccolto i maggiori consensi da parte del pubblico e dei cineamatori presenti alle proiezioni. È un film comico piuttosto garbato, raccontato con intelligenza e perizia, non privo di soluzioni visive e sonore assai felici, e che illustra le peripezie (e naturalmente i segreti pensieri) di un poveraccio in visita di circostanza alla fidanzata alquanto bruttina. Poteva anche essere sopravvalutato, questo film, per la sua scanzonata atmosfera, in aperto contrasto con le impostazioni lugubri (quando non addirittura piagnone) che i cineamatori — come i principianti, del resto — solitamente preferiscono.

Miglior film a soggetto è risultato invece «Un cuore e una tenaglia» di Pecora, Piacentini, Santini e Zecchi (Ferrara) che descrive affettuosamente le ore di «libera uscita» di un piccolo operaio, le sue diverse impressioni e sensazioni, i suoi incontri, le sue birbonate e i suoi atti di bontà. Semplice, ingenuo, disadorno (fors'anche modesto), questo lavoro ha tuttavia un suo fascino preciso ed è caratterizzato da una coerenza stilistica ammirevole che attesta come per i cineamatori di Ferrara la lezione del miglior cinema italiano neorealista non sia stata inutile. Tutt'altro discorso va fatto per «La pupa» di Piero Bergamo (Padova), il film più discusso del concorso, ma anche (a nostro avviso) il più interessante: perlomeno, sul piano dell'impegno. A questo proposito, diremo che se (come gene-

ralmente si ritiene o si afferma) dai cineamatori si devono attendere ricerche e magari «apertura» per lo più precluse a chi, facendo del cinema la sua professione, deve fare i conti con l'industria, «La pupa» è il film più «cineamatoristico» del concorso di Montecatini 1955. Piero Bergamo, del quale ricordiamo altri intelligenti tentativi, più o meno polemici, più o meno riusciti (e soprattutto l'eccellente «Mezzogiorno», presentato al concorso del 1954) si è studiato di rappresentare in chiave di alternativa fra reale e surreale una commedia umana soltanto in apparenza, perché i suoi veri protagonisti sono l'illusione e il desiderio, la volontà e la rinuncia: una sorta di balletto cinematografico, spregiudicato e moderno, che non si rifiuta di prendere a prestito quanto è lecito delle più recenti e valide esperienze teatrali.

«Il cero» di Giuseppe Fina (Milano) è la ricostruzione fedele di un fatto di cronaca accaduto a Verolanuova, in provincia di Brescia, nel novembre del 1954: la scomparsa di un bambino, e la sua disperata ricerca da parte dei genitori, che compiono con sconcertante solennità un curioso rito a metà strada fra il mistico e il superstizioso. Un cero vien fatto sgocciolare nelle acque del fiume: se la cera



Il piccolo Turi Randazzo in «Un cuore e una tenaglia», film a soggetto di Pecora, Piacentini, Santini e Zecchi (Cineclub Ferrara) che ha avuto il 1° premio e il Trofeo FEDIC. I cineamatori di Ferrara hanno dimostrato come la lezione del miglior neo-realismo non sia stata inutile

Il 3° premio per film a soggetto è toccato al padovano Piero Bergamo che con «La Pupa» realizza una sorta di balletto cinematografico, spregiudicato e moderno, in cui veri protagonisti sono l'illusione e il desiderio.

Però i ragazzi del Cineclub Biella gironzolano con aria triste per i viali di Montecatini; vedono il mondo in funzione di revolverate e hanno eletto a loro profeta Mickey Spillane.

affonda, il bambino è annegato, se galleggia il bambino è vivo, o comunque la sua morte non è stata provocata dalle acque. La realizzazione, molto accurata, non manca tuttavia di una certa freddezza, e la ricerca dell'effetto sul piano cronachistico nuoce all'articolazione drammatica della vicenda.

Da segnalare anche — sempre tra i film a soggetto — «La mia vecchia fornace» di Stefano Mosconi (Bergamo), delicata e spiritosa storia di un vecchio e di un bambino che son gli ultimi artigiani del mattone fabbricato a mano; «Traguardi di primavera» di Anselmi, Cossu e Porre (Sanremo), piccola galleria dei desideri e dei progetti di due giovani operai; «Vigilia d'estate» di Carlo Giovannoni (La Spezia), storia drammatica (ma non troppo) di un giovanissimo contrabbandiere; «Adolescenti» di Carlo Celli (Trieste), penetrante e commossa indagine — ispirata da una novella di A. Meoni — sulle prime manifestazioni della «coscienza del pudore» in un bambino.

Tra i documentari, si è nettamente imposto su tutti gli altri concorrenti — vuoi per la nobiltà dello svolgimento del tema, vuoi per i suoi preziosi valori cromatici — «Mattino sull'Arno» di Aldo Bacherini (Firenze), curiosamente sonorizzato (ed è l'unica incongruenza del lavoro, gravissima in sé, ma veniale tra i cineamatori abituati a fare anche di peggio)



con la «Moldava» di Smetana. Molto applaudito dal pubblico è stato anche «Figure e pietre del Pakistan», girato da Mario Fantin (Bologna), uno dei partecipanti — come è ormai noto — alla spedizione Desio: si tratta anzi di un documentario che integra, in certo senso, il famoso «Italia K 2» nella parte riguardante la partenza vera e propria della carovana. In linea generale, comunque, la produzione documentaristica dei cineamatori è apparsa corretta e puntuale (pur se i commenti parlato e musicale hanno lasciato troppo spesso a desiderare). Tra i lavori meglio riusciti, ricorderemo: «Elettroturismo in Val Trebbia» di Corvi (Piacenza), «Sogno d'autunno» di Bertolini (Biella), «Terra d'amore» di Carloni (Pesaro) e soprattutto «Fra terra e mare» di Farneti (Milano), presentato però nella categoria dei film didattici. Di quest'ultimo gruppo, il primo classificato (e anche il migliore, o — se si vuole — il più pignolo) è senz'altro «Le macchine a vapore» di Pietro Gelli (Bologna); ma il più divertente (e quindi il più efficace, benché l'argomento trattato — una lezione di pilotaggio — non sia proprio «accademico») resta «Diecimila brevetti fa» di Alessio Baume e Massimo Guerrini (Roma).

A parte una dozzina di film chirurgici, la cui pertinenza in una manifestazione cineamatoristica ci sfugge, il concorso di Montecatini ha visto poi in lizza anche sei filmetti raggruppati all'insegna della categoria Puppazzi e disegni animati. Ha vinto a mani basse un giovane torinese, Giuseppe Perosino, che ha



«Le avventure dell'altro io», film comico a soggetto di Candiolo, Moreschi e Marinuzzi (Cineclub Sanremo) ha raccolto i maggiori consensi da parte del pubblico e dei cineamatori ottenendo il secondo premio. Qui sotto: Fra i documentari meglio riusciti il divertente ed efficace «Diecimila brevetti fa» di Alessio Baume e Massimo Guerrini di Roma.

presentato un cartone animato a 8 mm. — «La bacchetta d'oro» — che si inserisce tra i tentativi più felici sin qui compiuti nel senso della visualizzazione della musica, e un film sperimentale a 16 mm. — «Vendetta» — che si rifà ai ben noti esempi di disegni su pellicola offerti dal canadese Norman McLaren. Con impegno e pazienza (ma con mano non troppo felice) sono stati realizzati «L'acqua della vita», film a pupazzi tratto da una favola di Grimm da Visani del Cineclub Bologna; «Rivolta in soffitta» (puppazzi ed esseri umani) di Moreschi e Candiolo del Cineclub Sanremo; «Spettacolo alla TV» (puppazzi e disegni animati) di Joos, Osbat e Geotti del Cineclub Gorizia.

Infine, i film per ragazzi: quasi tutti al di là di ogni esecrazione, eccettuato l'ottimo «Il pulcino» di Sandro Talamazzini (Cremona) che, senza pietismi, retorica o pedanteria, parla veramente un linguaggio persuasivo e — su un piano morale — educativo per l'infanzia. Un buon film è anche «Storia di una mamma» (in 8 mm.), tratto da una favola di Andersen e realizzato da Fortunato Marazzi del Cineclub Milano: ma è un lavoro ben poco adatto all'infanzia, allucinante come appare, perfino «terrorifico» a volte, e intriso di pessimismo. Del resto, chi si sentirebbe di definire Andersen uno scrittore per ragazzi tout court?

Sorprese? Non più di un paio. Una è stata gradita, ed è consistita nella scoperta di attori dilettanti o improvvisati che sanno essere interpreti efficaci (per esempio, il piccolo Turi Randazzo in «Un cuore e una tenaglia», Giò Sartori e Tiana Zanessi ne «La pupa», Donata Privitera in «Storia di una mamma»). L'altra sorpresa — o scoperta — è piuttosto incresciosa: ed è che i «ragazzini» del Cineclub Biella (i quali gironzolavano con aria triste e assorta per i viali ridenti di Montecatini Terme) vedono il mondo in funzione di revolverate, bacioni, traffico di droghe e altri intrallazzi. I loro film (uno dei quali era addirittura a lungometraggio) rispondono tutti a questa singolare concezione della vita, con l'aggiunta di qualche sgrammaticatura: essi — si vuol dire i ragazzini del cineclub di Biella — hanno eletto, non per ischerzo ma con serietà, a loro profeta nientemeno che Mickey Spillane.

S. G. B.

NECESSITA' DI UNA RUBRICA

La provincia italiana è lontana dalla capitale; non materialmente ché, al massimo di dodici ore si raggiungono dal centro i punti estremi del nord e del sud; è lontana spiritualmente, e, nel cinema, queste distanze sono quanto mai grandi.

A Roma, centro della creazione e della produzione cinematografiche, la provincia è presa in considerazione esclusivamente come terreno di sfruttamento al punto che particolari zone d'Italia godono il privilegio di film confezionati su misura. Alludiamo alle pellicole «napoletane» composte secondo formule standard.

Ma non è in tal senso che la provincia deve interessare; anzi sarebbe preferibile in questi casi che essa fosse trascurata, ignorata.

La provincia, in realtà, non partecipa alla creazione dei film. Se qualche «provinciale», arrivato a Roma ha conquistato nella «città del cinema» diritto di cittadinanza come produttore o sceneggiatore o regista, subito cerca di far dimenticare le proprie origini e si «civilizza» nei modi più soliti; della provincia non conserva che l'abitudine di trascorrere molte ore al caffè, pettegolandolo di politico, criticando gli amici assenti e minacciando di sollevare scandali.

Quasi che la provincia sia qualche cosa di cui vergognarsi, qualche cosa da cui attingere episodi per fare della facile ironia e del barzellettismo; come forza viva essa non esiste più.

Eppure la provincia, a dispetto di molti, esiste; testimonianze di questa vitalità si hanno nel campo letterario e nelle arti figurative, specialmente nelle «opere prime» frutto spontaneo di ingegni non contaminati.

Ma, nel cinema, la provincia è succube. Subisce i capricci di alcuni cineasti i quali, ricordando improvvisamente che esistono il delta del Po, le zone depresse del meridione, i boschi della Sila, le zolfare di Sicilia, le saline di Trapani, i «bassi» di Napoli, decidono di inserire in questi luoghi storie di amori contrastati e di violenze esercitando spesso trapianti di sentimenti e di costume che danno esiti disastrosi.

Nascono così quei film girati «sui luoghi» che di vero non hanno che pochi elementi esteriori e di contorno, dove si vedono personaggi che, pensati e cresciuti nel salotto romano di un soggettista, rivelano ad opera compiuta il loro falso aspetto e la loro origine letteraria.

Le conseguenze di questo «paesaggismo» sono intuibili. Alimentano le distanze spirituali tra provincia e provincia e ribadiscono i vecchi luoghi comuni della laboriosità lombarda, dell'avarizia genovese, della caparbieta romagnola, della indolenza napoletana, della violenza siciliana e via dicendo.

La critica ufficiale si limita quasi sempre ad osservare la coerenza psicologica dei personaggi nei confronti del racconto filmico e trascura poi di analizzare se Turiddu o Gennaro sono «veri» nel loro ambiente o se piuttosto non sono «macchiette» trasportate in Sicilia e nella Campania nelle pagine di un copione. Se cioè non sono frutto di quel luogo comune che vuole i siciliani violenti e i napoletani indolenti.

La responsabilità di tutto questo «conservatorismo macchiettistico» non può gettarsi esclusivamente sulle spalle di uno o due o tre scrittori cinematografici; di tutto questo sono responsabili in solido scrittori, registi, produttori, critici e pubblico. I primi, perchè avendo scoperto in una strada facile l'immediato successo, o malincuore se ne distaccano; i secondi perchè alla mancanza di una spiccata personalità accoppiano il poco coraggio e non reagiscono ai soggetti «paesaggistici»; i produttori perchè nella sottospecie del neorealismo hanno trovato un genere che non impegna; i critici perchè non pongono sempre il problema della distinzione tra poesia del neorealismo e pressapochismo dei sentimenti; il pubblico, e purtroppo anche quello direttamente interessato, perchè, divertendosi al macchiettismo, chiude gli occhi sulla imbecillità di certe situazioni.

Siamo perciò andati di male in peggio e, senza fare esempi, abbiamo visto film dove l'ambientazione è un puro comodo per quel deprecato «paesaggismo» figlio spurio del neorealismo.

A questo stato di cose occorre reagire; e, con «vita di Provincia», attraverso le dirette osservazioni dei nostri corrispondenti, inizieremo una campagna per ristabilire la verità e mettere in evidenza il ridicolo di quei film che, ispirandosi alla barzelletta più che alla realtà, tentano di smerciare sotto l'etichetta dei luoghi veri, casi limite e personaggi falsi.

Ma la rubrica non avrà questo fine esclusivo. Servirà anche a portare la voce genuina di alcune nostre città dove la cultura cinematografica, limitata ancora ad un ciclo di proiezioni di mate-

riale da cineteca, ad alcuni dibattiti fra sostenitori di opposte tendenze politiche, alla elezione di miss e agli applausi alla diva di passaggio, ha il diritto di progredire per demolire quei luoghi comuni che tanto la avviliscono.

Gioverà a tutti conoscere quel che accade a Trapani e a Cremona, o Forlì e a Bari; fatti e opinioni che la cronaca dei quotidiani non registra, ma che, come un lento bradisismo, fanno mutare il volto delle cose e i sentimenti.

BOLOGNA

LE SALE CINEMATOGRAFICHE. IL PUBBLICO E LA VITA NOTTURNA.

Bologna è una delle poche città italiane ad avere un elevato numero di cinema in rapporto alla popolazione: uno ogni 6200 abitanti, un rapporto cioè superiore a quello di Milano e Roma. Dei suoi 55 cinema 9 sono locali di prima visione, 2 soltanto estivi e 9 parrocchiali. Più della metà delle sale di prima visione sono localizzate nella centralissima e frequentatissima Via Indipendenza, mentre la maggior parte di quelle di seconda visione è disposta a raggiera oltre le porte cittadine. L'ENIC, a Bologna controlla tre locali di prima visione, il Medica, il Metropolitan e l'Astra. Il primo è il più grande della città (2450 posti); l'Astra raccoglie piuttosto spesso delle critiche relative alla sua cattiva gestione: questo locale, si dice, potrebbe essere uno dei migliori della città se non fosse trascurato sia nel decoro stesso della sala come nella scelta dei programmi. Il Medica e il Fulgor si contendono la palma per il locale meglio tenuto; il secondo ha certamente il merito di «montare» programmi abbastanza selezionati, che sono riusciti ad imprimergli un'impronta tutta particolare. Il prezzo nelle sale di prima visione, in rapporto al costo della vita, è senz'altro alto. Tanto è vero che un locale di questa categoria l'Eliseo è passato da alcuni mesi alle seconde visioni con prezzi ridotti della metà (250/200). Ci si chiede in città, perchè sia stata spesa la ricostruzione di un tradizionale locale, il Verdi, dopo che questa era già arrivata a buon punto. Forse, agguangono i maligni, la risposta potrebbe darla il gestore di un locale vicino. Comunque una risposta elusiva sarebbe quella prospettante l'ormai saturo rapporto posti-abitanti. Una risposta elusiva e non pertinente edizilla della città. Fino a due anni fa un'intera zona (fuori porta S. Stefano, sulla strada per Firenze) era un'oasi di case in mezzo al verde di innumeri prati. Oggi le case a quat-

tro e più piani sono a centinaia (edificate, in costruzione e in progetto). Così può dirsi non lontana la cifra dei 400.000 abitanti. Non è difficile a immaginare imminente la costruzione di altri cinema.

Bologna è una città piuttosto nottambula; ed è proprio questa sua caratteristica che contribuisce a dare alla già esuberante e gioviale natura del bolognese un tocco di particolare intensità. Il tempo è equamente frazionato fra il lavoro e il diversivo, e questo a sua volta è minutamente calcolato e attribuito al bar, allo sport, alla passeggiata giornaliera, alle avventure sentimentali e alle assidue frequenze al cinema.

Il cinema a Bologna è un divertimento più che popolare (le sue numerose e frequentatissime sale lo dimostrano), è addirittura parte integrante della routine giornaliera per alcuni, settimanale per altri. Il sabato e la domenica a ore stabilite, quasi per un segnale convenuto, tutte le sale della periferia e del centro si riempiono di sciamanti coppie. E l'assidua frequenza di quest'ultime è proprio la caratteristica dei giorni festivi, che non è data soltanto dall'eccezionale affollamento delle sale. Infatti tutti i giorni della settimana a partire dalle venti e trenta chi volesse percorrere la zona centralissima della città potrebbe osservare gruppi numerosi di persone di ogni ceto e di ogni età ferme col naso all'insù di fronte alle vetrinette degli spettacoli, ferme a ponderare la scelta del film degno di riempire la serata. Chè non v'è nulla di più sgradevole per un bolognese, uomo o donna che sia, di una giornata non «riempita» fino a mezzanotte. E gli spettacoli serali sono sempre più affollati. Si esce un po' dopo mezzanotte e si fa in tempo a fare una chiacchierata o a prendere qualcosa al bar prima della partenza dell'ultimo tram.

E così la giornata è convenientemente «riempita», e colmate le distanze tra periferia e centro e annullati gli inconvenienti dei lunghi viaggi in tram nella soddisfazione di non aver perso il proprio tempo.

Giuseppe Gallati

CESENA

FU «LA GRANDE ILLUSIONE» A FAR NASCERE IL CIRCOLO DEL CINEMA.

Cesena è una delle città di provincia dove il Cinema è riuscito a diventare, entro un certo ambiente, qualcosa di più che un «dopolavoro». E ciò soprattutto per merito di un gruppo di giovani di buona volontà, che già nel 1949 crearono un Circolo del Cinema.

Se si dovesse dire perchè è nato a Cesena un Circolo del Cinema non si saprebbe forse indicare altro che il fatto che il film «La grande illusione» fu tenuto qui in cartellone per un solo giorno.

Di fronte a tale manifestazione, oltretutto di scarso senso della «commercialità» del film (poichè riteniamo che la grande opera francese sia pure un film «commerciale»), alcuni giovani del Circolo Goliardico Cesenate ritennero che se mancava in provincia una «cultura» cinematografica (ed essi stessi non erano molto sicuri di possederla) occorreva sforzarsi di formare nel pubblico almeno quel buon gusto che avrebbe permesso di sceverare un film buono da un film deterioro.

Ed il fatto che si sia sentita questa esigenza ci sembra importante poichè equivale ad una presa di coscienza di una moderna funzione dell'intellettuale di provincia, inteso non più come l'«erudito», la cui esistenza si rifà sostanzialmente ad un equivoco concetto di cultura che ha creato le più gravi deficienze nella vitalità culturale della nostra provincia, ma come uomo del suo tempo che deve immergersi nella realtà della vita.

Seguendo tale ordine di idee si venne alla decisione di ripresentare, ad un primo nucleo di abbonati, la «Grande Illusione» corredando la proiezione di un piccolo foglio in ciclostile in cui pianamente si mettevano in risalto i motivi di validità del film.

Questo metodo lo si seguì per tutti i films che, atteso il successo della prima proiezione, furono presentati.

Nacque così agli albori del movimento dei Circoli del Cinema, uno dei primi Circoli della Emilia - Romagna, e, strano a dirsi, proprio in provincia: in quell'ambiente cioè ove più scarse sono le iniziative culturali e tutte, purtroppo, così legate alle segreterie dei partiti locali; col risultato di finire coll'essere tanto poco «cultura» e tanto spesso propaganda: anzi cattiva propaganda per la impreparazione di chi vi presiede.

Purtroppo anche il Circolo Cesenate del Cinema (C.C.C.) così garibaldinamente noto, con compiti tanto modesti quanto validi, subì l'assalto delle opposte forze politiche: si ebbero così scissioni e posticciate

ramificazioni che ne determinarono la fine.

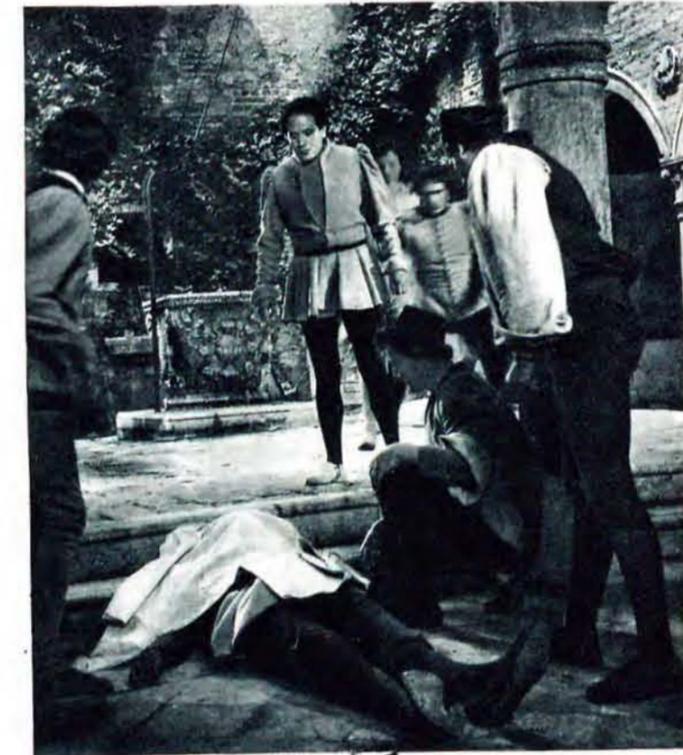
Finalmente lo scorso anno lo si è ricostituito: è risorto esattamente con i modesti fini per i quali nacque (e diciamo modesti perchè è ovvio che un Circolo provinciale non può permettersi, per sua debolezza congenita, le funzioni di ampio dibattito che ha un Circolo in Roma o Milano: ciononostante ha esso pure una sua più immediata validità). Con mezzi veramente precari nell'inverno del '55 sono stati presentati una quindicina di films. Ora è in allestimento il ciclo del 1956. E speriamo che a qualcuno non salti in mente di mandare a carte quarantotto la fatica di questi modesti cultori del cinema.

Giancarlo Biasini

CREMONA

LA TROVATA DI UN ESERCENTE ED IL SUBITANEO PENTIMENTO.

Il pubblico cinematografico, nella calda stagione, cade in letargo e diserta le sale cinematografiche per preferire le passeggiate lungo il Po o l'esodo in massa con motorette e motociclette.



La morte di Marcuzio in «Giulietta e Romeo» di Castellani. La Giuria dei Nastri d'Argento ha ritenuto assegnare un riconoscimento a pari merito sia a Castellani che a Visconti per il film «Senso». I pregi dei due film risiedono nella cura della ricostruzione ambientale e nella sensibilità pittorica delle scene.

fortemente danneggiati dalla televisione e che praticano dei prezzi che vanno da un minimo di 80 lire ad un massimo di 150.

La beneficenza è durata meno di una settimana con il risultato che quell'esercente si è dimostrato di non essere un buon commerciante e di non aver capito che l'industria cinematografica è seria e non ha bisogno di improvvisate e cervelofoniche trovate... umanitarie. Tanto è vero che per porre un riparo al suo errore non ha esitato la settimana successiva a mettere in cartellone «Quo vadis» con questi prezzi: primi posti 250, secondi posti 180.

Elia Santoro

FOGGIA

TENTATIVI PER DIFFONDERE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA.

La cultura cinematografica a Foggia si nutre delle critiche dei Quotidiani e, nel migliore dei casi dei periodici a rotocalco.

Diversi tentativi sono stati fatti per diffondere la cultura cinematografica, sia promuovendo dibattiti, sia interessando una larga cerchia di persone alla costituzione di un circolo del cinema.

Quest'ultima è stata senz'altro l'esperienza maggiormente dimostrativa del clima culturale foggiano. Dopo vari tentativi, falliti, finalmente si riuscì nell'intento, ma dopo cinque mesi di stentata attività, il circolo moriva sotto l'accusa di filocomunismo, (era stato proiettato l'«Alexander Newski»).

Questi tentativi sono riusciti a suscitare interesse; su alcuni come motivo per irrigidire nella loro posizione conservatrice, su altri come stimolo ad approfondire i problemi che questa nuova esperienza proponeva. Hanno smosso comunque l'aria stagnante della cultura di provincia. Questo importa.

Annibale Trifiletti

FORLÌ

COSCENZA FILMOLOGICA DEGLI INSEGNANTI. ATTIVITA' DELL'UNIVERSITA' POPOLARE. PREFERENZA PER LA M.G.M.. ARIA NUOVA DEL CINEMASCOPE. PREFERENZE DEGLI ESERCENTI.

Forlì è una città nella quale, a differenza di altre della regione Emiliana, le iniziative culturali han sempre avuto scarsa fortuna. Non è facile trovare le cause di questo fatto, ma possiamo approssimarci

alla verità osservando che qui la gente è soprattutto presa dagli interessi pratici, concreti e che la distanza fra i vari ceti, anche se apparentemente non si nota, è piuttosto grande; d'altra parte, l'elemento medio, che dovrebbe costituire la forza di sostegno dell'attività culturale, non ha una fisionomia precisa; soprattutto non è costante nei suoi atteggiamenti psicologici; con la stessa facilità con cui desta il proprio entusiasmo, lo spegne, né sa sempre sopportare quel piccolo sacrificio mezzo morale mezzo finanziario che è richiesto da ogni seria impresa. Una prova di ciò si è avuta nell'attività del Circolo del Cinema, una delle più felici se pur limitata, ma svolta grazie quasi esclusivamente allo zelo e alla tecnica degli organizzatori, che la comprensione e l'aiuto di persone o di enti più o meno facoltosi han sempre fatto difetto.

Migliore e duratura fortuna è, invece, augurabile che abbia il Cineclub da poco costituito, associazione che ha il compito di coordinare e sostenere l'attività dei passordottisti, di incoraggiare quegli elementi che mostrassero particolari attitudini alla ripresa e di far conoscere al più largo numero di persone possibile le esperienze degli amatori del cinema; l'istituzione si avvale, fra l'altro, dell'assistenza di tecnici e fotografi di indubbia capacità.

Ogni anno, poi, nelle scuole elementari e medie circolano documentari e film a soggetto distribuiti dal Centro Provinciale della Cinematografia Scolastica il quale sta già costituendo una propria cineteca (in molti insegnanti si va formando una coscienza, diciamo così, filmologica). L'Università Popolare organizza periodicamente qualche proiezione pubblica gratuita presentando film di valore artistico.

Tutto sommato, nonostante le poco ottimistiche premesse, possiamo affermare che l'interesse per lo spettacolo cinematografico è qui il più diffuso; il cinema è uno dei più frequenti argomenti di conversazione e di discussione in ogni ambiente e per questo non si può dire che il tempo trascorso in una sala di proiezione sia sempre perduto agli effetti di una sia pur generale o generica formazione umana dello spettatore.

Non sappiamo se possa dirsi la stessa cosa delle altre città, specie minori, ma è un fatto che qui, a causa del numero ridotto delle sale di proiezione, il carattere dei programmi differisce, in linea di massima, da locale a locale; ogni sala ha, diciamo così, una sua fisionomia spettacolare; anche se fattori esteriori possono concorrere a crearla, ci sembra che la psicologia dell'esercente abbia un peso determinante.

La sala più quotata, che è poi la più ampia e nella quale meglio che altrove si mescolano i vari strati sociali, preferisce i drammi e le commedie

della M.G.M. e, in genere, il prodotto «divistico», e solo per ragioni di contratto proietta qualche film giallo o neorealista; è una sala tradizionalista, attaccata a formule di successo in via di esaurimento, detesta la produzione francese, i film fantastici ma tollera bene i film-rivista. E', d'altra parte, il locale tecnicamente più aggiornato: di recente il cinema-scoppe vi ha portato un'aria nuova, e l'immortale spirito del western pare che ormai ne scacci certa atmosfera sofisticata e falsamente aristocratica. Una altra sala, nel quartiere nuovo, meriterebbe una menzione per l'attenzione che rivolge al cinema francese, al cinema messicano e a quello italiano, compresi i sottoprodotti del neorealismo; qualche film vi resta in cartellone per parecchi giorni (cosa rara in questa città), classici gli esempi di «Enamorada» e «Pane Amore e Fantasia». Un altro esercente predilige la produzione inglese (di cui anche il gran pubblico sa spesso cogliere, magari senza entusiasmo, i pre-

gi), ma difficilmente nasconde la propria simpatia per i film di gangster o di violenza, in genere, più o meno proibiti ai minori di 16 anni. Le sale di periferia, rumorose in doppio senso, solo di rado si sottraggono al dovere di propinare al loro pubblico (in gran parte minore) film di guerra e d'avventura spicciola o comici con Totò in testa.

La commedia filmica è dappertutto un po' in decadenza e anche il film di fantascienza, che qualche speranza ha destato nei produttori, incontra qui scarso successo. Comunque, come riteniamo che il pubblico anonimo non esista, così siamo dell'opinione che ogni sala abbia il suo pubblico. In verità, l'ideale per una sala cinematografica sarebbe quello di non averne uno solo. Ma le condizioni favorevoli alla formazione di un pubblico vario si presentano raramente (sappiamo tutti che in un cinema si entra per una e cento ragioni e che i titoli dei film, specialmente in Italia, sono pochissimo indicativi); quando si realiz-

zano, sono momenti di grazia che toccano non solo l'esercente e lo spettatore, ma prima di tutto il produttore, il regista e l'attore.

Pietro Speri

REGGIO EMILIA

DUE CIRCOLI DEL CINEMA CON SOCI IN COMUNE.

Il panorama cinematografico della provincia si presenta sotto molti aspetti poco lusinghiero, ma il motivo di maggior rammarico è che di ciò non si può incolpare il pubblico, il che sarebbe ancora concepibile, ma bensì proprio chi questo pubblico avrebbe dovuto aiutare ed educare. Tutto ciò trasparirà chiaramente dall'esame specifico dei tre campi, tecnico, culturale, economico di cui ci occuperemo prossimamente. Limitandoci per ora ad inquadrare cinematograficamente la città. Cinque locali di prima visione e tre di seconda sono a disposizione degli spettatori che di moderno e tecnicamente emancipato vi possono trovare esclusivamente i prezzi e le ingiustificate aberrazioni degli schermi più o meno giganti impegnati nel furto sistematico delle teste e dei piedi. Il Cinema-scoppe è ormai entrato a far parte del bagaglio comune ma il pubblico, passata la ventata della novità ha ridato nella scelta la priorità al soggetto.

In campo culturale troviamo due Cineclub, uno aderente all'U.I.C.C. ed uno alla F.I.C.C., che operano purtroppo con un numero di soci di poco superiore i cento, molti dei quali comuni ad ambedue le organizzazioni. La nota più lieta viene dall'attività dei passordottisti che in numero di oltre duecento affollano i due laboratori fotografici che hanno accentratato la loro attività. Unico neo in questo settore l'organizzazione in quanto il locale circolo F.E.D.I.C. non ha saputo raccogliere che pochissime adesioni e la stragrande maggioranza dei cineamatori si trova così sbandata con danno evidente per la vitalità delle iniziative collettive. I giovani attivi e d'ingegno non mancano però e tutto lascia prevedere che anche questa lacuna verrà presto colmata.

Corrado Rabotti



Se il cinema italiano non avrà una nuova legge di aiuti, precisa e ragionevole, andrà a gambe all'aria.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione numero 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Concessionaria per la vendita in tutta Italia: «Messaggerie Nazionali», Via dei Crociferi 44, Roma - Stampatore: «Apollon», Via Tiburtina 1292, Roma.



DIANA CINEMATOGRAFICA

1° Gruppo 1955 - 1956



FRENCH CAN-CAN

(Technicolor) Regia Jean Renoir
con Françoise Arnoul, Jean Gabin, Maria Felix

PROIBITO

(Technicolor) Regia M. Monicelli
con Mel Ferrer, Amedeo Nazzari, Lea Massari

LA BELLA OTERO

(Technicolor) Regia C. Pottier
con Maria Felix, Louis Seigner, Paolo Stoppa

L'AMANTE DEL RE

(Titolo provvisorio) (King's Rhapsody)
CINEMASCOPE Eastmancolor
Regia H. Wilcox

con Errol Flynn, Patrice Wymore, Anna Neagle

VACANZE A PARIGI

Regia Jean Lavinon
con Eddie Constantine, Danielle Godet, Jacques Dynam, Dora Doll

CANTAMI BUONGIORNO TRISTEZZA

Regia G. Pastina
con Giacomo Rondinella, Milly Vitale, Arnoldo Foà, Ludmilla Dudarova

RACCONTI ROMANI

Dai « Racconti Romani » di Moravia

CINEMASCOPE Eastmancolor

con (in ordine alfabetico) Maurizio Arena, Maria Pia Casilio, Antonio Cifariello, Vittorio De Sica, Franco Fabrizi, Silvana Pampanini, Giovanna Ralli, Totò

Regia Gianni Franciolini

IL TESORO DI ROMMEL

CINEMASCOPE (Ferranicolor)
Regia R. Marcellini
con Dawn Addams, Paul Christian, Isa Miranda

Wolfgang Lukschy, Luigi Visconti, John Stacy Vittorio Massimo, e con la partecipazione di Bruce Cabot e con Andrea Checchi

DISPERATO ADDIO

Regia L. De Felice
con Massimo Girotti, Lise Bourdin, Andrea Checchi, Xenia Valderi

L'INTRUSA

Regia R. Matarazzo
con Lea Padovani, Amedeo Nazzari

I COMPARI

Regia C. Borghesio
con Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Giulia Rubini

AMICI PER LA PELLE

Regia F. Rossi
con Geronimo Meynier, Andrea Scirè, Luigi Tosi, Vera Carmi

IL MONTONE A 5 ZAMPE

Regia G. Charlot
con Fernandel, Françoise Arnoul, Jean Marsan, Jean Manse

CINEMA



LEA MASSARI giovanissima attrice, ha preso parte, a fianco di Amedeo Nazzari e Mel Ferrer, al film « Proibito » (produzione Documento Film). Tratto dal romanzo « La Madre » di Grazia Deledda, questo film è stato girato in technicolor e diretto da Mario Monicelli.