

CINEMA



TERZA SERIE
10 NOVEMBRE 1955

154

SPED. IN ABBONAMENTO
POSTALE

★

L I R E

UNA PRODUZIONE IN

VISTAVISION



HUMPHREY **BOGART**
 ALDO **RAY**
 PETER **USTINOV**



non Siamo ANGELI
 (WE'RE NO ANGELS)

JOAN BENNETT BASIL RATHBONE LEO G. CARROLL

PROD. DA **PAT DUGGAN** • DIRETTO DA **MICHAEL CURTIZ**
 SCENEGG. DI **RANALD Mc. DOUGALL** • TRATTO DA UNA COMMEDIA DI **ALBERT HUSSON**

È un film



Paramount

COLORE DELLA
TECHNICOLOR



Martine Carol e Walter Chiari in una scena di « Nanà », di cui sono protagonisti con Charles Boyer ed Elisa Cegani. « Nanà », ispirata all'omonimo romanzo di Zola, è una coproduzione franco-italiana J. Roitfeld - Angelo Valle (Cigno Film), in Eastman Color, diretta da Christian-Jaque e distribuita dalla Lux Film.

CENTRO DIFFUSIONE LIBRI

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV

Terza serie

Anno VII 1955

154 10 Novembre 1955

SOMMARIO

SI GIRA	938
	PIETRO SPERI
IL MITO DELLA REALTA'	939
	ROBERTO CHITI E GIUSEPPE SIBILLA
LUIGI ZAMPA - FILM INDEX (1ª PARTE)	941
	CARL VINCENT - ROGER MANVELL
PIONIERI SENZA E CON FORTUNA	944
	CLAUDIO BERTIERI
IV FESTIVAL INTERNAZIONALE DELLA MONTAGNA E DELL'ESPLORAZIONE	947
	FRANCO MOCCAGATTA
COSI' SPARO' ZARATHUSTRA	951
	BRANKA MARINKOVIC-RAKIC
IL CINEMA JUGOSLAVO IN DIECI ANNI	954
	GIUSEPPE TURRONI
I NOSTRI FILM DI GUERRA	958
	...
DIVI, QUESTA VOLTA, SENZA LAVANDAIE	959
	F. M.
L'ESERCIZIO MONDIALE A ROMA PER QUATTRO GIORNI	960
I FILM	962
VITA DI PROVINCIA	965
DILIGENZA - NOTIZIARIO	968

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GIAPPONE: Ichino Narimoto, Nishi Machi-Nakano Ku 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, Lole Ribara 38, Belgrado - STATI UNITI: da New York Herman G. Weirberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York; da Hollywood: Bobbie Lerman, 6250 Leland Way, Hollywood 28 - SVEZIA: M. C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernández Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annue L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

SI GIRA



E' ultimato il doppiaggio di « Destinazione Piovra ». Accanto a Totò vedremo Marisa Merlini, Irene Cefaro, Paolo Stoppa, Tina Pico, Ernesto Almirante, Enrico Viarisio, Arnoldo Foà, Carlo Ninchi; la regia è di Domenico Paolella.

IN ITALIA

CINECITTA'

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.

La fortuna di essere donna - b. n. - Produzione: Documenta film-Lex Louvre films di Parigi - (italo-francese) - Regia: Alessandro Blasetti - Interpreti principali: Sophia Loren, Charles Boyer, Marcello Mastroianni, Elisa Cegani, Nino Besozzi, Giustino Durano - Genere: sentimentale.

Lo scapolo - b. n. - Produzione: Filmcostellazione - Aguila film (italo spagnolo) - Regia: Antonio Pietrangeli - Interpreti principali: Alberto Sordi, Paquita Rico, Fernando Fernand Gomez, Franco Fabrizi - Genere: comico-sentimentale.

Il prezzo della gloria - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Imperial film - Regia: Antonio Musu - Interpreti principali: Gabriele Ferzetti, Eleonora Rossi Drago, Mike Bongiorno - Genere: drammatico.

Rivelazione - b. n. - Produzione: Athena Cinematografica - Regia: Mario Costa - Interpreti principali: May Britt, Francisco Rabal, Bernard Blier - Genere: drammatico.

Ragazze sole - Ferraniacolor - Produzione: Maurizio film - Regia: Vittorio Sala - Interpreti principali: Eleonora Rossi-Dra-

go, Gianna Maria Canale, Luciana Angiolillo, Antigone Costanda, Paolo Stoppa, Peppe Lensi - Genere: sentimentale.

C.S.C.

L'alba, il giorno e la notte - b. n. - Produzione e regia: Fernando Trebesch - Interpreti principali: ex allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia - Genere: drammatico.

GLORIAMACOLOR

Ciao Pais - b. n. - Produzione: Astory film - Regia: Osvaldo Langini - Interpreti principali: Carlo Ninchi, Leda Gloria, Leonora Ruffo, Lila Rocca, Mirko Ellis, Franco Balducci - Genere: storico.

ICET

Prigioniero della montagna - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Cardo Film - Regia: Luis Trenker - Interpreti principali: Marianne Hold, Yvonne Sanson, Paolo Stoppa, Piero Lulli - Genere: drammatico.

Lo svitato - b. n. - Produzione: Galatea film - Regia: Carlo Lizzani - Interpreti principali: Dario Fo, Franca Rame, Giustino Durano, Franco Parenti - Genere: comico.

Per le vie della città - b. n. - Produzione: Orion film - Regia: Luigi Giachino - Interpreti principali: Marisa Borroni, Gino Bramieri, Ferdinando Guillame (Polidor), Febo Conti, Furlanetto.

PISORNO

Il coraggio - b. n. - Produzione: D.D.L. - Regia: Domenico Paolella - Interpreti principali:

Totò, Gino Cervi, Bruna Vecchio, Ernesto Almirante, Leopoldo Trieste, Gabriele Tinti e con la partecipazione di Gianna Maria Canale - Genere: comico.

PONTI-DE LAURENTIIS

Le diciottenni - b. n. - Produzione: Carlo Ponti Cinematografica - Regia: Mario Mattoli - Interpreti principali: Marisa Allasio, Virna Lisi, Antonio De Teffé, Pietro De Vico, Rina Morelli, Lola Braccini, Gianni Santuccio - Genere: drammatico.

Il ferroviere - b. n. - Produzione: Carlo Ponti-Excelsa - Regia: Pietro Germi - Interpreti principali: Pietro Germi, Luisa Della Noce, Saro Urzi, Silva Koshina, Carlo Giuffrè, Edoardo Nevola, Renato Speziali - Genere: drammatico.

TITANUS-APPIA

Il bigamo - b. n. - Produzione: Royal film - Regia: Luciano Emmer - Interpreti principali: Marcello Mastroianni, Franca Valeri, Giovanna Ralli, Marisa Merlini, Vincenzo Talarico, e con la partecipazione di Vittorio De Sica - Genere: comico-sentimentale.

TITANUS-FARNESINA

Le ragazze della domenica - b. n. - Produzione: Vulcania film - Regia: Bruno Paolinelli - Interpreti principali: Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Titina De Filippo, Maria Fiore, Virna Lisi, Elsa Merlini - Genere: sentimentale.

Il tetto - b. n. - Produzione: P.D.S.-Titanus - Regia: Vittorio De Sica - Interpreti principali: presi dal vero - Genere: sentimentale neo-realista.

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

I quattro del getto tonante - Ferraniacolor con stampa su Technicolor - Vistavision - Produzione: Tibur film - E.N.I.C. - Regia: Fernando Cerchio - Interpreti principali: Massimo Girotti, Antonio Cifariello, Andrea Checchi, Dawn Addams, Giulia Rubini, Elsa Vazzoler, José Jaspé - Genere: drammatico.

ESTERNI ALL'ESTERO

L'ottava meraviglia - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: B.M.B. - Regia: Indro Montanelli, Arnaldo Fraccaroli Max David, Arnaldo Cappelloni - Interpreti principali: dal vero - si tratta di una serie di corrispondenze cinematografiche girate nell'America del Sud, negli Stati Uniti, Europa, Africa, Asia - Genere: documentaristico.

Perù - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Lux film - Realizzato da Mario Craveri ed Enrico Gras - Interpreti principali: dal vero - Genere: documentaristico.

Destinazione Africa - Eastmancolor - Vistarama - Produzione: Ameurope - Regia: Edoardo Capolino - Interpreti principali: Gaby André, Fausto Tozzi, Marshall Thompson - Genere: drammatico-avventuroso.

Londra chiama Polo Nord - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Excelsa film - Regia: Duilio Coletti - Interpreti principali: Dawn Addams, Folco Lulli, Albert Lieven - Genere: drammatico.

NOTIZIARIO

STATI UNITI

Boris Karloff sosterrà il ruolo di un vescovo nel prossimo film di John Huston. Tratto dalla commedia di Jean Anouilh *L'Alouette* (*L'altodola*), il film avrà come protagonista femminile l'attrice Suzanne Flon.

Philip Dunne, il produttore-sceneggiatore e regista, sta ultimando il suo secondo CinemaScope dal titolo *The View from Pompeii's Head*, che ha per protagonista l'attrice inglese Dana Wynter. La Wynter sarà Jersey chiamata ad interpretare un altro CinemaScope, *The Sixth of June* (*Il 6 Giugno*), prodotto da Chales Brackett, che sarà girato in Inghilterra. Il produttore Philip Dunne, sta preparando *Katherine* e produrrà anche *The Painted Days* (*I giorni dipinti*), romanzo tuttora inedito di John Byrne che Dunne stesso sceneggerà.

Teahouse of the August Noon avrà come interprete principale Marlon Brando. Il produttore americano Cummings spera di ottenere la partecipazione dell'attrice giapponese Machiko Kyo che ha avuto grande successo a Venezia durante l'ultima Mostra. Il film è tratto da un dramma di John Patrick e andrà in lavorazione presumibilmente nel prossimo aprile nel Giappone.

IL MITO DELLA REALTÀ

Il fatto che talvolta un regista percorra svariate province alla ricerca di un tipo per un film che ha nella testa, lascia perplessi. Se il film è già intuizione viva, basta cercare attorno a sé e le « occasioni tipologiche » non mancheranno. E poi, perché trascinare il « tipo » fuori del suo ambiente nella luce accecante degli studios? Meglio sarebbe seguire l'esempio di Flaherty che con « L'Uomo di Ara » non guastò la natura e ci diede, insieme con un documento, un'opera di grande ispirazione.

cercato il suggerimento; diciamo suggerimento e non lezione, perché la lezione è sempre inferiore e come tale non può mai essere data dalla realtà, a pena di spostare i termini della ricerca poetica e considerare l'autore alla stregua di un mero scrittore.

D'altra parte, il concetto di metodo realistico è molto affine al concetto di metodo empirico (potremmo anche dire pragmatico con una maggior considerazione per il contributo del pensiero), in quanto il regista, di solito, fa troppo affidamento sul « dato » rinunciando all'inverzione, non sempre per incapacità, s'intende, ma piuttosto per un culto quasi religioso di tutto ciò, diciamo così, che può toccare con mano e che rientra nella sfera di motivi comuni e quotidiani abbastanza scoperti: una materia con la quale difficilmente si può sbagliare, ma che, di rado, lo si può constatare, porta a risultati esteticamente soddisfacenti. Non certo che ai registi del realismo sia precluso l'esercizio della fantasia; ma è un fatto che l'eccessiva fedeltà allo schema la imbriglia, la frena a più d'uno di essi, quando addirittura le vere intenzioni non affiorano in motivi

Stabilire il punto in cui il metodo diventa calcolo o l'intuizione maniera non è sempre facile, sia per le inevitabili e talvolta utili interferenze che si hanno fra intenzione e pretesto, sia per il continuo oscillare del linguaggio espressivo tra oggetto - in sé e simbolo, tra immagine e significato. Questo dimostra, indirettamente, come la validità di un'opera d'arte poggi prima di tutto sullo stile che quelle interferenze e oscillazioni riduce al minimo o, in ogni caso, maschera sapientemente sullo stile, s'intende, come segno di personalità, di presenza di una poetica).

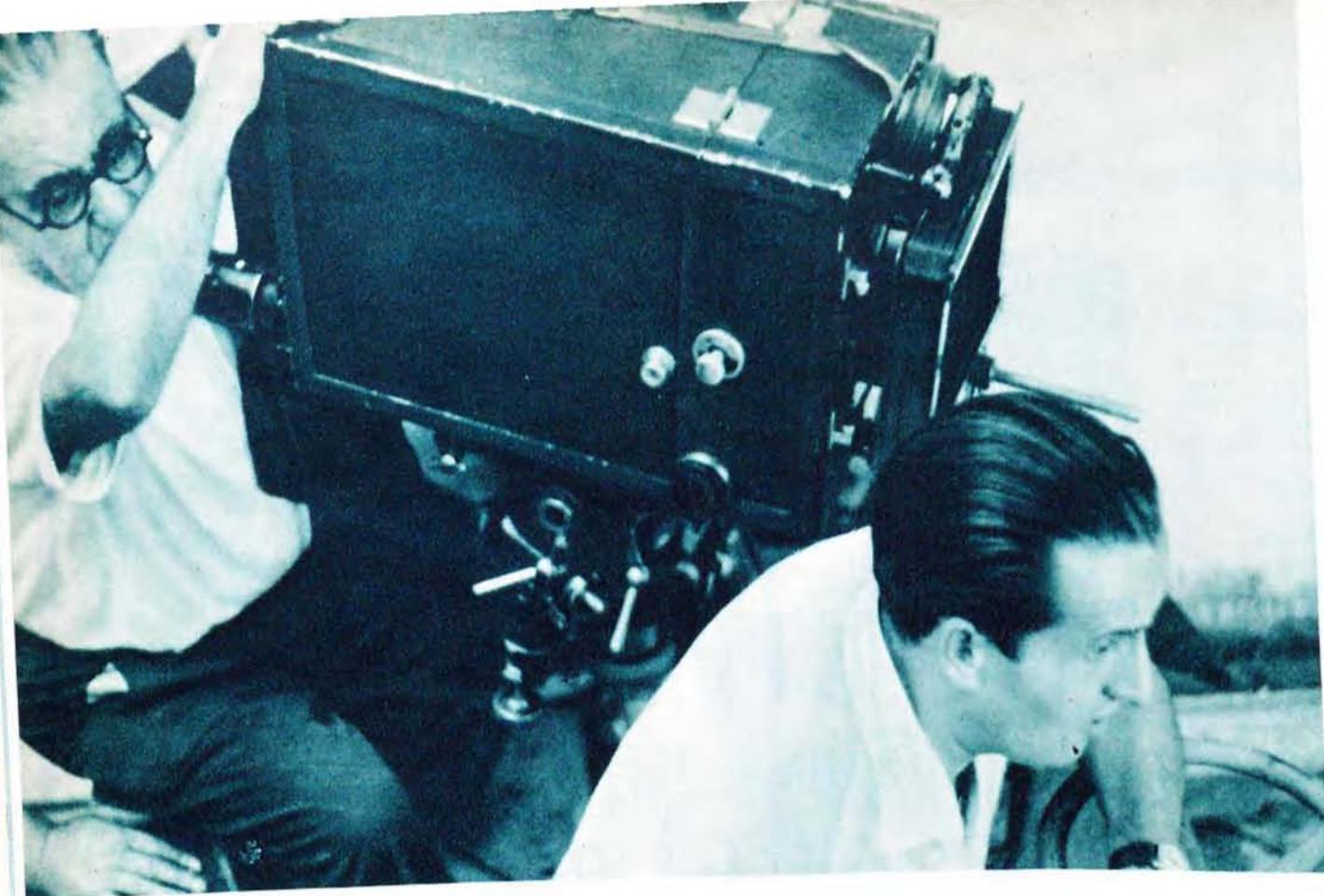
Il realismo cinematografico, che ci riporta alla elementarità dei contenuti come alla elementarità dell'espressione, parrebbe scarsamente suscettibile di una critica al linguaggio che è generalmente semplice, piano, quando non è addirittura asintattico e disarticolato. Eppure anche qui gli scompensi, le incertezze, le impennature, le approssimazioni sono frequenti, anche qui il metodo si fa calcolo, l'intuizione maniera e talvolta non si sa più che cosa conti, l'assunto o l'occasione, il documento o il cosiddetto messaggio. Vorremmo cercare le ragioni di questo fatto che è diventato ormai una consuetudine del nostro cinema anche più qualificato, e, risalendo alle origini psicologiche della corrente realista, arrivare all'affermazione della verità che dà il titolo al nostro discorso e che, anche se può far cadere qualche idolo di baconiana memoria, contribuirà alla chiarificazione dell'orizzonte estetico e critico attuale.

Solitamente si dice che il realismo nasce da un bisogno di sincerità, da un'esigenza di rapporti meno mediati e più puntuali col mondo delle cose e degli uomini; si dice, anzi, che nel realismo gli uomini stessi vengono guardati con occhio non diverso con cui si guardano le cose. C'è senza dubbio del vero, ma, anche, evidentemente, una netta tendenza a trasferire il problema estetico nell'ambito etico-programmatico, il che potrebbe apparire, in un certo senso, contraddittorio. Ora, a parte il fatto che è molto difficile, in arte, fondare il criterio di verità come di falsità (secondo l'accezione comune dei termini), noi siamo più propensi a vedere alla base di certa fortuna del realismo prima di tutto l'esaurimento delle formule precedenti, poi, il fatto di costume che non va in alcun modo sottovalutato. Quando i vecchi schemi si sono esauriti, quando non si è potuto procedere nella direzione segnata dalla mentalità e dai gusti del passato, la realtà è apparsa come l'unico punto di riferimento, come l'antica base da cui tutto muove e a cui tutto ritorna, come la sede più logica e naturale di un ripensamento del problema creativo; e nella realtà, giustamente, si è cercata la proposta, si è

troppo palesemente critici e polemici (anche ideologici) che possono sembrare, sì, aperture intelligenti; nello svolgimento di un normale tema narrativo, ma in fondo non trovano alcuna giustificazione estetica. I realisti, in sostanza, è questo il punto a cui vogliamo arrivare, spesso restano al di qua della realtà e pur dichiarandosi tali (veramente, alcuni soffrono di questo appellativo) si muovono su un terreno poco conosciuto. Esattamente come gli empiristi che si dicono sicuri di se stessi, ma costruiscono castelli di idee su basi piuttosto labili e malsicure. Perché, in fondo, ciò che conta è la nozione di « realtà », senza di che non è possibile fare un passo in alcuna direzione o almeno pervenire a risultati compiuti e positivi.

E la nozione di realtà, non ostante possa sembrare ovvia, intuitiva, facile, è, all'opposto, piuttosto difficile. E' una nozione di natura psicologica, etica, sociologica, filosofica, fisiologica, religiosa? Come rispondere? La realtà è un suggestivo caos, un perenne fluire di sensazioni e di impulsi, un giuoco sottile di razionalità e irrazionalità; e nello stesso tempo qualcosa di meccanico ed abitudinario, di piatto e convenzionale, di ovvio ed occasionale. La realtà è « tutto ciò che è », s'intende, ma è un tutto caotico e grezzo, misterioso ed indecifrabile dove non si sa se conti prima l'uomo o la natura, prima il pensiero o l'azione. Potremmo arrivare a dire che la realtà è un'entità « neutra », un'entità « disponibile », che i fatti reali non fanno che contraddire le idee e queste mascherare la realtà, che nell'un caso e nell'altro ci troviamo sempre di fronte a una materia fluida, una materia che presa in sé non ha alcuna precisa significazione. Come si vede, la nozione di realtà, nell'accezione empirica, quella cara ai realisti contemporanei così attenti all'ambiente e al problema sociale, è piuttosto vaga, diremmo inafferrabile: i termini della realtà che sembrano fissi, sono, invece, mobili e contraddittori. Qual'è, dunque, la lezione che può venirci dalla realtà? Che cosa intenderemo propriamente per sincerità di rappresentazione? Quale senso acquisterà l'abusatissima parola umanità?

Qualcuno potrebbe osservare che il termine realistico è un termine puramente indicativo, che dagli « ismi » si può giustamente partire, in linea teorica, ma poi occorre sganciarsi, perché l'arte, in genere, non conosce etichette. L'osservazione ha una sua verità, ma tutto sommato, appare troppo comoda e non spiega come il realismo cinematografico vanti una sua estetica, un suo metodo, perfino una sua tematica. Ammettiamo pure che la nozione empirica di realtà possa valere come fondamento di un sistema estetico, che il suggerimento dei fatti possa diventare lezione: donde trarrà il regista la coerenza e l'unità della sua rappresentazione? Se



Il regista Luigi Zampa vicino alla macchina da presa. Zampa è nato a Roma nel 1910; è avvocato e prima di frequentare i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia ha svolto attività teatrale come autore di commedie rappresentate dalle compagnie Baghetti e Giorda.

la nozione di realtà è, come è, problematica, l'opera del regista non avrà alcuna coerenza ed unità; se non lo è, invece, si dovrà parlare di coerenza ed unità del senso comune o del luogo comune, che è quanto dire della realtà di superficie, della realtà di costume.

Altra obiezione eventuale: il regista non deve soltanto rappresentare la realtà, ma soprattutto approfondirla, penetrarla, intenderne le voci e le istanze segrete. D'accordo, ma fino a qual punto si può dire che i realisti compiono o possono compiere questo lavoro? Non è proprio « penetrando » la realtà che si perde ogni visuale realistica, ogni contatto col dato, ogni possibilità di considerare uomini e cose nel loro esistere? Non è proprio penetrando la realtà che muta la prospettiva del mondo e con essa le convinzioni etiche e filosofiche? Se alla superficie della realtà siamo nel caos, nel « disordine operante », « dentro la realtà » siamo nell'ordine, nel « vero », ed è qui che scompaiono ogni antinomia, ogni contraddizione e ogni istanza del mondo trova risposta. Ma questo è già un distaccarsi dal metodo realistico, questo è già un metodo speculativo, sconosciuto ai realisti non meno di quello psicologico. Andare al fondo della realtà significa non tanto penetrare nelle cose quanto nello spirito dell'uomo, nello spirito del mondo, in breve, in se stessi in quanto artisti, in quanto creatori. Perché, in sostanza, il regista è libero di prendere suggerimenti dalla realtà, ma alla fine, non potrà « adeguarsi » che a se stesso. A rigore, dunque, ogni istanza oggettiva non può che tramutarsi in istanza soggettiva. Le discussioni che si accendono su buona parte dei film realisti riguardano, per lo più, concediamoci questa espressione, « il problema delle corrispondenze, dell'adeguamento alla realtà: è così, non è così ». Questa misura critica, secondo noi esteticamente errata, ha il suo fondamento nel pregiudizio dianzi mostrato; apparentemente si sostiene, ma finisce poi con l'autocondannarsi, proprio perché il dialogo con la realtà è tutt'altro che facile e perché le famose corrispondenze, quando ci sono, si trovano coll'opinione comune, coi giudizi più o meno correnti. Sicché lo schema conduce spesso il regista non tanto a dire cose nuove, quanto a confermarne delle vecchie. Che

si parli dell'educazione sbagliata, del destino delle donne di servizio, delle ragazze miranti alla celebrità, dei reduci o della generazione bruciata, si rischia, teoricamente in ogni caso, di cadere nei luoghi comuni, nella pseudo scoperta. E tutto questo, si badi bene, per troppo amore di verità, di obiettività. Perché, di ciò siamo tutti convinti, i realisti hanno sempre il cuore in mano. Soltanto che, se vogliamo usare termini vichiani, essi sono più attenti al « certo » che al « vero ».

D'altra parte, alcuni atteggiamenti della produzione cinematografica contemporanea sono indicativi. Il fatto, per esempio, che talvolta un regista percorra svariate province, mettendo tutto in subbuglio, (escludendo il sospetto di pubblicità ed economicità) alla ricerca di un tipo per un film che ha nella testa, non lascia perplessi? Se il film è già intuizione viva, basta cercare attorno a sé e le « occasioni tipologiche » non mancheranno. E poi, perché trascinare il tipo fuori del suo ambiente nella luce accecante degli studios? A parte il controsenso, il regista dovrà fare di lui un attore prima che un personaggio. Dove va a cacciarsi anche qui la sincerità in programma? Meglio sarebbe seguire l'esempio di Flaherty che con L'UOMO DI ARAN non guardò la natura e ci diede, insieme con un documento, un'opera di grande ispirazione.

Indubbiamente, di fronte agli esiti del realismo, che resta pur sempre fedele a una prospettiva di gusto e di costume, le incoerenze psicologiche e i luoghi comuni di gran parte della produzione filmica internazionale, specie americana, non meritano neppure un rigo di commento; ma bisogna anche tener presente che quelle incoerenze e quei luoghi comuni sono tali non tanto in sé per sé quanto perché nessuno ha saputo superarli, cioè giustificarli artisticamente; guardiamoci attorno: la realtà è piena di incoerenze e di luoghi comuni e l'umanità ci vive in mezzo beatamente. La stessa considerazione potrebbe valere per il realismo o almeno per certo realismo, senonché qui appare più scoperta, più chiara l'antinomia della rappresentazione artistica: la semplicità, l'umiltà, l'elementarità della concezione sono indispensabili, diremmo vitali per il realismo, ma nello stesso tempo esse costituiscono una linea chiusa, un cerchio da cui non è possibile uscire senza contraddirsi e in cui la contraddizione

è postulata fin dappincipio dall'urgenza di libero respiro del regista stesso. Non diversamente si potrebbero comprendere le compiacenze formali ed estetizzanti di un Luchino Visconti che passa per uno dei più autentici realisti; è il linguaggio che non vuole adeguarsi alla « situazione reale » e che cerca di obbedire a una ispirazione più viva della situazione reale. Il De Sica di UMBERTO D, invece, rifiuta lo sconfinamento, ma restando fedelissimo alla formula realistica, la esaurisce, sicché l'opera, anche se descrive un caso umanissimo, resta esteticamente povera e artificiosa.

Pare, così, che non sia via di scampo: da un lato si deve sostenere che il segreto dell'arte sta nel linguaggio, dall'altro che l'arte deve fare i conti con la realtà; ma un realismo vero e proprio non si potrà avere in nessun caso: nel primo per il soggettivismo, il personalismo della concezione poetica, nel secondo per la nozione oscura e generica che non si può non avere della realtà. Perché, questo è il punto sul quale insistiamo, la realtà, anche quando crediamo di coglierla, ci sfugge sempre dalle mani, o almeno quella che cogliamo è una realtà parziale, monca, poco significativa. Le cose stesse, anche le più drammatiche e tragiche, così come appaiono, possono essere comuni, ordinarie, perfino meschine o assurde o poco emotive, e per la gran parte dell'umanità spettatrice lo sono; acquistano un significato profondo, una presenza magica, cioè poetica, soltanto quando sono guardate dall'occhio del regista creatore il quale, contrariamente all'opinione corrente, è forse la persona meno « impegnata » che si conosca, perché non discute con la realtà ma infonde in essa un ordine trascendente: il mondo è come egli vuole che sia.

Pertanto, realismo o no, i risultati equivoci o approssimativi di certi registi dipendono o da aridità spirituale o dal fatto di prendere per « verità » ciò che sta alla superficie delle cose e che può essere facilmente discusso e contraddetto. Di fronte all'opera d'arte compiuta, la quale sovrasta la dimensione del reale, così com'è usualmente concepita, cadono i dissensi e le distinzioni e l'umanità trova quell'armonia così difficile a realizzarsi nell'ambito degli interessi pratici.

Pietro Speri

LUIGI ZAMPA 1938 1955

Dando seguito ad un'iniziativa intrapresa anni addietro, "Cinema" inizia con questo numero la pubblicazione di un Film Index dedicato a Luigi Zampa. Ad esso ne seguiranno periodicamente altri, dedicati alle figure dei maggiori registi italiani e stranieri.

L'ampiezza di questo primo studio rendeva impossibile la sua pubblicazione su un'unico fascicolo della rivista, e d'altro canto la Redazione non ha ritenuto opportuno dar vita ad una serie di fascicoli speciali riservati a questo genere di lavori, che si sarebbe risolta in una speculazione a danno dei lettori. La divisione della materia in tre parti è pertanto apparsa come la soluzione più logica, per non danneggiare quella parte dei lettori che è più vivamente interessata alle nostre pagine informative e di attualità, diversamente destinate ad una contrazione e ad un impoverimento eccessivi.

FILM INDEX 3

A CURA DI ROBERTO CHITI
E GIUSEPPE SIBILLA

Parte prima

Zampa, o della fiducia

L'interesse della critica incominciò ad orientarsi su Zampa, grosso modo, alla fine dell'ultima guerra. A provocare le attenzioni fu un film, « Vivere in pace », che determinò reazioni di un ottimismo veramente esagerato; né la cosa può stupire gran che, se ci si riporta al momento in cui esso apparve. Il « boom » neorealista aveva lasciato di stucco un bel po' di persone, ancorate all'abitudine di considerare il cinema italiano come fossilizzato alle commedie all'ungherese, e si era disposti a prendere per buono tutto quanto sembrava distaccarsi dagli schemi consueti, tutto quanto, in qualche modo, « reagiva ». Niente di inspiegabile se anche la divagazione paesana di Zampa fu presa per realismo, e per verità il gioco scoperto dei suoi effetti di gusto sentimentale. A ripercorrere le tappe di quei primi anni, increduli ed entusiastici assieme, ci sarebbe del resto da divertirsi nel contare le cantonate prese, in perfetta buona fede, dalla critica, anche la più smaliziata (oggi c'è addirittura chi revoca in dubbio, e tutt'altro che senza l'ausilio di convincenti pezzi d'appoggio, l'effettiva validità, in senso realistico, di quello che è considerato un po' il film capostipite della fioritura postbellica, « Roma città aperta »: come dire, da un eccesso all'altro). Dunque, fioccarono gli elogi per Zampa. Di punto in bianco furono dimenticate le avventure sentimentali dei primi anni, mutuate magari alle pagine di Wanda Bontà, e si aggiunse un nome nuovo all'elenco delle « rivelazioni », che andava facendosi sempre più lungo. Si era ancora nel periodo in cui tutto ciò che avesse un vago sapore popolare veniva definito, senza esitazioni, come realismo.

Le cose oggi sono un tantino variate. Quell'elenco si è assottigliato di molto (non ci sono più di due o tre nomi, a compirlo), abbiamo assistito alla caduta di qualche famosissimo idolo, le idee si vanno depurando, e « Vivere in pace » viene generalmente considerato per quello che è stato, il prodotto di una adesione ad una generale direttrice tematica non sorretta da alcuna valida inclinazione. Ciononostante, tra idoli caduti e proporzioni riassunte, a Zampa seguita a competere, tra i registi italiani, una « piazza » tutt'altro che trascurabile. Ci sono state parecchie delusioni — una delle più grosse, quella de « La Romana »; rimonta a meno di un anno addietro — e tuttavia i suoi film sono tra quei pochi che si seguono ad aspettare con attenzione. Gli si riconoscono la capacità e la possibilità di dire ancora qualcosa di nuove, o almeno di interessante:



Luigi Zampa mentre prepara un'inquadratura de « La Romana ».



« Un americano in vacanza » fu realizzato da Zampa nel 1954 su soggetto di Giovanni Castrignani e sceneggiatura di Aldo De Benedetti.

ogni film è un nuovo « asso », nella manica del regista « serio e preparato » per definizione. Bisognerebbe poi vedere se è una attesa giustificata, oppure se si continua ad andare avanti così per abitudine, per forza d'inerzia. A me pare che la prima disposizione sia la più esatta, nei confronti del regista. Zampa non tramanderà forse il suo nome alle storie dell'arte del film, affidandolo ad un capolavoro, ma in ogni caso fin d'ora ha alcuni validi appigli per restare in quella del costume, meglio, dell'esatta osservazione, interpretazione, critica di un costume: e precisamente del nostro costume. Le sue ragioni, sostanzialmente, restano affidate a tre titoli, principalissimo quello di « Processo alla città », e poi quelli di « Anni difficili » e « Anni facili ». Niente di eccelso, beninteso: un mestiere solidissimo, ma non relegato, come di solito accade, a rango di « passe partout » per qualsiasi genere di divagazione staccata da ogni senso di responsabilità verso se stesso e verso il proprio pubblico. Alla base dei film più importanti di Zampa c'è sempre una intenzione vitale, una onesta ambizione.

Addirittura, per lui si potrebbe parlare di ambizioni sproporzionate. Lo abbiamo constatato in diverse occasioni, verificando come certe intenzioni difficili, pericolose, venissero frustrate dai limiti di un talento che non poteva andare al di là di un dato segno: è successo per « Cuori senza frontiere », per « Campane a martello », anche, benché altre cause piuttosto rilevanti abbiano operato assieme a quella fondamentale, per « La Romana ». Il fatto, tuttavia, che delle ambizioni esistano, e serie; e che, se regolate, abbiano ampie probabilità di stabilire nelle opere la loro rispondenza, è fuori discussione, e può bastare ampiamente a giustificare attenzioni ed interessi (giustifica, tra l'altro, un lavoro come quello che abbiamo qui condotto). Il nome di Zampa, nella sfuocata prospettiva che ci si para dinanzi dopo gli anni più felici, è uno dei pochi cui ci si possa ancora affidare.

Assodate queste considerazioni generali, va detto poi che Zampa può aspirare ad assumere, nel quadro complessivo del nostro cinema odierno, una posizione autonoma e rilevante. Abbiamo già accennato, parlando dell'importanza del suo lavoro sul piano della critica di costume. Qui, per quanto non ci si possa nascondere che il suo appare come un atteggiamento piuttosto generico, magari venato da un pizzico di moralismo (non parliamo, naturalmente, dei generali punti di partenza, accettabilissimi, ma del fatto che essi si vengano svolgendo in maniera alquanto aerea, nell'ambito di una « moralità » non sempre puntualmente riportata alla storia), il valore della esperienza di Zampa è notevole, col suo fondamentale

rifiuto ad ogni forma di conformismo; e lo apprezzeremo meglio mettendolo a confronto con certe intenzioni analoghe, ma, benché più gridate e sbandierate, nettamente meno sentite, come potrebbe essere quella di un Rossellini. La sua polemica antifascista ne è uno degli aspetti più probanti, ma non lo esaurisce certo per intero, e c'è spazio per effusioni diversamente, e magari più attualmente, orientate. E' una direzione, quella della satira — o anche, più modestamente, quella della osservazione bonaria e « provinciale » della realtà — assai trascurata dal cinema italiano, e nei suoi limiti l'attività di Zampa merita un posto di importanza indiscutibile. Gli slittamenti, le « aperture » verso un cinema di seconda mano e tutto di mestiere, possono impressionare, ma non tuttavia indurci ad annullare ogni fiducia da parte nostra.

E' chiaro, d'altra parte, che la conferma ad una tale fiducia deve essere lui a darcela, a seguirlo a darcela. L'occasione buona, credo, egli l'ha tra le mani proprio ora, ora che gli è venuto meno quell'appoggio solidissimo che era costituito dalla presenza, alle sue spalle, di un collaboratore della statura di Brancati. A parte « Processo alla città », i più validi film di Zampa sono infatti nati dalla collaborazione con lo scrittore siciliano recentemente scomparso; i cui aggressivi ma meditatissimi motivi polemicici hanno certamente rappresentato, per il regista, dei punti di partenza estremamente solidi. Il regista ha oggi la possibilità di dirci se erano semplicemente tali, o se la validità di quei film non fosse piuttosto da rapportare esclusivamente o almeno principalmente ad essi; questa potrebbe anche essere, per Zampa, la prova del fuoco. Un processo di distinzione del genere si può comunque iniziare fin d'ora, con risultati niente affatto negativi o scarsi nei riguardi del regista. Le « controstorie » sul tipo di quella suggerita anche recentemente dal Di Giammatteo — e proprio a proposito di Brancati — intese a mettere in rilievo la portata che possono assumere gli autori « a tavolino » delle opere filmiche, convincono fino ad un certo punto chi si ostina a ritenere indiscutibile, e del tutto ragionevolmente, il rapporto di dipendenza tra opera conclusa e scelta del linguaggio. I punti d'avvio, anche i più approfonditi, rappresentano pur sempre delle indicazioni assai generiche nei confronti del film; ne abbiamo avuto e seguiamo ad averne prove fin troppo lampanti. Se gli esiti felici ci sono stati, riconosciamo tranquillamente a Zampa i meriti che gli competono. I pericoli di smentite sono lontani, vaghissimi.

Giuseppe Sibilla

- 1938: SCENEGGIATURA (in collaborazione) e AIUTO REGIA di MILLE LIRE AL MESE - Produzione: Italcine - Regia: Max Neufeld - Collaboratore: Oreste Biancoli.
- 1939: SCENEGGIATURA, SOGGETTO e DIALOGHI (in collaborazione) di UN MARE DI GUAI - Produzione: Atlas Film - Regia: Carlo L. Bragaglia - Collaboratori: Carlo L. Bragaglia e Maria Teresa Ricci.
- SCENEGGIATURA (in collaborazione) di DORA NELSON - Produzione: Urbe-Ici - Regia: Mario Soldati - Collaboratore: M. Soldati.
- 1940: SCENEGGIATURA e DIALOGHI (in collaborazione) de IL CAPITANO DEGLI USSARI - Produzione: Nuova Film - Regia: Sándor Szlatinay - Collaboratore: Carlo Veneziani.
- SCENEGGIATURA (in collaborazione) de LA DANZA DEI MILIONI - Produzione: Ici - Regia: Camillo Mastrocincque - Collaboratore: C. Mastrocincque.
- SCENEGGIATURA (in collaborazione) di 100.000 DOLLARI - Produzione: Astra - Regia: Mario Camerini - Collaboratori: M. Camerini e Renato Castellani.
- SCENEGGIATURA (in collaborazione) di HO VISTO BRILLARE LE STELLE - Produzione: Atesia Film - Regia: Enrico Guazzoni - Collaboratori: E. Guazzoni ed Ennio Cerlesi.
- SCENEGGIATURA (in collaborazione) e DIALOGHI di TUTTO PER LA DONNA - Produzione: Urbe Film - Regia: Mario Soldati - Collaboratori: M. Soldati, Carlo Borghesio e Aldo De Benedetti.
- 1941: SCENEGGIATURA di MANOVRE D'AMORE - Produzione: Ici - Regia: Gennaro Righelli.

1941: L'ATTORE SCOMPARSO

Produzione: Imperial Film - Soggetto: Theo Lingen - Sceneggiatura: Luigi Zampa e Guglielmo Usellini - Fotografia: Domenico Scala - Musica: Salvatore Allegra - Scenografia: Giorgio Pinzuti - Supervisore: Gennaro Righelli - Interpreti: Vivi Gioi, Stefano Sibaldi, Maria Mercader, Bianca Della Corte, Giulio Donadio, Lauro Gazzolo, Livia Minelli, Maria Jacobini, Carlo Campanini, Virgilio Riento, Arturo Bragaglia, Corrado De Cenzo, Carlo Lombardi, Ileana Persi, Valentina Cortese, Massimo Pianforini, Clelia Bernacchi, Manuel D'Anzera, Mario Molfesi.

IL SOGGETTO

Durante la rappresentazione di una « pochade », un attore che ad un certo punto, nella finzione scenica, deve nascondersi in un grosso armadio per sfuggire ad un marito tradito, scompare misteriosamente dal mobile stesso. La recita naturalmente viene sospesa, ed un funzionario di polizia, che si trovava in teatro, impedisce al pubblico di uscire e prende in mano le redini di una serrata inchiesta. Infine si ha la spiegazione della strana scomparsa, quando l'attore viene identificato, tra la generale sorpresa, nel pioniere di servizio. Essendogli sembrata la commedia troppo banale, l'attore con il suo stratagemma aveva voluto provocare delle situazioni che, uscendo dalla finzione scenica, mettessero in luce i caratteri dei vari personaggi. Applaudito sinceramente dal pubblico che ha gradito la trovata, l'attore trova anche una sostanziosa scrittura.

LA CRITICA

« L'attore scomparso » è uno dei primi esempi di film giallo satirici. Impostato sul capovolgimento totale delle scene a cui la logica del racconto condurrebbe, questo film solletica la curiosità, fa vivo il desiderio di sapere il « come va a finire », il « cosa è successo », più di tanti ingarbugliati e confusi calderoni cinematografici a base poliziesca. La concatenazione di bizzarre trovate ed il sistema di imprevisti ad incastro continuo, rivelano se non altro la fresca e viva fantasia spettacolare dei soggettisti di questo allegro film, che sulle tracce del giallo rivela nel finale le intenzioni per nulla drammatiche del suo contenuto. (...) Le cose si svolgono sempre lasciando velatamente capire, come in sordina, che tutto è impostato su di una costruzione farsesca, e predispongono quindi al continuo ottimismo lo spettatore.

Una scena di « Fra Diavolo »; insieme a Zampa collaborarono alla sceneggiatura del film Leo Longanesi, Ivo Perilli e Nicola Manzari. Il personaggio di Fra Diavolo fu interpretato da Enzo Fiermonte.



La regia di Luigi Zampa dà luce fresca e snellezza al racconto. Non c'è mai l'abuso della situazione drammatica né l'insistenza sul tono misterioso che, pur nel trucco pallesco della vicenda, avrebbe potuto far gola. (...) C'è insomma un tono bonario che lega perfettamente con la spassosa vicenda. (...) La mano di Zampa è stata leggera, ha saputo collocare ogni cosa al giusto posto, equilibrandosi nel migliore dei modi in tanto difficili acrobazie. (...) La recitazione è l'unico elemento del film in cui qualche difetto viene a galla, forse appunto perché sullo schermo il teatro, anche quando si voglia caricaturarlo, è fra le imprese più complesse che si presentino al lavoro di un attore. (Isani).

FRA DIAVOLO

Produzione: Fotovox - **Soggetto:** dalla commedia di Luigi Bonelli e Giovanni Romualdi - **Sceneggiatura:** L. Zampa, Leo Longanesi, Ivo Perilli e Nicola Manzari - **Fotografia:** Giovanni Vitrotti - **Musica:** Umberto Paoletti e Costantino Ferri - **Scenografia:** Ivo Battelli - **Costumi:** Giovanni Spellani - **Interpreti:** Enzo Fiermonte, Elsa De Giorgi, Laura Nucci, Carlo Romano, Loris Gizzi, Tino Erler, Agostino Salvietti, Corrado De Cenzo, Cesare Bettarini, Renato Chiantoni, Marcello Giorda, Claudio Ermelli, Eugenio Duse, Emilio Petacci, Alberto Marchio, Giulio Battiferri, Renato Navarini, Remo Lotti, Carlo Cecchi.

IL SOGGETTO

Michele Pezza di Itri, mezzo soldato e mezzo brigante, detto « Fra Diavolo », combatte con la sua banda tra le montagne della Campania per cacciare l'invasore francese dal Regno di Napoli. Riuscito nell'intento, Fra Diavolo viene colmato di onori e sposa una giovane donna dell'aristocrazia napoletana. A lungo andare però la vita inoperosa stanca l'ex bandito, e quando i francesi tornano nuovamente alla carica egli è ben felice di ricostruire le sue bande irregolari e di dare battaglia all'odiato nemico. Sopraffatto in combattimento viene catturato e condannato a morte; e grazie all'intervento di una dama influente e innamorata di lui viene liberato a condizione di sottomettersi ai francesi. Durante il viaggio verso Napoli, Fra Diavolo riesce a fuggire tra le sue montagne, e fa perdere ogni sua traccia.

LA CRITICA

« Povero e pulito, questo "Fra Diavolo" di Zampa. Ci sembra che il regista abbia saputo muoversi con spontanea efficacia tra le macchiette popolari del racconto: dal punto di vista del mestiere anonimo, una prova dove niente c'è da eccepire. O solo questo: che nel montaggio si riscontrano inutili indugi, a chiusura di molte scene, su fondi vuoti. Ci voleva tanto a tagliare qualche metro ogni volta? E che nel dirigere la De Giorgi e la Nucci, non sempre Zampa ha trovato la giusta energia. Mentre è chiaro che i progressi di Fiermonte sono legati alla

saggia ed intonata avvedutezza del regista. Un film della "media", risolto senza troppi guai; e uno spettacolo che funziona, come si suol dire. (Puccini).

1942: C'E' SEMPRE UN MA...

Produzione: C.I.F. - **Soggetto:** Luigi Zampa - **Sceneggiatura:** L. Zampa, Gherardo Gherardi e Cesare Zavattini - **Fotografia:** Alberto Fusi - **Musica:** Nuccio Fiorda - **Scenografia:** Piero Filippone - **Interpreti:** Carla del Poggio, Adriana Benetti, Aroldo Trieri, Rubi Dalma, Jone Morino, Carlo Micheluzzi, Elvira Betrone, Armando Francioli, Ada Dondini, Nunzio Filogamo, Leo Micheluzzi, Lola Gelise, Giorgio Gentile, Alessandra Foscari, Daniele Danielli.

IL SOGGETTO

Una giovane, appena uscita di collegio, non può fidarsi con l'uomo che ama perché la famiglia di quest'ultimo, dai principi rigidi e patriarcali, non approva la vita frivola che conduce la madre vedova della fanciulla. Per non rinunciare al suo amato, la ragazza si finge ammalata e convince la madre ad accompagnarla in un solitario albergo in riva al mare. Qui, lontana dalle feste e dagli amici, cerca di farle comprendere la fatuità della vita che conduce, richiamandola, sia pure indirettamente, ai suoi doveri di madre. Lo strattagemma sta per fallire, per l'arrivo all'albergo di una allegra compagnia, ma infine la madre della fanciulla comprende la lezione impartita e si assuefa ad un tenore di vita più consono alla sua posizione, permettendo in tal modo il sospirato fidanzamento dei due giovani.

LA CRITICA

« Difficile dire il senso di desolazione, di raccapriccio e tristezza insieme che sanno comunicare film come questi, fabbricati invece con l'evidente scopo di divertire e non far pensare. Tuttavia: come non divertono e come fanno pensare! Pensare, intendiamoci, alla sorte di un diffuso costume piccolo borghese, con le sue futili e meschine ambizioni, i suoi malinconici e vuoti divertimenti. (...) Ogni cosa vista con cuore abituato a navigare nella più banale delle retoriche senza un minimo di sincera ispirazione, ogni cosa costruita solo per dare sfogo ai multiformi bamboleggiamenti, smorfie e vezzi del personaggio interpretato da Carla Del Poggio. (...) Mancanza di qualsiasi psicologia, in tutto il film non ci sono personaggi ma marionette con diversi tic nervosi. Siamo di fronte, dunque, al trionfo del Marc'Aurelio e del Bertoldo, con questa differenza, che almeno nelle freddure di quei giornali qualche volta si trova una punta di stizza e di polemica nei riguardi di quel mondo che « C'è sempre un ma... » aspirava a dipingere. Se questa stessa stizza e questa polemica avessero sorretto il nostro Zampa, forse le cose sarebbero andate, non diciamo tanto, ma un pochino meglio. Chi si impone di raccontare un tale mondo,

un tale costume, non può fermarsi ad osservarlo divertendosi con lui, come invece dimostra di aver fatto Zampa, ma piuttosto approfondirlo in senso umano e drammatico. Anche tecnicamente, il film risulta piatto e monotono (...) in alcune sequenze campeggiano ben visibili molti errori di montaggio. (De Santis).

SIGNORINETTE

Produzione: Imperial-A. Besozzi - **Soggetto:** dal romanzo omonimo di Wanda Bontà - **Sceneggiatura:** Luciana Peverelli, Gherardo Gherardi, Luigi Zampa - **Fotografia:** Domenico Scala - **Musica:** Salvatore Allegra - **Scenografia:** Fratelli Pinzauti - **Montaggio:** Luigi Zampa - **Interpreti:** Carla Del Poggio, Roberto Villa, Paola Venetroni, Guido Notari, Claudio Gora, Nella Paoli, Anna Mari, Maria Jacobini, Jone Morino, Bella Starace Sainati, Anna Carena, Enrico Efferelli, Checco Durante, Armando Migliari, Giuliana Conti, Franca Croeta, Andrea Volo, Giovanna Galletti, Antonio Battistelli, Magda Forlenza, Lea Migliorini, Daniella Zolli, Teresa Foscari, Liliana Farkas.

IL SOGGETTO

Renata, Iris e Paola, tre adolescenti compagne di scuola, sono legate da una viva amicizia, sebbene appartengano a ceti sociali diversi. Ognuna di esse ha un sogno e un piccolo tormento. Iris, romantica e fantasiosa, vorrebbe diventare una grande poetessa e nascostamente scrive versi. Paola, la cui grassezza è il suo tormento, vorrebbe diventare una cantante famosa e Renata, più precoce delle altre, vorrebbe crescere in fretta per avere un'avventura amorosa. Molto ricca, ella frequenta l'ambiente borghese mondano e già comincia a sfarfallare con i suoi giovani amici. Su questi tre personaggi principali si snoda la tenue vicenda che raggiunge un effetto drammatico con la morte di Paola e si conclude col fidanzamento di Renata.

LA CRITICA

« Insopportabili fisicamente e moralmente, queste bambine di sedici o diciott'anni, dall'aria già di padrone di casa, che parlano ancora con la testa piegata su di una spalla, bamboleggiando sciocamente. Come possono restare incantati i tanti padri e le tante madri che assistono alla proiezione di questo film di fronte a tali atteggiamenti falsi? Misteri dell'incoscienza plateale. Eppure a noi viene tanta voglia di prenderle a schiaffi tutte, queste ragazze, di mandarle a lavorare i campi, o a fare la cucina. Che fastidio i cinquantuno vestitini di Carla Del Poggio con borsette e cappellini sempre intonati. Se questo è il mondo di Wanda Bontà, abbiamo speranza che mutandone il nome in Cattiva, almeno questi schemi caramelloosi possano subire qualche spostamento? Hanno sceneggiato Luciana Peverelli, Luigi Zampa e Gherardo Gherardi, conservando una fedeltà assoluta ai principi che informano i romanzi per le signorine per bene. E bisogna proprio dirlo, mai retorica e banalità sono state impastate tanto degnamente. Carla Del Poggio ha il florido aspetto di una viziatissima sposa piccola-borghese, ventiquattrenne, buongustaia di pranzi succulenti, anziché dell'adolescente schiva. (...) Roberto Villa impacciato come al solito, Claudio Gora nelle vesti di uno sciocco scrittore mondano cita Proust a rotta di collo. Misurata la fotografia di Domenico Scala, soprattutto negli interni, ha un carattere decorativo. (De Santis).

Raul Grimoin vedrebbe nel Cinerama il trionfo di una sua idea geniale



Raoul Grimoin ha brevettato il «Cineorama» nel 1897 con 50 anni di anticipo sul «Cinerama». Le sue esperienze resero possibile ad Abel Gance la realizzazione del famoso trittico usato per il film «Napoleone».

Tra le figure del primo periodo del cinema, una delle più incisive, più pittoresche e più simpatiche, è certamente quella di Raoul Grimoin. (1). È stupefacente quanto poco sia stato menzionato il nome di questo tipico francese dopo che si è tanto parlato e scritto sul cinema panoramico, poiché egli fu tra l'altro, l'ideatore e il realizzatore della confluenza sincrona degli angoli da presa delle camere multiple e dello schermo ultrapanoramico, meglio ancora dello schermo circolare: il "CINEORAMA" brevettato nel 1897, che venne sfruttato all'Esposizione Mondiale di Parigi nel 1900. Il trittico di Abel Gance per il film "Napoleone" deriva da questa invenzione i cui risultati pratici anche se non tutti i mezzi tecnici, erano in effetti ancor più importanti di quelli del Cinerama. Cinemascope ecc., e con ben 50 anni di anticipo.

Raoul Grimoin era un sosia di Foch: gli stessi lineamenti, la stessa capigliatura e baffi, quasi identici gli occhi, lo stesso timbro di voce, lo stesso sorriso ora lievemente dolce, ora severo ora malizioso. Soprattutto dal 1923, negli anni in cui una verde vecchiazza li aveva segnati con una stessa impronta, sembravano, a parte la statura, due fratelli gemelli. Questa rassomiglianza aveva giocato più di un tiro alle personalità ufficiali di provincia e qualche cronista troppo frettoloso, confondendo talvolta le due figure, aveva dato luogo ad una serie di curiosi e divertenti equivoci. L'uomo di cinema si divertì — una volta — a prolungare l'equivoco con grande stizza dell'uomo di guerra, che un giorno disse, con un tono fra nervoso e scherzoso: — "Dovrei imporre la resa a questo diavolo, a questo burattinaio. Se non riesco a costringerlo a tagliarsi i baffi, sarà lui a costringermi a portare sempre l'uniforme!"

Tuttavia tra i due non ci furono che delle scaramucce inoffensive.

Foch non ignorava il contributo importante che il suo sosia aveva apportato alle ricerche di laboratorio per combattere la guerra dei gas, e l'altro aveva troppo rispetto per il Maresciallo di cui diceva: — "Egli è un novello Napoleone mentre io non sono un novello Talma, o un secondo Lavoisier".

Fred Waller riprende le macchine multiple sincronizzate da Grimoin, le riduce a cinque nell'« Ammaestratore di artiglieria Waller » in uso per l'istruzione dei piloti, le perfeziona a tre nell'attuale Cinerama.

La valanga germanica del 1940, abbattutasi anche sulla casa di Grimoin, distrusse le ultime testimonianze del primo Cineorama: oggi non è più possibile un confronto fra i risultati di Grimoin e di Waller.

Come omaggio al pioniere non resta che ricordare in queste pagine la pittoresca figura attraverso lo scritto di Carl Vincent che conobbe personalmente Raoul Grimoin.

Ma la guerra, una guerra ricca dei più svariati incidenti, Raoul Grimoin la combatté per più di otto lustri con i fratelli Lumière. Precederò più avanti la ragione, il carattere e soprattutto l'atmosfera di questa guerra, così singolarmente in contrasto con la spontanea bontà, la squisita urbanità e la autentica semplicità di Grimoin. Misteri del cuore e dello spirito umano.

Come già Georges Méliès, anche Raoul Grimoin nacque da una famiglia di ricchi industriali. Suo padre possedeva ad Elbeouf, presso Rouen, una rinomata fabbrica di stoffe e come Méliès (con il quale egli mantenne sempre i più stretti rapporti di amicizia), egli entrò nella vita fornito di una buona cultura e di un abbondante appannaggio, ma ambedue ebbero dei rovesci e il cinema non fruttò loro che una ricchezza illusoria. Il primo era portato alla fantasia, il secondo alle scienze esatte, ma tutti e due erano degli appassionati "bricoleurs" e durante i giorni di miseria fecero anche i prestigiatori.

Fino alla soglia della morte essi avevano conservato un ricordo commosso di quei giorni e una prodigiosa abilità. Trentacinque anni

Una patetica lapide nel caffè Canterbury di Liegi ricorda la prima proiezione effettuata col proiettore inventato da Grimoin. Al pari di Méliès di cui era amico, Grimoin era stato prestigiatore, violinista, pittore, fotografo e inventore dei più eclettici.

PIONIERI

SENZA E

più tardi Grimoin, un bel giorno di autunno, mi condusse al castello di Orly, per salutare Méliès colà pensionato della "Mutualité du Cinéma". Tutto il pomeriggio, passeggiando per il parco i due compari non smisero di rievocare i loro inizi cinematografici e infine si fecero vicendevolmente una serie di trucchi di prestidigitazione da far credere di essere nel bosco di Merlino o in una scuola superiore di borsaiuoli.

Durante l'anno cruciale, nel 1895, allorché tutti i principi del cinema furono sperimentati, e non restava altro da fare che dare a questi una sintesi tecnica soddisfacente e pratica. Raoul Grimoin, che aveva un tempo lavorato con gli assistenti di Marey, si occupò con accanimento per mettere a punto un apparecchio da proiezione e presa. Egli era al termine del suo lavoro allorché scoppiò la bomba Lumière. Egli era stato superato, irrimediabilmente superato, sebbene la sua invenzione, e per essere più precisi, la sua messa a punto, fosse più perfetta. Questo ritardo egli non se lo perdonerà mai; nel suo amor proprio ferito, per uno di quegli inspiegabili contraccolpi psicologici, Grimoin trascorse il resto della sua esistenza a dimostrare che il contributo di Lumière non era niente o poca cosa, e che un elemento del proprio apparecchio, comunemente chiamato "Croce di Malta" (che eliminava lo sgradevole saltellamento delle immagini sullo schermo) costituiva una tappa decisiva nel perfezionamento della proiezione. Su questo ultimo punto egli aveva perfettamente ragione; meno invece nel suo accanimento talvolta contraddittorio, quando negava l'importanza dell'apporto di Lumière, esaltando quello di Marey, di Reynaud e di qualche altro che egli giudicava in maniera esclusiva "i primi e reali creatori della cinematografia".

Tale rivalità dei primi anni, assopita per un tempo, si riaccese in maniera spettacolare verso il 1925, in ciò che un cronista di allora — se ben ricordo Vuillermoz del Temps — chia-



George Albert Smith il più vecchio realizzatore

CON FORTUNA

di film in Gran Bretagna

ma «La guerra fratricida dei brevetti, dei libelli, dell'inaugurazione delle targhe commemorative e delle onorificenze». Grimoin come già dissi, non ebbe fortuna nel cinema; il "gasterismo" meccanico fu una delle caratteristiche degli inizi del cinema tanto in Europa che negli Stati Uniti; egli dunque, non trasse grandi benefici dal suo ingegno di costruttore di apparecchi.

D'altra parte il "Cinéorama" non ebbe lunga vita, perché la questura, memore degli incendi catastrofici provocati dalla facile infiammabilità della pellicola, proibì immediatamente lo sfruttamento della innovazione nel timore che il calore sviluppato dalle lampade dei dieci apparecchi di proiezione sincronizzati, facesse da miccia.

Ma più tardi egli riuscì a riconquistare la ricchezza con l'aiuto di due brevetti: uno riguardante un materiale di sughero per la fabbricazione di maschere antigas e l'altro riguardante un rivestimento impermeabile delle strade.

Questa fortuna gli diede i mezzi per riprendere la sua mania. Acquistò a Oissel, sulle rive della Senna, un castello circondato da un parco dove egli amava riunire spesso gli anti-lumieristi. Qui o nel suo appartamento parigino, contiguo agli studios di Rue François I, dove secondo lui si giravano in serie dei film che non erano altro che spazzatura, egli dirigeva la campagna contro quella che egli definiva "l'inqualificabile pretesa dei Lumière". Tale guerra prendeva talvolta degli aspetti comici. I Lumière da una parte e Grimoin dall'altra avevano i loro gruppi d'assalto. Michel Coissac, lo "storico ufficiale" del cinema era a capo del primo gruppo; Maurice Noverre, direttore del "Cahiers de l'Art Cinématographique", era a capo del secondo. Questi gruppi comprendevano ministri, deputati, senatori, alti funzionari e alcune di quelle personalità così dette "parigine" perché sempre pronte a fare qualunque cosa per interesse o per snobismo. A un riconoscimento ufficiale o a una onorificenza a favore degli uni, seguivano immediatamente misure similari in favore degli altri. Non appena spuntava una targa commemorante qualche fatto dei Lumière un mese dopo si celebrava con un'altra targa una data particolare di Marey, di Reynaud o di Grimoin. Anche la stampa partecipava con botte e risposte, polemiche e contro polemiche.

Sessantenne sempre in movimento lasciando di quando in quando la tavolozza (poiché egli era un pittore apprezzato e figurò al "Salon des Indépendants") o il suo violino (era anche un buon musicista), Grimoin correva da un capo all'altro della Francia o del Belgio. A Bruxelles egli era noto come a Parigi, per avere nel passato organizzato il servizio giudiziario delle impronte digitali secondo il sistema Bertillon, e perché imparentato con diverse famiglie dell'alta borghesia e zio di un giovane ministro, oggi ambasciatore a Stoccolma. Allora lo frequentavo molto sia a Oissel, che a Bruxelles, che a Parigi. I miei vincoli d'amicizia studentesca e politica con suo nipote e

George Albert Smith, il pioniere del « colore », in una lettera scritta recentemente all'autore dell'articolo, dice: « Ho ormai 91 anni e non amo star fuori la notte — specialmente a Londra ».



quelli che legavano mia madre a sua moglie facevano sì che egli non solo perdonasse la mia mancanza d'entusiasmo per la sua crociata, ma che me ne esponesse tutti i retroscena e gli incidenti.

Voglio a tal proposito soffermarmi solo per evocare l'atmosfera di questa singolare guerra delle priorità.

Grimoin era un buon conoscitore di uomini ed uno spirito allegro. Il più sovente egli combatteva la sua battaglia a tavola. Le sue armi erano i pranzi pantagruelici e raffinati. Sobrio per natura, egli dispensava ai suoi ospiti le specialità della cucina francese.

Al dessert stordiva i suoi invitati con una serie infernale di trucchi, ritrovando per esempio nella giubba di un vecchio e tranquillo senatore fotografie di bellezze appetitose, o cavando dalla tasca di un severo critico cinematografico dieci o venti penne stilografiche offerte con molti ringraziamenti dalle più rinomate case di produzione.

Creata l'atmosfera, egli dispensava la sua verità sulle origini del cinematografo; non conquistava quasi mai con i suoi argomenti, con la precisione, con le sue rivelazioni, ma sempre con la gentilezza, con il buon umore e con la fertilità di inventiva tecnica.

Quest'ultima qualità lo portò nei suoi ultimi anni ad isolarsi nel suo laboratorio ad Oissel per perfezionare un sistema di film a rilievo e a colori, per "ripensare" come egli disse, il "Cinéorama".

La valanga germanica del 1940 che invase la sua proprietà e un successivo saccheggio della plebaglia hanno disperso i documenti e la testimonianza delle sue ultime ricerche assieme a ricordi preziosi: film primitivi, saggi del "Film d'Art", primi film di Griffith e le ultime sequenze di film panoramici del 1900. Peccato, in verità gran peccato, poiché sarebbe stato di grande importanza poterli confrontare con i più recenti ritrovati tecnici del film panoramico.

Carl Vincent

(1) Sempre e ovunque egli era chiamato Grimoin-Sanson. Precisiamo che Sanson era il cognome della moglie di origine belga.

Nel 1906 Smith brevettò il Kinemacolor e negli anni seguenti si dedicò allo studio del colore rinunciando al lavoro di regista.

La British Film Academy ha recentemente onorato, conferendogli il titolo di socio George Albert Smith, il più vecchio realizzatore di film in Gran Bretagna. In una lettera che egli mi ha scritto recentemente, dice: « Ho ormai 91 anni e non amo star fuori la notte — specialmente a Londra ».

G. A. Smith cominciò a girare dei film nel 1897 a Brighton, dove faceva il fotografo di professione, come molti altri pionieri del cinema, compreso William Friese-Greene, la cui storia è narrata nel film « The Magic Box ». Smith costruì la propria « camera » e i suoi primi soggetti furono le spiagge e le strade di Brighton. Il suo successo fu immediato; nel 1900 egli guadagnò 1800 sterline con i suoi film.

In quei primi tempi del cinema la gente era felice di pagare per vedere scene di vita reale, anche le più semplici — il miracolo del movimento era già di per sé un divertimento per il pubblico. Tuttavia nel 1898, Smith incominciò, come molti altri pionieri, a sviluppare le impareggiabili proprietà della « camera » cinematografica. Ecco la descrizione nel suo catalogo di un film che egli aveva girato nel 1898 — meno di tre anni dopo la prima pubblica proiezione di film nel mondo, che Lumière aveva fatto a Parigi il 28 dicembre del 1895.

« Fotografando uno spettro: Scena: Lo studio di un fotografo. Due uomini entrano con una grande scatola su cui sta scritto "spettro". Il fotografo a malapena bada all'avvertimento ed apre subito la scatola, da cui esce

fuori l'impressionante spettro di un "damerino". Lo spettro è perfettamente trasparente, così che i mobili ecc. possono essere visti attraverso il suo "corpo". Dopo un bel po' di fatti divertenti causati dallo spettro, che continua a sparire a riapparire, il fotografo lo aggredisce con una seggiola. L'attacco è comicamente infruttuoso, ma alla fine lo spettro frana attraverso il pavimento. Un film pulito, acuto e perfetto».

Nello stesso anno egli realizzò un film prendendo lo spunto dalla scena di duello nel «The Corsican Brothers» («I fratelli di Corsica»), usando analoghi effetti di trucco; il film ha la durata di un minuto e mezzo, la stessa di molti altri di quel periodo.

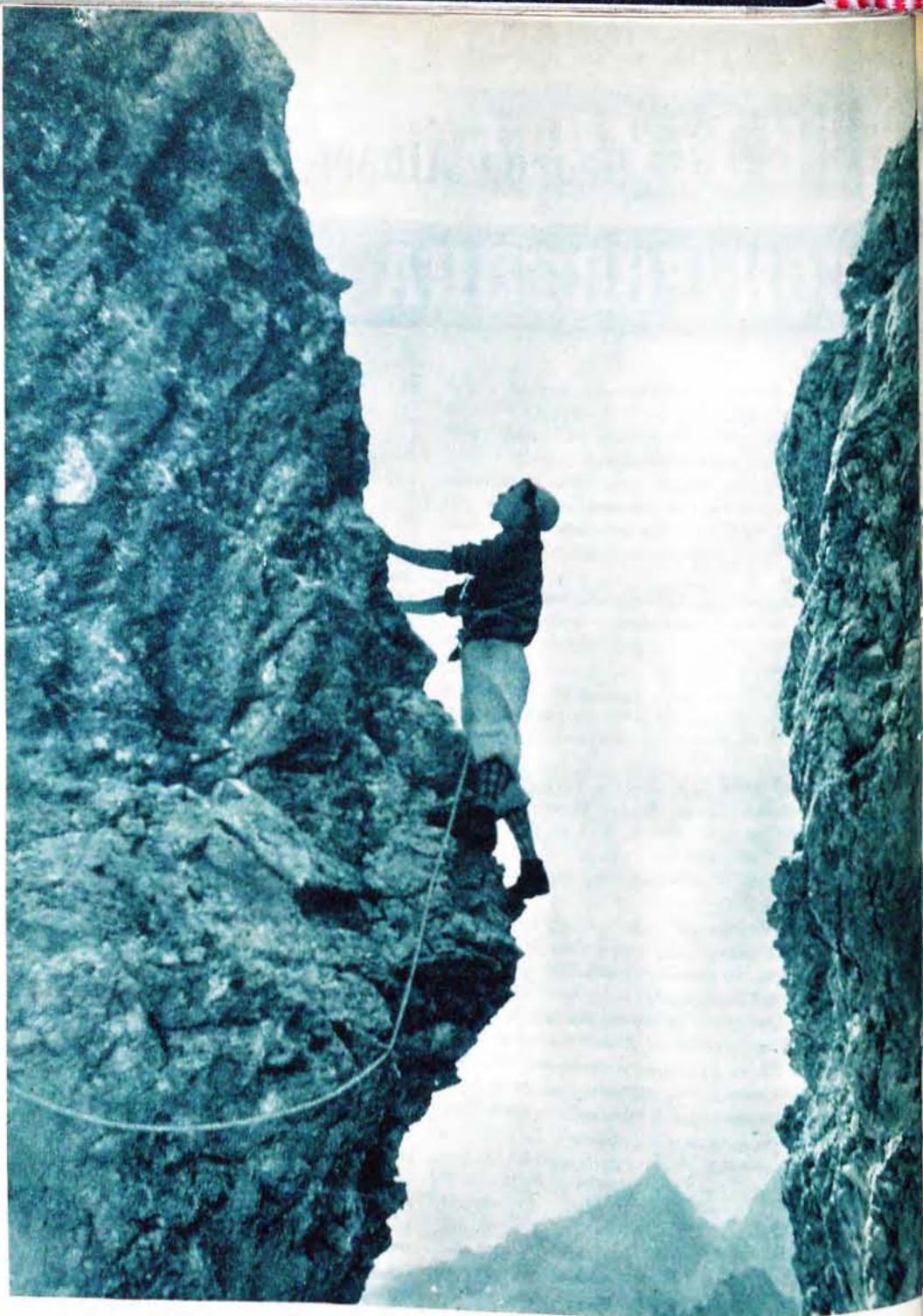
Smith era, in effetti, uno della piccola pattuglia di realizzatori ingegnosi e immaginativi di Europa e di America (Paul, Williamson e Hepworth in Gran Bretagna, Méliès in Francia e Porter in America) i quali per primi diedero al film la sua forma considerandolo un divertimento.

Smith fu infatti uno dei primi realizzatori che intuì l'uso drammatico del primo piano — comunemente attribuito a D. W. Griffith, il quale cominciò a «girare» nel 1908. I «primi piani» di allora furono adoperati per comporre un unico spettacolo che assumeva il nome di «facials». Smith stesso ne girò alcuni nel 1898; di un uomo che beve birra e di donna che annusa tabacco. Ma nel 1900 egli usò i primi piani con effetti comici in film quali «At Last! That Awful Tooth!» («Finalmente! Quell'orribile dente!»), dove si vedeva un dente ingigantito da un paio di occhiali, e «The Little Doctor» («Il piccolo medico»), che riprendeva un piccolo gattino nel ruolo di ammalato in un gruppo di bambini che giocavano al «dottore».

Il maggior contributo personale dato da Smith allo sviluppo del film, è stato il Kinemacolor, primo procedimento a colore. I film al principio erano dipinti a mano, ma questo era un procedimento terribilmente laborioso. Dopo fu usato il fondo colorato; molti di noi ricorderanno le scene di fuoco, solo rosse, e le scene notturne tutte blu del cinema muto.

Smith brevettò il suo Kinemacolor nel 1906, e si dedicò negli anni seguenti allo sviluppo del colore, rinunciando al suo lavoro di regista. Charles Urban, famoso personaggio del mondo cinematografico, formò una società per sfruttare il procedimento, sotto il nome di Natural Colour Kinematograph Company. La prima presentazione del Kinemacolor fu fatta nel 1908 e la Royal Society of Arts premiò Smith per il suo lavoro con una Medaglia d'Argento (dicembre 1908).

Kinemacolor era ciò che si chiama un procedimento additivo del colore, cioè la combinazione di due colori, rosso e verde. Il film venne girato e proiettato a 32 fotogrammi al secondo, il doppio del cinema muto. Alternativamente filtri verdi e rossi venivano ruotati davanti alle lenti, sia della «camera» che dell'apparecchio da proiezione, dando a ogni fotogramma alternato un equivalente di rosso e verde che si amalgamava soddisfacentemente sullo schermo.



«Mensch und Fels» di Wolfgang Gortler si è fatto notare per la linearità e l'essenzialità del suo linguaggio; un'opera che si distacca notevolmente dalla normale produzione di montagna.

Il Palace Theatre di Londra divenne il centro dei primi spettacoli pubblici del Kinemacolor dedicati per lo più ad attualità, culminanti in programmi quali il film di viaggio «Round the World in Two Hours» («Intorno alla terra in due ore»). Percy Smith — i cui meravigliosi film sulla vita delle piante e degli animali, della serie «I segreti della natura», sono tutt'ora proiettati nelle scuole — incominciò ad usare il suo Kinemacolor nel 1910 per il suo film «Birth of a Flower» («Nascita di un fiore»). Urban monopolizzò tutti gli spettacoli con programma Kinemacolor, e nel 1914, a seguito di liti giudiziarie senza fine per il brevetto Kinemacolor, la società fu costretta a sciogliersi dopo cinque anni di prosperità e di pubblico consenso.

Forse il soggetto più famoso in Kinemacolor fu il «Delhi Durbar» del 1914, ma anche molti film drammatici furono fatti in Kinemacolor, quale il «Little Lord Fauntleroy» (1914).

Oggi George Albert Smith vive agiatamente a Brighton, piuttosto (egli lo ammette) fuori del mondo del cinema eccetto che per la sua appartenenza, come membro (oggi socio) della British Film Academy. Egli ha il fascino e la modestia del vero pioniere il quale comprende il valore del suo lavoro nella sua epoca, ma non lo sopravvaluta nei confronti del lavoro altrui.

Roger Manvell

IV Festival Internazionale della Montagna e dell'Esplorazione

La Francia ha dunque vinto per la seconda volta nel giro di soli quattro anni l'ambito « Gran Premio Città di Trento ». Nel 1952 lo vinse infatti Samivel con « Cimes et merveilles ». quest'anno Gaston Rebuffat con « Etoiles et tempêtes ». E la vittoria di quest'ultimo non fu mai in discussione, ché un successo strepitoso arrivò al suo lungometraggio (girato in kodakrome) presentato al pubblico con una colonna sonora « posticcia ». Fu infatti lo stesso Rebuffat, che aveva lavorato con la moglie per l'intera notte precedente la presentazione del suo film, a dirne, in un italiano mezzo francese, il commento. Parole semplici le sue, aliene da ogni compiacimento rettorico e dai consunti luoghi comuni del caso. Il pubblico, un pubblico esigente e competente al massimo che di ascensioni e di scalate non è certo digiuno, scattò dapprima in un sincero applauso (per la cronaca era il primo a scena aperta dopo alcune giornate di proiezioni), poi i battimani s'infittirono. Ne contammo una ventina. Ed una vera ovazione chiuse la proiezione.

« Etoiles et tempêtes » racconta di tre amici che, spinti da un comune amore per la montagna, tentano le imprese più rischiose: Piz Badile, Cima grande di Lavarredo, Cervino, Eiger. Le riprese, opera di Georges Tairraz, hanno in certi punti del fiabesco, dell'incredibile, tale è la suggestione del colore e del taglio d'inquadratura. Rebuffat ci disse che non vi era stata preparazione, che il film era nato di getto. Quasi non credevamo alle sue parole. Un'opera

La Francia, in quattro anni, due volte vincitrice. Il gran premio a Maurice Baquet e Gaston Rebuffat per « Etoiles et tempêtes ». Sincerità e umiltà degli autori che hanno partecipato al Festival. Retrospectiva de « Il figliol prodigo » di Luis Trenker. Perché « Italia K 2 » è stato presentato all'ultimo momento e fuori concorso?

dunque davvero singolare che nella parte iniziale — dedicata alla prima ascensione sulla roccia a picco sul mare nei pressi di Marsiglia — presenta brani di un gusto raffinato e tecnicamente ineccepibili.

Inutile aggiungere altro. L'amore di Rebuffat e dei suoi compagni per la montagna è lì, in quelle immagini stupende che testimoniano una sincerità di intenti ed una passione senza dubbio meritevoli di questa indiscussa affermazione.

**A TRENTO SEDE IDEALE DELL'INCONTRO DI TUTTI
GLI APPASSIONATI DI CINEMA E DI ALPINISMO**

Da « La scuola bianca » di Armando Nalbone, nato inizialmente come mediometraggio per ragazzi e ridotto poi alle dimensioni di un normale documentario.





Ma la sincerità e l'umiltà degli autori che hanno partecipato al Festival è un dato che merita di essere sottolineato al lettore. Che tutta la Manifestazione si è svolta sotto questo caratteristico segno. Non si pecca certo d'originalità quando si dice che la gente di montagna è gente pura, semplice, schiva d'ogni eccentricità, lontana dalle smancierie e dalle sciocche esibizioni. Ma un Festival, in fondo, è un Festival. Ed anche a Trento poteva dunque capitare che l'atmosfera si vestisse di certi toni frivoli che sono caratteristici di questi avvenimenti a mezzo tra la mondanità e l'arte. Ed invece non è stato così. Era sufficiente osservare il pubblico che quotidianamente affollava la sala del vecchio Teatro Sociale per intendere che quella gente veniva per conoscere, per scoprire sempre più a fondo le bellezze della natura, per godere delle esperienze altrui. Non era snob andare al Festival. Era invece utile non perdere una « tornata » chè le opere interessanti non certo facevano difetto. Un antidivismo dunque assoluto che ebbe la sua sola eccezione nella partecipazione di Yvonne Sanson alla presentazione retrospettiva de « *Il figliol prodigo* » di Luis Trenker. Ma si trattava della serata d'onore dell'anziano regista di montagna con cui la Sanson sta attualmente « girando » a poca distanza dalla città.

Non sono mancati certo all'appuntamento di Trento molti registi, alpinisti e tecnici della montagna. Tra gli altri Mattia Rebitsch, il capospedizione al Karakorum, Maurice Herzog, lo scalatore dell'Annapurna, Maurice Baquet e Gaston Rebuffat autori di « *Etoiles et tempêtes* », Mario Fantin ed altri italiani del « *K-2* » e il tedesco Wolfgang Gortler. Ma nessuno ebbe mai le civetterie di certi divi affermati. Quasi si ritraevano all'applauso del pubblico e come Gaston Rebuffat, che parlò brevemente agli spettatori dopo l'avvenuta premiazione, tenevano a precisare che il merito non era loro, ma di tutti quanti avevano collaborato all'impresa. Mai una malignità. Solo un'aria di fraterna amicizia, di colloquio appassionato, di fruttuosi scambi d'idee. Ed anche questo è un dato originale che merita ogni rispetto proprio perchè gli « incontri umani » di Trento hanno una precisa ragione d'essere e stanno a testimoniare quanto questa Manifestazione si sia affermata fuori dei nostri confini ed in quale considerazione essa sia tenuta. Ma non va dimenticato che a questi risultati si è giunti grazie anche ad una perfetta ed al tempo stesso, semplice, organizzazione. E' doveroso qui ricordare l'opera intelligente e attenta svolta dal Presidente del Festival, il dott. Bruno Biondo

Una ragazza « hunza » nel semplice costume di cotone del suo paese. Porta in testa il pittoresco berretto « hunza », che esiste solo in questa zona e che non è stato ancora imitato da Dior. Dal film a colori « *Im Schatten des Karakorum* » (« All'ombra del Karakorum ») della Deutsch-Osterreichische Himalaya - Karakorum - Expedition, diretto da Eugen Schumacher.

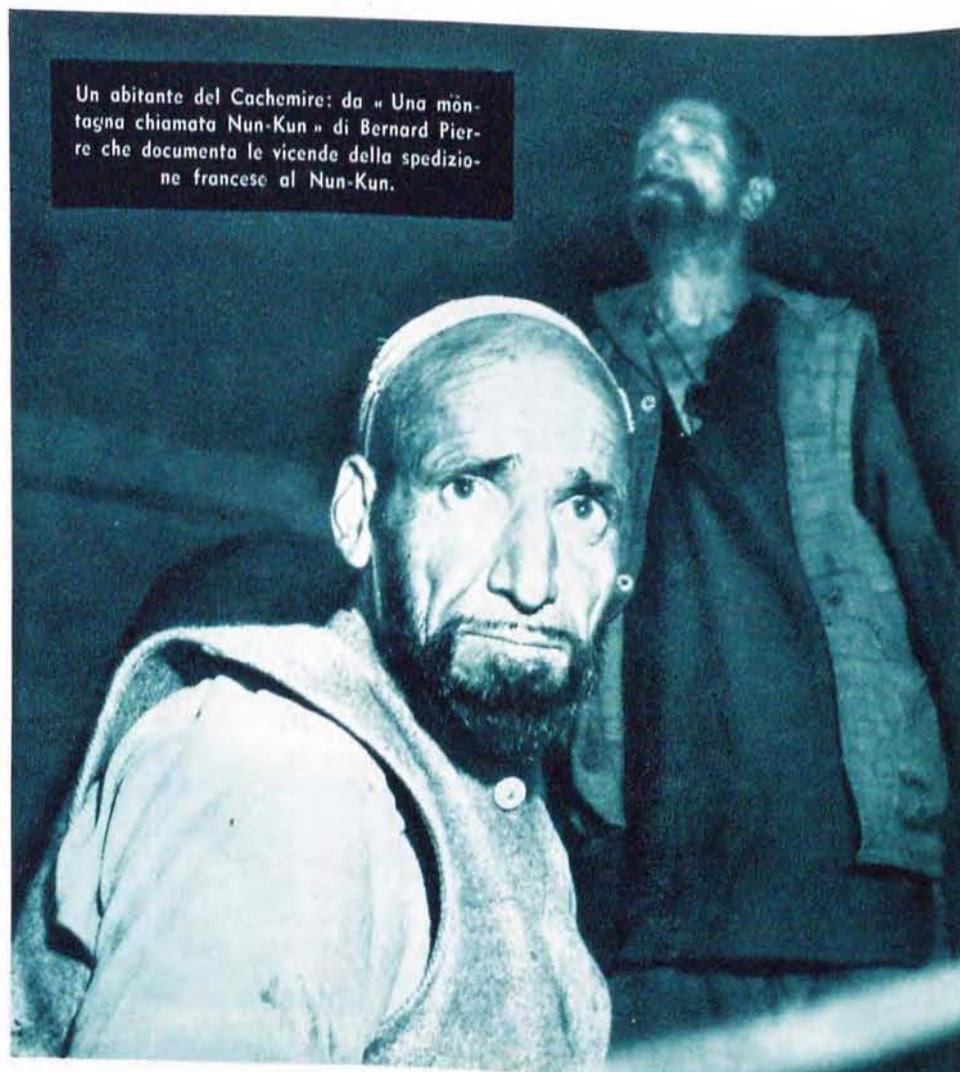
e dai suoi diretti collaboratori, il dott. Ceccon e il dott. Paoli, i quali senza le complicate strutture organizzative peculiari ad altri Festival, hanno voluto che tutto corresse liscio e che ciascuno potesse svolgere il proprio lavoro nelle migliori condizioni.

Ma è tempo ormai che si dica dei film presentati, chè furono numerosi e sempre di buon livello. Prima vogliamo dire di casa nostra per rilevare due fatti importanti: che il solo Giulio Briani con il suo « *Lago Rosso* » risulta tra i premiati « ufficiali » e che « *Italia K-2* » è stato presentato all'ultimo momento, fuori concorso, così da ottenere dalla Giuria Internazionale le benevoli « felicitazioni ». Ora, e non vogliamo assolutamente addossare la colpa ad alcuno, è addirittura impensabile che un film importante quale il « *K-2* » non venga iscritto ad una Manifestazione così attinente alla materia trattata. Che si temeva, forse di non giungere primi? Che il secondo premio sarebbe stato di demerito? Inutile dire altro, tanto più che il « *Rododendro d'oro* » è rimasto a Trento inassegnato.

Fatti del genere è augurabile che più non accadano. Per due ragioni: anzi tutto perchè è sciocco che, potendolo, non si voglia dar lustro ad una « nostra » Manifestazione, ed in secondo luogo perchè anche se si giunge secondi è sempre titolo di merito quando il consesso è nobile ed impegnato.

Per chiudere la partecipazione italiana diciamo di « *Il fiume dei Faraoni* » di Ubaldo Ragona, un lungometraggio in ferraniacolor, che a brani indubbiamente molto interessanti (la parte iniziale sulle mummie) alterna strane pause e ripetizioni fastidiose. L'opera, se fosse possibile, dovrebbe essere accortamente riveduta e sfrondata di certa materia superflua o di taluni « giochetti » non troppo di gusto (le statuine ingigantite su sfondi rossastri, per fare un esempio).

Mario Fantin, per il complesso della sua



Un abitante del Cachemire: da « *Una montagna chiamata Nun-Kun* » di Bernard Pierre che documenta le vicende della spedizione francese al Nun-Kun.



Da « Mischöbel - Regno dei 4000 » di Mario Fantin. Del giovane regista-operatore, che è stato segnalato dalla giuria per « un opportuno riconoscimento », sono stati anche presentati al Festival « Primavera in sci » e « Figure e pietre del Pakistan ».

produzione presentata al Festival è stato segnalato dalla Giuria per un «opportuno riconoscimento». Lo ha meritato pienamente e forse con «Primavera in sci» poteva chiedere qualcosa di più.

Guerrasio con «Pascoli alti», in ferrania-color fotografato da Giannini, si è mantenuto su solito standard. Se non fosse per una eccezionale ripresa finale (una sconvolgente corsa di camosci) il suo lavoro sarebbe di normale levatura. I tre cinemascopi: «Olè Rendena» di Bonvicini, «Piste bianche» di Polidoro, «Neve d'agosto» di Casara, non han detto parole nuove, tecnicamente accurati sì, ma privi assolutamente di motivi originali. Ed è poca cosa per prodotti tipicamente industriali. Una annotazione per «La scuola bianca» di Nalbone che nato inizialmente come mediometraggio per ragazzi (racconta la storia di alcuni «bocia» di Ponte di Legno che vennero addestrati nel salto da un istruttore finlandese nello scorso febbraio) ed interpretato dagli stessi protagonisti, è stato poi ridotto alle comuni dimensioni di un documentario. Poteva costituire la buona occasione per la nostra anemica cinematografia specializzata per ragazzi, ma è andata irrimediabilmente perduta.

I francesi, a parte Rebuffat del quale s'è detto, hanno trionfato con «Une montagne nommée Nun-Kun» di Bernard Pierre e «Aptenodytes Forsteri» di Mari Marret, già presentato a Cannes. Il primo documenta le vicende della spedizione al Nun-Kun e, se non fosse per un commento ingenuamente «spiritoso», potrebbe dirsi opera pienamente riuscita. Il secondo, gustosissima descri-

zione della vita dei pinguini (il brano dei piccoli che vengono condotti da quelli adulti al primo incontro con l'acqua, in fila, come collegiali a passeggio, ha suscitato applausi a non finire), è davvero opera di gran merito e per le notazioni spiritose e garbate e per la stupenda fotografia in bianco e nero che denota un gusto ed una tecnica sorprendenti. Pure «Le Gouffre de la Pierre Saint-Martin» di Jacques Ertaud ha interessato e commosso per l'accorata rievocazione della impresa che costò al vita allo scienziato Loubes.

La produzione tedesca, presentatasi a Trento in gran forma, ha ottenuto una singolare affermazione con «Im Schatten des Karakorum» di Eugen Schumacher. Il reportage si divide in due parti, grosso modo; una prima descrittiva — e molto precisa — sulla vita, i costumi e le tradizioni delle povere genti della valle degli Hunza. Notazioni esatte, stringate, inedite in massima parte. Ed una seconda relativa all'impresa alpinistica. «Mensch und Fels» di Wolfgang Gorter si distacca notevolmente dalla normale produzione di montagna: vuole spiegare agli sprovveduti di alpinismo le ragioni che possono spingere uno scalatore tentare, da solo, una vetta. Il suo linguaggio è estremamente aderente al tema. Lineare e privo d'ogni compiacimento, sia fotografico sia narrativo. Un ottimo pezzo vale molto di più di tante pagine accompagnate da commenti superficiali e risonanti.

L'Austria, a parte un caramelloso lungometraggio a colori di Alfons Stummer «Der Foster vom Silberwald», ha presentato un piacevole «Le Ski Alpin» di Bruno Lötsch, divertente «excursus» nella storia

dello sci dai giorni dei nostri nonni che usavano una sola racchetta e sci pesantissimi sino alle recenti formidabili prestazioni dei campioni austriaci. Pure «Bergführer» di Theo Hormann ha meriti e qualità: un ottimo colore ed un sincero omaggio agli uomini della roccia.

Pure le produzioni cosiddette minori han riscosso approvazione: il Belgio con «Objective Immerousse» di Bastin Hubert; la Danimarca con il già noto «Where the Mountains Float» di H. B. Jensen; la Svezia con «Allenamento di un campione» di Gösta Olander, senza dubbio il miglior film didattico; la Polonia con «Gli uomini della croce azzurra» che valse a Venezia il premio per il suo giovane regista Andrzej Munk.

Le conclusioni son facili a trarsi: dare a Trento sempre maggiore autorità, incrementando le manifestazioni collaterali sul tipo della «personale» organizzata quest'anno in onore di Trenker e delle «giornate del colore»; stimolare per quanto possibile la partecipazione di nazioni che ancora non hanno partecipato; sfruttare le considerevoli premesse di queste quattro edizioni per dare all'Italia un'altra importante sede, oltre Venezia, utile ad un fattivo colloquio tra quanti amano il cinema e lavorano per esso in tutta umiltà e serietà.

Per conto nostro, la quarta edizione si è chiusa parecchio in attivo. Appuntamento quindi con la prossima, fiduciosi che gli organizzatori vorranno tener conto dei nostri modesti suggerimenti e sopra tutto degli insegnamenti dell'edizione testè conclusasi.

Claudio Bertieri

I PREMI

La giuria del IV Festival Internazionale Film della Montagna e dell'Esplorazione « Città di Trento », composta da: Martin Schlappner (Svizzera), presidente; Hans Ackermann (Germania); Dino Buzzati (Italia); Gaetano Carancini (Italia); Amedeo Costa (Italia); Maurice Herzog (Francia); Corrado Lesca (Italia); Agostino Sanna (Italia); Solmi Angelo (Italia); dopo aver espresso le sue felicitazioni per il film « Italia K 2 » che è stato presentato fuori concorso ha assegnato i seguenti premi:

FORMATO RIDOTTO: « Gran Premio Città di Trento » di L. 1.000.000 a « Etoiles et Tempêtes » a colori di Gaston Rebuffat (Francia) per la eccezionale documentazione di alcune tra le più difficili scalate alpine, riprese con rara perizia tecnica.

La giuria ha ritenuto di non poter assegnare il 2° Premio di L. 400.000, in quanto nessun film presentato è sembrato meritevole di tale riconoscimento in questa categoria.

3° Premio di L. 200.000 a: « Objectif Immerousse » a colori di Bastin Hubert (Belgio).

4° Premio di L. 150.000 a: « Une montagne nommée Nun-Kun » a colori di Bernard Pierre (Francia).

5° Premio di 100.000 a: « Mensch und Fels » in bianco e nero di Wolfgang Gorter (Germania).

La giuria segnala inoltre al Comitato Organizzatore, per un opportuno riconoscimento, la complessiva produzione presentata al Festival di Mario Fantin.

FORMATO NORMALE: Categoria A: lungometraggi (film a soggetto e film di spedizione).

La giuria ha ritenuto di non poter assegnare il 1° Premio « Rododendro d'oro », in quanto nessun film presentato è sembrato meritevole del massimo riconoscimento.

2° Premio « Rododendro d'argento » a: « Gli uomini della croce azzurra » in bianco e nero di Andrzej Munk (Polonia) per la drammatica rievocazione di un episodio di solidarietà umana ambientata sui monti del Tatra.

3° Premio « Rododendro di bronzo » a: « Im Schatten des Karakorum » a colori di E. Schumacher (Germania) per la esatta e ampia documentazione della vita e del folklore nella valle dei Hunza.

Categoria B: cortometraggi: 1° Premio « Genziana d'oro » a: « Le ski alpin » (« Der Alpine Ski ») in bianco e nero di Bruno Lötsch (Austria) per il gusto con cui è stata rievocata la storia dello sci alpino.

2° Premio « Genziana d'argento » a: « Bergführer » a colori di Theo Hörmann (Austria).

3° Premio « Genziana di bronzo » a: « Lago rosso » a colori di Giulio Briani (Italia).

FILM DI ESPLORAZIONE: 1° Premio « Nettuno d'oro » a: « Where the Mountains Float » a colori di Bjarne Henning Jensen (Danimarca) per il senso poetico con cui è stata narrata una umana vicenda sullo sfondo dei ghiacci della Groenlandia.

2° Premio « Nettuno d'argento » a: « Apenodyles Forsteri » in bianco e nero di Mario Marret (Francia) per la singolarissima e spiritosa descrizione della vita dei pinguini. Allo stesso film è stata assegnata inoltre una coppa della Giuria per il migliore film in bianco e nero.

Coppa Azienda Autonoma di Turismo a: « Il fiume dei Faraoni », a colori di Ubaldo Regona (Italia).

Coppa della Società Kodak per il migliore film girato in Kodachrome a: « Blue Ice », a colori di Phillip Maw (Australia).

Premio della Società Ferrania in materiale sensibile per L. 100.000 destinato al migliore film in Ferraniacolor a: « Pascoli alti », a colori di Guido Guerrasio (Italia).

Premio speciale istituito dal C.A.I. per il migliore film di ascensione a: « Etoiles et Tempêtes », a colori di Gaston Rebuffat e Georges Tairrez (Francia).

Premio speciale istituito dalla F.I.S.I. per il migliore film di argomento sciistico a: « Piste bianche », a colori di G. L. Polidoro (Italia).

Coppa della Presidenza del Soccorso Alpino a: « Rettung aus Bergnot », in bianco e nero di Wolfgang Gorter (Germania).

Coppa Azienda Autonoma Turismo a: « Songa Songa », a colori di Franco Prosperi (Italia).

Coppa del Club Alpino Svizzero a: « Le gouffre de la Pierre Saint Martin », in bianco e nero di Jacques Ertaud (Francia).

Platto d'Argento del Presidente della Giunta Regionale per il migliore film didattico a: « Worldchampions in Speedskating Train and Instruction », a colori di Gösta Olander (Svezia).

Coppa Associazione Industriali di Trento a: « Vita sulla neve », a colori di Giuseppe Zaccarini (Italia).

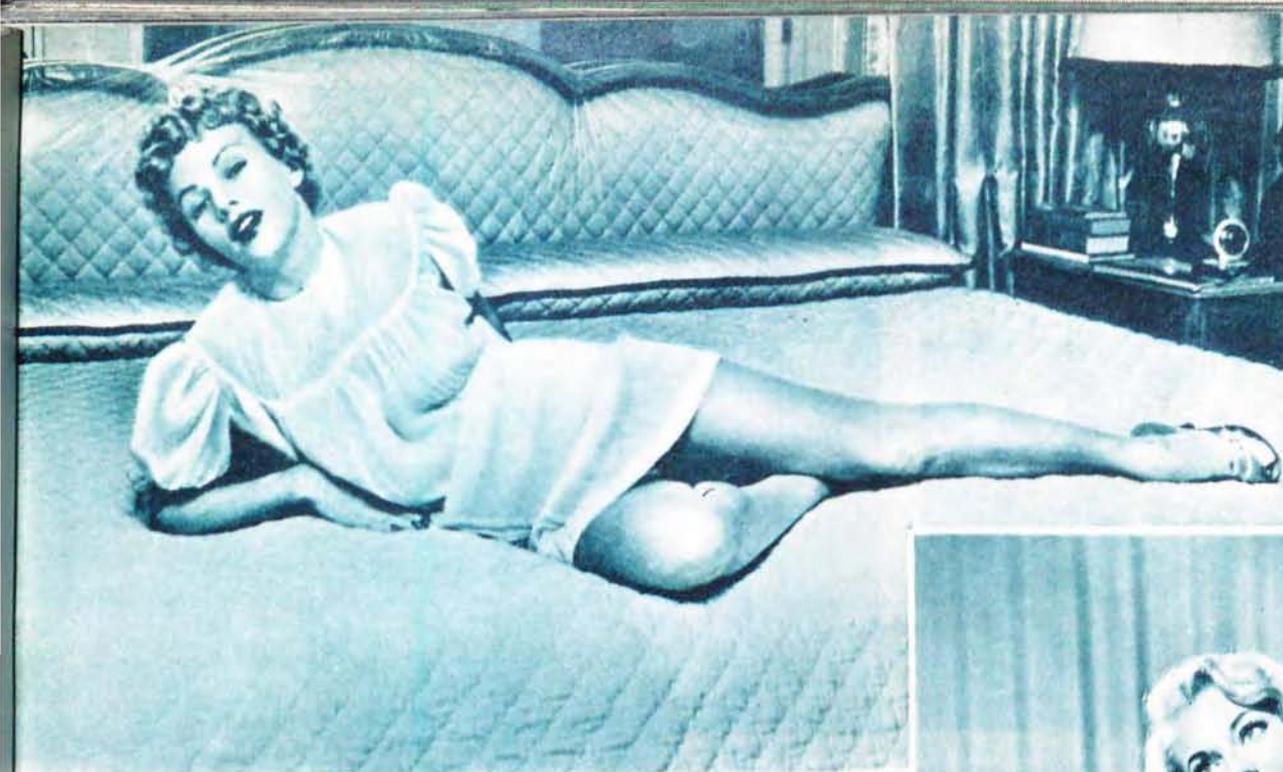
Coppa Ente Provinciale per il Turismo a: « Neve di agosto », a colori di Severino Casaro (Italia).



Di Luis Trenker è stato presentato in retrospettiva il film « Il figliol prodigo ». Qui il regista, accompagnato da Yvonne Sanson, entra in sala nella sua serata d'onore. Dietro a lui il fedele Umberto Sacripante, il partner fedelissimo di tutti i film di Trenker.

Da « Etoiles et tempêtes » vincitore assoluto del 4° « Gran Premio Città di Trento ». Il lungometraggio del francese, che è un vero atto d'amore per la montagna, ha meravigliato per la sua singolarità e per il gusto raffinato dell'immagine.





« Si alzò e scomparve, quasi correndo, nella camera da letto. Vi rimase abbastanza da darmi il tempo di fumare una intera sigaretta. Avevo appena terminato di schiacciare il mozzicone nel portacenere quando ella mi chiamò. « Mike, vieni qui ». Aprii la porta e mi fermai pietrificato, mentre vampe di calore e ondate di gelo si succedevano attraverso il mio corpo. Indossava una camicia da notte ed ella non portava niente sotto la camicia. « Ti piaccia Mike? ». Le dissi: « Levala ». (Da « Vengeance Is Mine »).

COSÌ SPARÒ ZARATHUSTRA

Spillane traduce Nietzsche a cazzotti e fra odore di sangue, di cordite e di bionda, tiene a battesimo il «superman» dalla calibro 45 - Dalle «pizze» del film «Un bacio e una pistola» piovono 22 litri di sangue che colorano di grottesco la figura del «detective» privato Mike Hammer - Come un «duro» può finire in un baraccone da fiera.



Come le donne ricevono Mike.

I giovanotti che frequentano le palestre di atletica pesante hanno tutti una piccola valigia di fibra e un grosso torace. Forniti degli stessi bicipiti li adoprano però diversamente e se chiedete perchè mai alcuni si dedichino al sollevamento pesi, altri alla lotta greco-romana e altri ancora alla lotta libera, vi sentirete rispondere che è questione di «sangue». Per la lotta libera, per esempio, occorre una certa dose di «sangue cattivo». Nella palestra letteraria dei «giallisti» avviene, all'incirca, la stessa cosa. Ecco perchè, oggi Mickey Spillane non trova più posto in un «saggio» sul genere «giallo»; intendiamo, per saggio, quelle panoramiche generali al regno del delitto dove con un tocco a Freud, uno a Jung e un terzo a Lombroso si chiude l'articolo con la foto di Robinson e con le citazioni di «Little Caesar» e di «Scarface». Tali argomenti, di fronte a Spillane, rischiano di passare per dei «classici» della materia, e la parola classici ci rammenta la domanda di un giornalista «che ne pensa dei classici, Mister Spillane?», con l'immediata risposta «roba da rifilare ai cretini!».

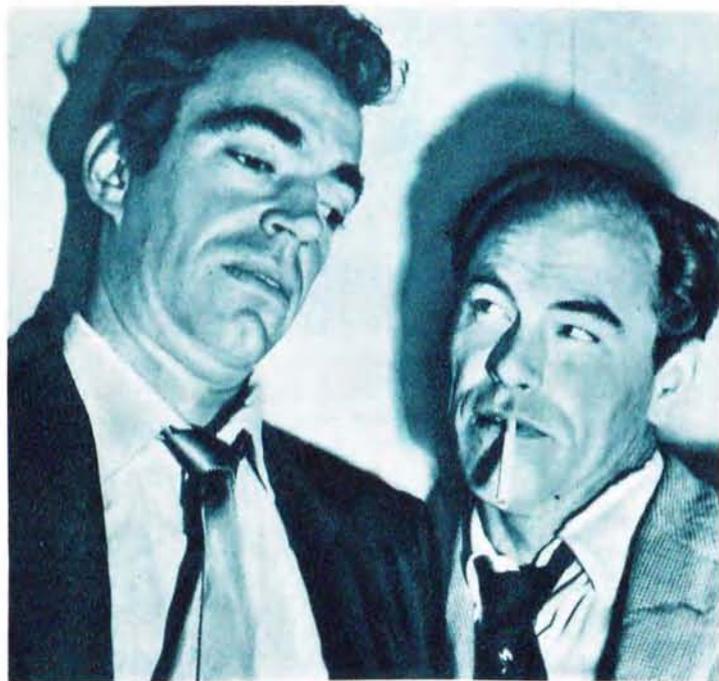
Sempre in tema di botta e risposta riportiamo ancora: «Che cosa scrive, Mister Spillane?». «Le stesse cose che vorrei leggere». Il trentasettenne forzuto americano dal «sangue cattivo» è dunque uscito dalla palestra e sotto il riflettore della mor-

bosità internazionale strappa, nel «catch» con la fortuna, vittorie di 50 milioni l'anno. Vittorie che si chiamano «Ti ucciderò», «La mia legge», «Bacio mortale», «Il colpo gobbo», «Tragica notte», «La lunga attesa». Abbiamo volutamente tirato in ballo il conto in banca di Spillane poichè alla sua mitragliante azione è bene contrapporre i canoni dell'analisi commerciale anzichè letteraria. Gallup, statisticamente parlando, vi potrebbe dimostrare i lauti introiti delle attività di «recupero», il che, in parole povere, significa che lo «stracciarolo» ha la «fuori serie». D'altronde l'uomo è fatto così: si affaccia alla finestra sul parco e butta i rifiuti dalla finestra sul cortile. Rufolando con i gatti fra quei rifiuti non si trovano soltanto bucce di mele, lisce di pesce e mozziconi di sigarette. Spillane trova anche parole e immagini che sono leve, semplici e poderose macchine, leve che si chiamano «donne nude» e «pugni in faccia» e che rappresentano quel tanto che basta per sollevare il torbido dal fondo soprattutto se maneggiate da quanto l'uomo possiede di inconfessato, di segretamente ambito, di sfrenato superomistico. Spillane, il commerciante del sesso e della violenza, conosce il proprio mestiere e crea il nuovo «libero e dominatore» dei nostri giorni: Spillane traduce Nietzsche a cazzotti e fra odore di sangue, di cordite e di





Mike sistema uno dei « ragazzi ». Gestì come « il mio pugno si abbattè sulla sua mascella » oppure « gli bloccai il destro e lo agguantai per il mento » sono per Mike sostituti dei biglietti da visita e dei saluti. (« Un bacio e una pistola »).



Ecco i « ragazzi ». Girano i locali e cercano Mike. Ma Mike non li teme; se gli chiedessimo cosa pensa di loro ci direbbe: « Non sanno incassare i tipi del genere. Vengono considerati dei duri, ma non sanno incassare. Conoscono il fatto loro, ma non come credono di conoscerlo ». (« Un bacio e una pistola »).

biondà, ci dice: « Così sparò Zathustra »: e porge agli uomini « Mike », il « superman » dalla calibro 45. No, Spillane non trova più posto nel genere « giallo ». Egli ha tratto dall'immaginazione letteraria e dalla visione filmica del « giallo » gli estremi per esasperarlo, per coprire con la forza dei muscoli la debolezza della patologia, per dare un urtone al « thrilling » e precipitarlo nella follia. Parlare di bravura letteraria è inutile; ogni capo cronaca saprebbe scrivere come lui per la stessa ragione che ogni chimico conosce i reagenti delle « reazioni esplosive ». Ma non tutti i chimici fanno i pirotecnici e non tutti i cronisti debbono appiccicare l'aggettivo « nuda » al sostantivo « donna », né maneggiare « ca-

micie oltraggiosamente trasparenti », o « seni aggressivi ».

Perché sta proprio qui il segreto di Spillane. Le donne si spogliano subito di fronte a Mike. Mike, con semplici « chiudi il becco gallinella », « ho qualche dollaro ma non sarai tu a farmelo sputare, bimba », funziona da raggio della morte delle gonne, da sbriciolatore di sottovesti, da vaporizzatore di reggiseni. E' un uomo che non può sedersi due minuti in santa pace a « fumare la Lucky » che subito « ci fu un rumore di stoffa strappata, alcuni bottoni rotolarono davanti ai miei piedi, e dopo un attimo ella era davanti a me, le mani sulle anche, i seni nudi ed aggressivamente puntati in avanti ».

Però il segreto non finisce qui,

cioè, non finisce subito a letto. Le regole del « suspense » dove andrebbero a finire, diamine! Mike sa il fatto suo e non si butta alla prima occasione, tanto più che ha sempre maledettamente da fare. Mike deve « uscire fischiando fra i denti », « infilare un nikel nella scanalatura e chiamare Pat ». Poi tornerà e racconterà di aver fatto il « lavoro ». Il lavoro, il « piantare due confetti nella pancia del maledetto bastardo » è cosa che va avanti tutto (anche perché deve dimostrare che il suicidio è un omicidio e riavere così la « licenza » ritiratagli dallo sporco giudice distrettuale). Quando Mike deve « dare il contatto, innestare la marcia e dirigersi verso Manhattan », è inutile fermarlo. Anche se la gallinella « aveva spalancato l'impermeabile e mi fissava fra la pelle e l'impermeabile non c'era nulla, assolutamente nulla! ». Mike risolve la situazione: « Allungai un braccio e le chiusi l'impermeabile. "Fini-rai per buscarti un raffreddore" dissi ». D'altra parte alle donne piace essere trattate così. Esse lo attendono nei lussuosi quar-

tierini dalle luci smorzate; sanno che lui sta girando per locali dove « il barista ha una benda sull'occhio e un piede storpio », dove « due massimi giocano a carte e marciano i punti con una fila di sputi per terra », dove i « ragazzi » si appiattano per eliminarlo, ma su cui la vendetta piomba con la violenza di « pugni sulla nuca che spezzano la colonna vertebrale ». Ma Mike torna sempre: apre la porta dell'ascensore e: « Non sulla porta, bimba. La gente potrebbe parlare ». Allungò le mani alle mie spalle e spinse il battente. Allora le diedi quello che la sua bocca reclamava ».

Le citazioni potrebbero continuare all'infinito; basta aprire una pagina a caso per estrarne da ogni suo libro e sorridere. Perché è inutile spingere a fondo un'analisi su Spillane; le conclusioni non fanno che accrescere il sorriso, un sorriso che deve fugare preoccupazioni moralistiche di fronte all'eroe Mike Hammer che si colora sempre più di ridicolo e di inverosimile. Il cinema, data la popolarità dello scrittore, ha tradotto in film alcuni suoi romanzi. Abbia-

Le sequenze della « maledetta situazione »: cattura, violenza, liberazione e vendetta. Il tutto si svolge in poche ore. Mike sarà puntuale allo appuntamento con la gallinella.





A sinistra: Biff Elliot e Margaret Sheridan in « La mia legge » (« I the Jury ») di Harry Essex. A destra: Ralph Meeker e una « dama di Spillane » in « Un bacio e una pistola » (« Kiss Me Deadly ») di Robert Aldrich. In basso: Anthony Quinn e Peggie Castle in « La lunga notte » (« The Long Wait ») di Victor Saville. Tuttavia possiamo notare come, pur passando da attori significativi e provvisti di personale, vigoroso temperamento come Anthony Quinn ad altri minori come Meeker o addirittura ad un debuttante come Biff Elliot (primo di interpretare « La mia legge » esercitava la professione giornalistica ed era un ottimo lanciatore di disco), non si avvertano discordanze dal « tipo » Mike. Né la diversa mano registica può deviare situazioni ed atteggiamenti ormai tritamente tipici e definiti dall'aspirata penna di Mickey Spillane.

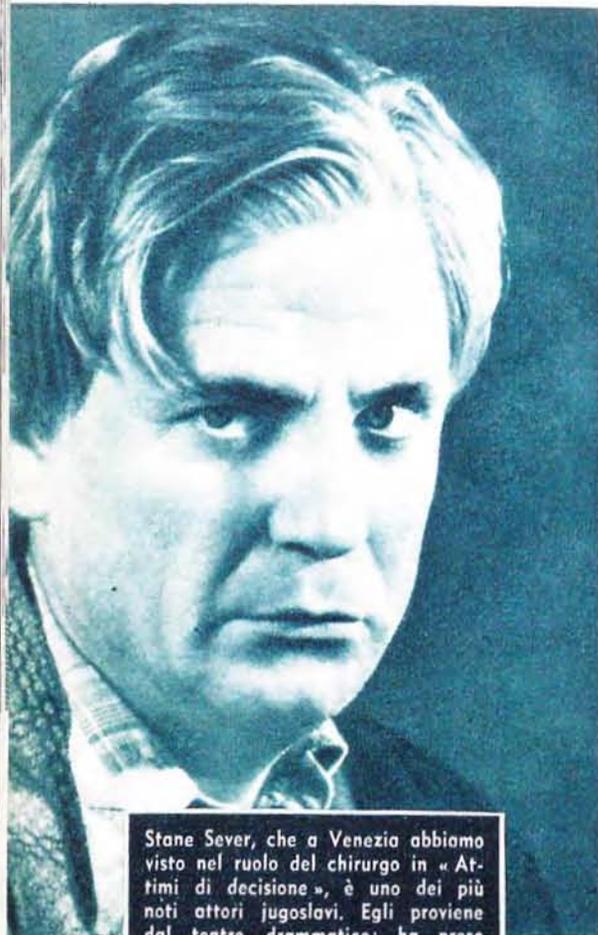


mo così avuto « La mia legge » di Harry Essex, « La lunga notte » di Victor Saville e il prossimo « Un bacio e una pistola » di Robert Aldrich tratti rispettivamente dai romanzi « Ti ucciderò », « La lunga attesa » e « Bacio mortale ». Inoltre lo stesso Spillane ha recitato nel film « Il circo delle meraviglie ». Tutto questo non ha tuttavia portato nessun contributo positivo in senso cinematografico. Il cinema non può risfruttare da Spillane quanto Spillane stesso ha tratto dai personaggi hollywoodiani precedentemente interpretati da Bogart e da Mitchum. Non lo può, intendiamo, sul piano del « credibile », perché, anche senza censure o inchieste Kefauver scagliantesi contro la crudeltà di « Kiss Me Deadly » (« Un bacio e una pistola »), le « pizze » considerate scatole di dinamite e i « contenuti » di sadica violenza, mostrano subire per proprio conto un processo di autosvotamento. E sono i « confetti » della calibro 45 di Mike a sfocciare le « pizze » da cui fiottano — come ci informa la sollecita ed

ingenua pubblicità della Casa di produzione — ben 22 litri di sangue ogni film. Il diluvio di tanta acqua colorata non ci impressiona più; quando si oltrepassa la misura, il sangue del « trovarobe » funziona da soluzione di viraggio di atmosfere cangianti dal « terrificante » al « grottesco » e, finalmente, al « parodistico ». E' infatti tale la fine dell'avventura di Mike: trovarsi fra i fondali di Gibbons, la giacchetta attillata di Fred, le lunghe gambe di Cyd Charisse e la musica di Oliver Smith. Destino di Mike è finire in « Spettacolo di varietà » (« The Band Wagon ») e fare il « duro » nel balletto « Girl Hunt ». Come vediamo, Hollywood e il cinema, hanno compreso come questo sia il migliore e futuro impiego di Spillane a cui, dopo tutto, poteva capitare di peggio. E' noto infatti che i più cattivi mastini del « catch » si riducono in vecchiaia ad esibire la grinta nel baraccone da fiera. Che non sia anche tale l'apoteosi della carriera di Mike?

Franco Moccagatta

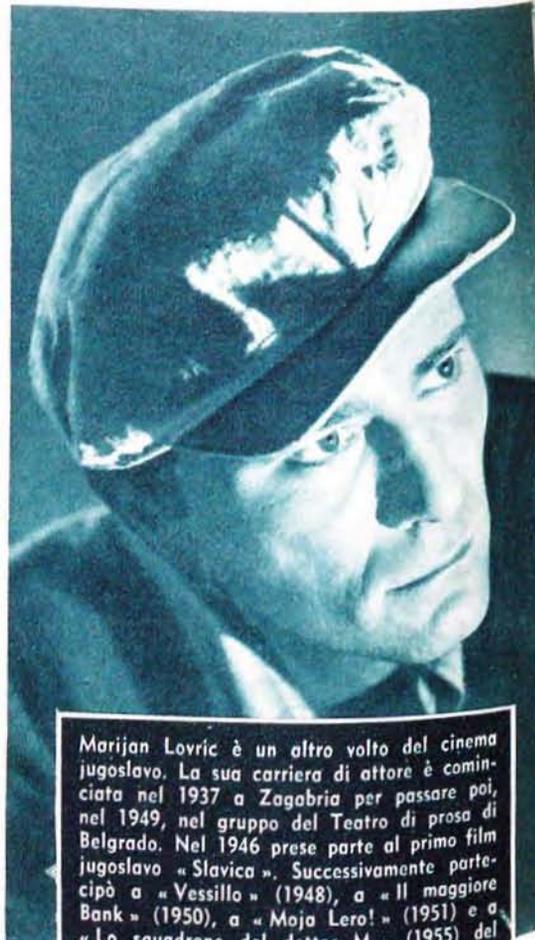




Stane Sever, che a Venezia abbiamo visto nel ruolo del chirurgo in « Attimi di decisione », è uno dei più noti attori jugoslavi. Egli proviene dal teatro drammatico; ha preso parte sino ad oggi a 4 film.



Jovan Milicevic è un « giovane » del cinema jugoslavo. Egli proviene dall'Accademia d'Arte Cinematografica; ha lavorato in teatro ed ha ottenuto il premio federale per la sua attività teatrale. E' nel cinema dal 1948; ha lavorato in 5 film tra cui « Il fiore rosso » (Festival Edimburgo 1951) e « Manka » (1955).



Marijan Lovric è un altro volto del cinema jugoslavo. La sua carriera di attore è cominciata nel 1937 a Zagabria per passare poi, nel 1949, nel gruppo del Teatro di prosa di Belgrado. Nel 1946 prese parte al primo film jugoslavo « Slavica ». Successivamente partecipò a « Vessillo » (1948), a « Il maggiore Bank » (1950), a « Moja Lero! » (1951) e a « Lo squadrone del dottor M. » (1955) del regista Zivored Mitrovic.

Dal 1945 al 1955 sono stati fatti in Jugoslavia più d'una cinquantina di film; si è lavorato dunque molto; un mestiere — più che un'arte — è maturato fino, quasi, all'esperienza delle altre cinematografie mondiali. Nella vita, di solito, si incomincia da niente; così ha fatto anche il film jugoslavo. Gli esperimenti privati e sporadici, fatti prima della guerra da qualche operatore (che nello stesso tempo fungeva da regista) meritano di essere ricordati, ma non crediamo abbiano influenzato minimamente quest'industria che richiede un mestiere perfetto.

Il teatro jugoslavo, « fiorente » di ottimi attori (da decenni esistono una cinquantina di teatri di stato), attentamente seguiti da numerosissimo e svariato pubblico, ha portato l'arte drammatica ad una perfezione invidiabile. Proprio questo teatro ha fornito i primi ed i migliori artisti alla giovane cinematografia, che subito dopo la guerra incominciò col film « Slavica ». L'attore del Teatro Nazionale di Zagabria Vjeko Afric è stato il primo regista cinematografico jugoslavo. Protagonisti furono Marijan Lovric dello stesso teatro e la giovane ragazza partigiana (oggi giorno « Ofelia » e « Giulietta » del Teatro Nazionale Jugoslavo di Belgrado) Irena Kolesar. Basterà dire che per fare questo primo film il regista si servì di fari di automobile anziché di riflettori, che in quel periodo dell'immediato dopoguerra non si potevano trovare.

Da « Slavica » sono passati dieci anni e sono stati girati — come abbiamo detto — più di cinquanta film. Da una all'altra pellicola si è potuto notare il progresso nella conquista della tecnica e del mestiere. La volontà di fare dell'arte c'era, c'erano anche i più moderni mezzi tecnici; non si conosceva ancora il segreto di conciliare le due cose. Mancavano — in una parola — i registi. Hanno

IL CINEMA JUGOSLAVO IN DIECI ANNI

CORRISPONDENZA DI
BRANKA MARINKOVIC
RARIĆ

cominciato in molti, ora ne sono rimasti pochi, i migliori. Alcuni loro film sono stati presentati ai festival di Cannes e di Venezia, nonché alla mostra di Edimburgo.

Uno — il film per i giovani della casa « Triglav Film », « Kekec » (regia J. Gale, fotografia I. Marincek) — ha ottenuto il primo premio alla Mostra dei ragazzi a Venezia nel 1952.

Staccando l'arte del film è in primo luogo l'arte della regia, presenteremo in ordine alfabetico per primi i nomi dei registi più conosciuti in Jugoslavia: Vjeko Afric, Branko Bauer, Fedor Handzekaovic, Kreso Golik, Branko Marjanovic, Vatroslav Mimica, Zika Mitrovic, Rados Novakovic, Vladimir Pogacic, Georges Skrigin, Bojan Stupica, France Stiglic; fra i documentaristi, che sono molti, spiccano soprattutto i nomi di Anton Bavaja (I premio di Pola), Oto Denes, Velia Stojanovic, Ziza Ristic, Miljenko Strbac e Ljubisa e Vera Jovic. Gli ultimi due sono conosciuti anche al pubblico internazionale per i loro film di pupazzi.

Come direttori di fotografia e operatori ormai sono conosciutissimi i nomi di Blazina Cerar, Jovicic, Marincek, Miskovic, Popovic, Sekulovic, Stojanovic, Tanhofer e Vodopivec (I premio Pola).

Per quanto riguarda gli attori bisogna riconoscere che pochissimi hanno un nome esclusivamente cinematografico. Artisti del cinema jugoslavo — lo abbiamo detto — sono per lo più gente di teatro prestata allo schermo. E difatti i film jugoslavi, sebbene primitivi, hanno sempre avuto interpreti di alto valore anche quando l'opera nel suo complesso poteva sembrare non del tutto riuscita. L'unico svantaggio di queste interpretazioni è di conservare lo spirito un po' teatrale nonostante tutti gli sforzi in contrario che gli attori fanno. Qualche volta i ruoli cinematografici sono affidati



Una scena di « Bakonja fra Brne » diretto da F. Handzekovic e interpretato da Vaso Kasic, B. Presecki, M. Ajvaz e dall'attrice Milena Dapcevic.

Da « La tempesta » (prod. Jadran Film-Zagabria) primo film di Vatroslav Mimica. Dopo questo Mimica ha diretto « Il giubileo del signor Ike » passando dal genere drammatico al genere comico.

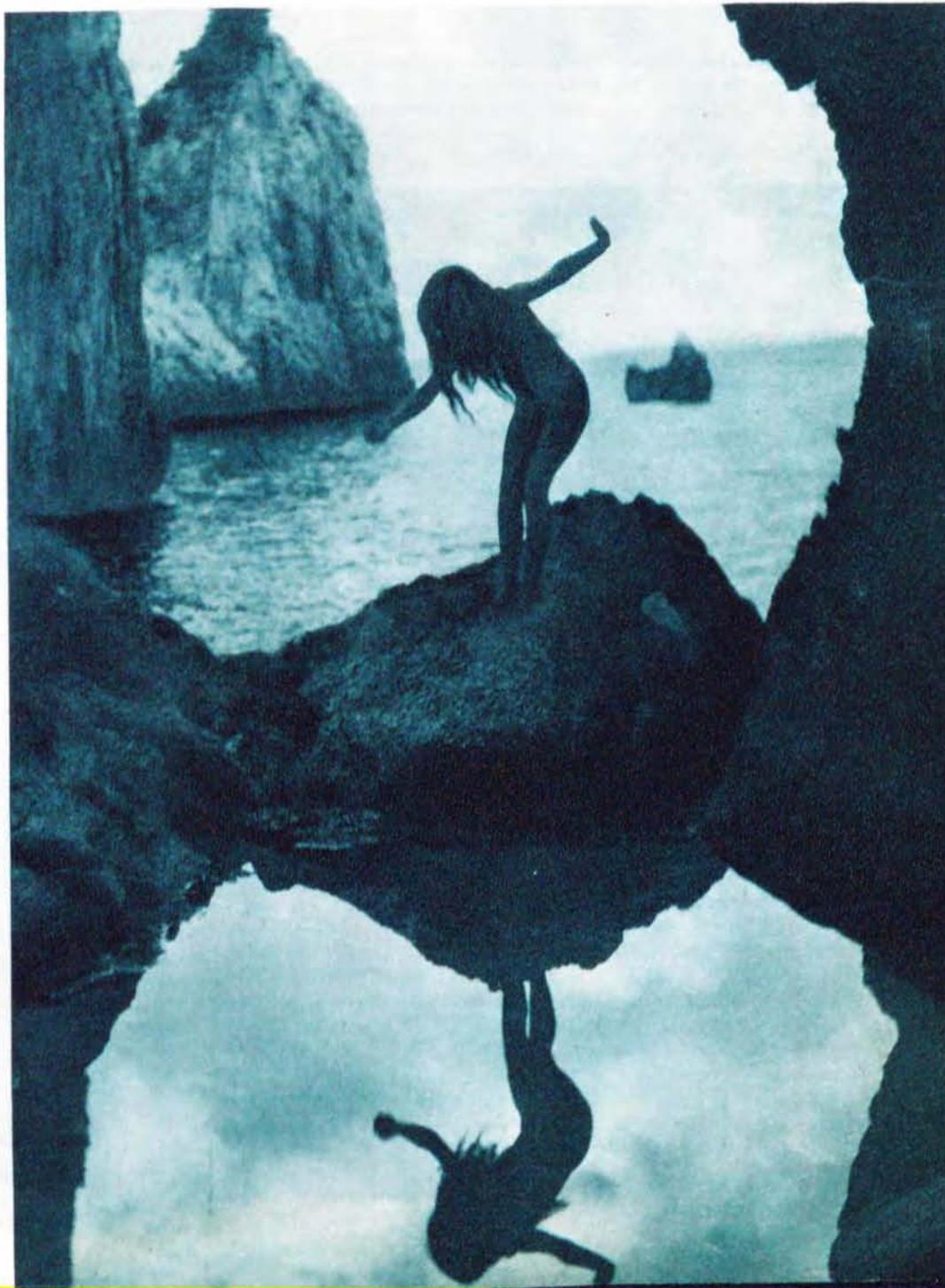
agli studenti delle accademie teatrali, giovani di talento, ancora inesperti, ma per questo preferiti dal regista.

Oggigiorno i « divi » del cinema jugoslavo sono: Severin Bijelic, Meri Boscova, Marija Crnbori, Ilija Djuvalekovski, Dragutin Felba, Dusan Janicijevic, Irena Kolesar, Vaso Kasic, Marijan Lovric, Rade Markovic, Tamara Markovic (I premio protagonista femminile, Pola 1955), Jovan Milicevic, Stane Potokar, Branko Plesa, Stane Sever (I premio protagonista maschile, Pola 1955), Bert Sotlar, Viktor Starcic, Mira Stupica, Ljubomir Tadic, Milena Vrsjakov, Milijove Zivanovic, (premio produttori jugoslavi 1955) e molti altri dei teatri nazionali jugoslavi.

Antun Nalis, Metka Gabrielcic, Desa Beric, Vera Gregovic e qualche altro sono i pochi attori che si dedicano esclusivamente al cinema.

Bisogna tener presente che i produttori jugoslavi hanno fino ad oggi trascurato il genere « film commerciale »; tutta la produzione ha sempre preteso d'essere in primo luogo opera d'arte.

Se ritorniamo dieci anni indietro troveremo in principio, cioè subito dopo la fine della guerra, già tre case produttrici attive nel campo dei film documentari. L'« Avala » a Belgrado; la « Jadran Film » a Zagabria e la « Triglav Film » a Lubiana. Le capitali delle (sei) repubbliche federate della Jugoslavia — formarono i loro centri cinematografici già nel 1945. Nel 1947 sorsero altre due case produttrici, una a Sarajevo « Bosna Film » in Bosnia, ed una a Skoplje « Vardar Film » in Macedonia. Il Montenegro fu l'ultima fra le repubbliche ad avere una produzione, diciamo personale. Fondata nel 1950 la « Lovcen Film » risiede oggi a Budva, in riva al mare in un paesaggio ideale, in una piccola pianura fra altissime montagne e le acque dell'Adriatico.





Una coproduzione norvegese-jugoslava « Il sentiero insanguinato » che narra il dramma di alcuni civili jugoslavi, internati dai tedeschi in un campo di concentramento in Norvegia. La regia è di Kore Bergstrom e Rados Novakovic.

Da « Il gabbiano azzurro », film per ragazzi presentato a Venezia nel 1954, di Branko Bauer. Questo regista — che fece le sue prime esperienze nel documentario — ha girato nel 1955 un altro film per ragazzi « I milioni sull'isola ».

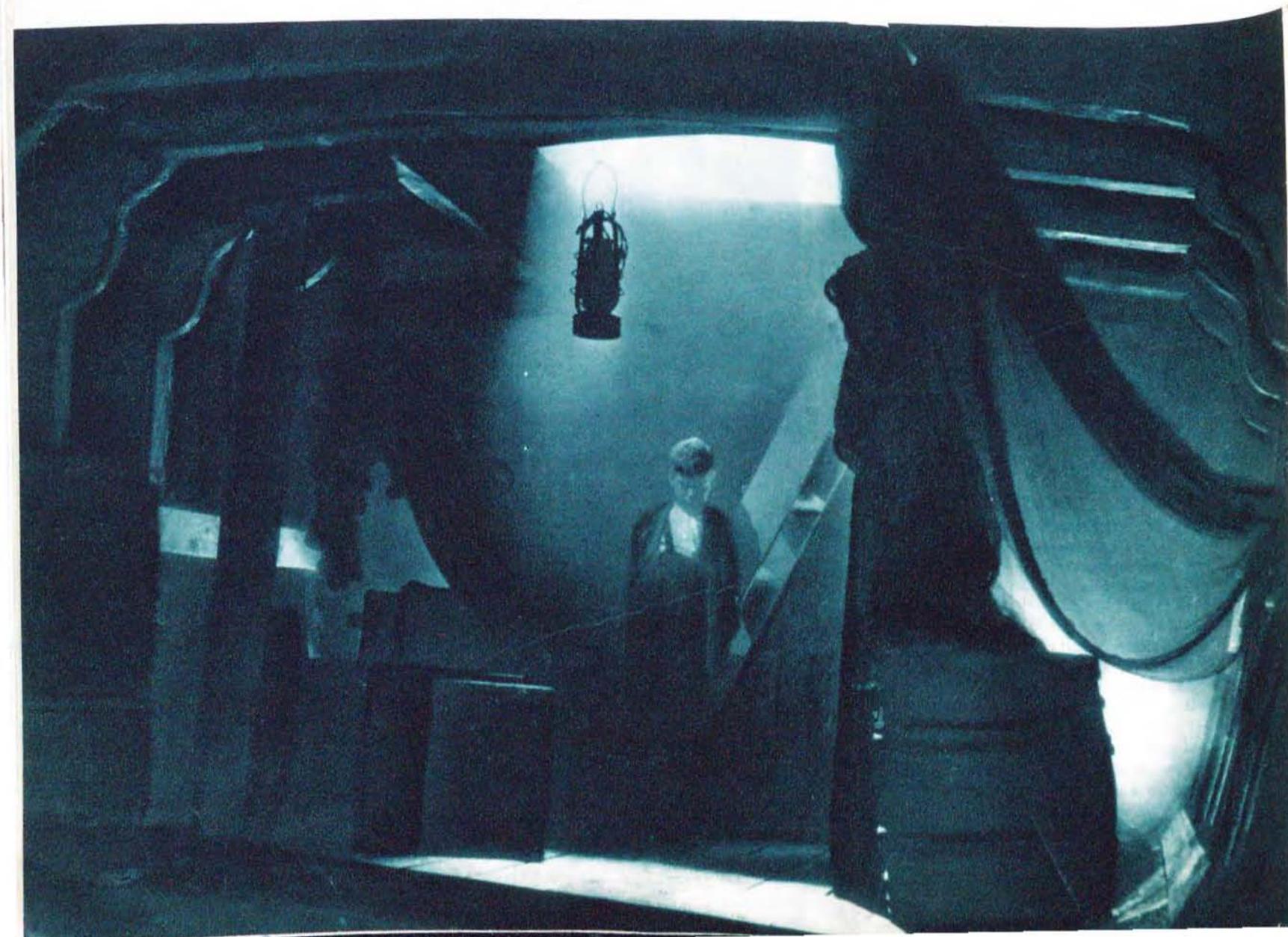
Nel 1953-54 sorsero altre quattro case produttrici; la « Ufus » e lo « Studio artistico » a Belgrado; la « Zagreb Film » che fu in principio, ed è tutt'ora, una casa distributrice e lo « Studio Film » a Sarajevo.

Le realizzazioni dei film prodotti dalle case summenzionate si effettuano negli stabilimenti di « Kosutnjak », ente indipendente da qualsiasi produttore, nelle vicinanze di Belgrado; oppure negli studi e teatri di « Jadran Film » a Zagabria, di « Triglav Film » a Lubiana o di « Bosna Film » a Sarajevo. I Macedoni non hanno ancora un'attrezzatura completa; così pure i Montenegrini, i quali stanno ora costruendo per la loro produzione uno stabilimento che sarà il più attrezzato di tutta la Jugoslavia.

Oltre alle menzionate case produttrici di film a lungometraggio esistono in Jugoslavia la « Filmske Novosti » (lo studio centrale per le novità filmate) a Belgrado, e la « Zora Film » a Zagabria che si occupa del film per la scuola.

In principio produttori jugoslavi erano esclusivamente alcune istituzioni appartenenti e pagate dallo stato, cioè dalle rispettive repubbliche, con tutto il personale (oltre agli attori) stipendiato mensilmente. Da alcuni anni la situazione è completamente cambiata. Le case produttrici sono diventate indipendenti; al loro finanziamento e alla vendita dei film devono provvedere con mezzi propri, il contributo dello stato è limitato a percentuali minime per facilitare la realizzazione di costosi film di alto valore artistico, oppure di film storici che affrontino temi del remoto e recente passato della nazione.

Nella stessa maniera il personale artistico,



diventato professionalmente libero, è impegnato con contratti dal produttore per uno o due film; questo però non vuol dire che il film jugoslavo sia ora alla ricerca del genere «che rende». L'ambizione degli artisti jugoslavi non è ancora troppo forte per scivolare nel mestiere brutale.

Il pubblico jugoslavo — questo non bisogna dimenticarlo — prima del 1945 non ascoltava mai la propria lingua sullo schermo. Il doppiaggio non esisteva, nè esiste oggi; cosicché non è difficile comprendere il fascino che il film esercita sugli spettatori.

Fra le molte pellicole girate negli studi nazionali negli ultimi anni, si incontrano sempre più spesso le coproduzioni con cinematografie straniere. Le più celebri sono state «L'ultimo ponte» («Ufus», Belgrado - «Kosmopol», Vienna) e «Il sentiero insanguinato» («Avala», Belgrado - «Norsk Film», Oslo).

Gli artisti cinematografici jugoslavi sono consorziati nelle associazioni di repubbliche, e tutte queste associazioni formano un ente nazionale unico con sede a Belgrado. I produttori invece sono uniti nell'associazione produttori a Belgrado.

La cinematografia jugoslava non ha finora avuto una rassegna annuale che potesse giudicare della qualità degli sforzi compiuti. Quest'anno invece il più grande settimanale jugoslavo «Vjesnik u Srijedu» di Zagabria, in collaborazione con la organizzazione dei produttori, ha organizzato il primo festival jugoslavo di Pola.

Oltre alla giuria del festival che ha assegnato dei premi, è stata costituita anche la giuria dei giornalisti cinematografici che ha distribuito diplomi ai prescelti.

Per una migliore conoscenza del cinema jugoslavo diamo qui appresso un elenco dei migliori film fino al 1955, dividendoli per case di produzione.

AVALA: «Besmrtna mladost» («La gioventù immortale»), reg. V. Nanovic; fot. A. Sekulic; interpr. I. Kolesar, R. Markovic, M. Brankovic - «Crveni cvijet» («Il fiore rosso»), reg. G. Gavrin; fot. M. Markovic; interpr. M. Zivanovic, V. Starcic, Z. Mitrovic - «Nevjera» («L'equinozio»), reg. V. Pogacic; fot. Majdak; interpr. M. Zivanovic, M. Crnobori, M. Vrsajkov, S. Bijelic - «Daleko je sunce» («Il sole è lontano»), regista R. Novakovic; fot. Jovicic; interpr. R. Markovic, B. Plesa, O. Brajevic, D. Felba - «Sumnjivo lice» («Il personaggio sospetto»), reg. S. Jovanovic e P. Dinulovic; fot. M. Jovicic; interpr. R. Markovic, M. Paskaljevic, Lj. Tadic.

JADRAN FILM: «Zastava» («La bandiera»), reg. B. Marjanovic; fot. N. Tanhofer; interpr. S. Kastl, M. Lovric, J. Gregorin, A. Nalis - «Bakonja fra Brne», reg. F. Handzekovic; fot. O. Miletic; interpr. M. Ajvaz, M. Mirkovic, M. Stupica, M. Vrsjakov - «U oluji» («Nella tempesta»), reg. V. Mimica; fot. V. Vodopivec; interpr. M. Oremovic, D. Felba, A. Nalis - «Koncert» («Il concerto»), reg. B. Belan; fot. O. Miletic; interpr. M. Skrinjar, S. Sagovac, M. Petrovic, B. Spoljar - «Djevojčica i hrast» («La fanciulla e la quercia»), reg. K. Golik; fot. F. Vodopivec; interpr. T. Markovic, Lj. Tadic - «Sinji galeb» («Il gabbiano»), reg. B. Bauer; fot. N. Tanhofer; interpr. S. Rizvanbegovic, R. Vuckovic, D. Slivnjak.

TRIGLAV FILM: «Na svojoj zemlji» («Sulla propria terra»), reg. F. Stiglic; fot. I. Marincek; interpr. L. Potokar, F. Presetnik, M. Zakrajsova - «Jara gospoda» («I parvenu»), reg. B. Stupica; fot. I. Marincek; interpr. M. Stupica, S. Sever e B. Stupica - «Vesna», reg. F. Cap; fot. K. Grup, M. Badzura, Z. Tusalj; interpr. M. Gabrielcic; F. Trefald - «Tremuci odluke» («Il momento di decisione»), reg. F. Cap; fot. I. Marincek; interpr. S. Sever e S. Bijelic.



Tamara Markovic in «La fanciulla e la quercia» di Kreso Golik. Tamara Markovic proviene dalla filodrammatica; passò poi al teatro di Nis e al teatro di Belgrado dove sostenne con successo la parte di Irina ne «Le tre sorelle» di Cecov e di Sonia in «Delitto e castigo». La sua prima interpretazione cinematografica fu ne «La persona sospetta». Al Festival di Pola per «La fanciulla e la quercia» Tamara Markovic ha avuto il premio «Arena» quale migliore interprete femminile.

BOSNA FILM: «Stojan Mutikasa», reg. F. Handzekovic; fot. M. Stojanovic; interpr. D. Janicijevic, M. Stupica, S. Repak.

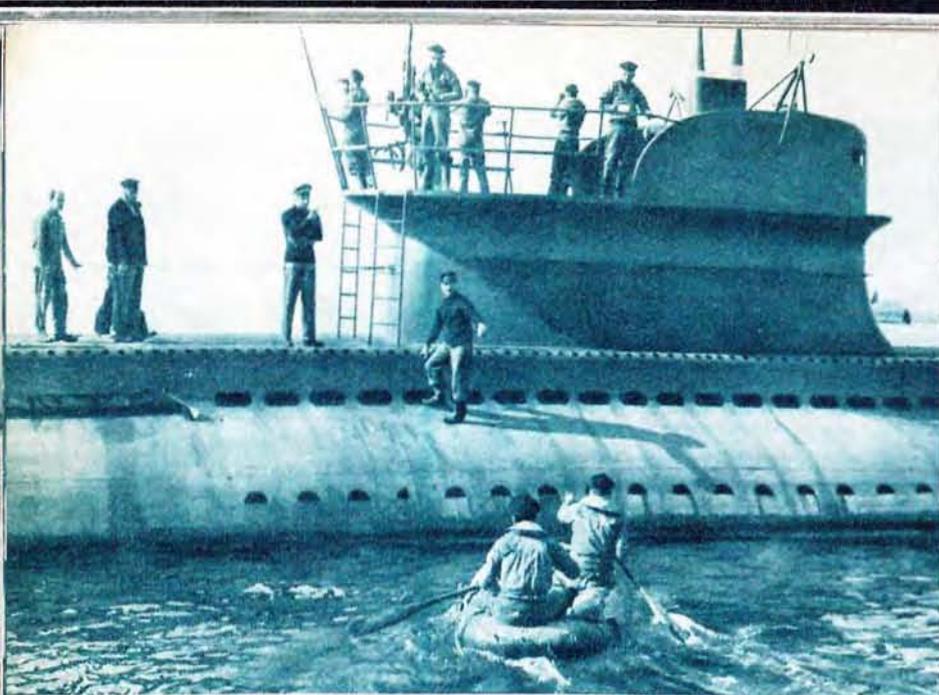
VARDAR FILM: «Vucja noc» («Notte di lupi»), reg. F. Stiglic; interpr. D. Felba, E. Malinska.

UFUS: «Esalon Doktora M» («Lo squadrone del dottor M»), reg. Z. Mitrovic; fot. M. Po-

povic; interpr. N. Podegerin, S. Bijelic, M. Lovric - «Njih dvojica» («I due contadini»), reg. Z. Skrigin; fot. V. Andrejevic; interpr. M. Zivanovic, D. Todic e D. Felba.

Su una prossima corrispondenza parleremo delle «prime» di tre o quattro film appena terminati.

Branka Marinkovic-Rakic



Film sotto vari aspetti pregevoli, come «La grande speranza» insegnano sentimenti contenuti nei libri di testo delle elementari.

barzelletta, di modo che certe pur vigorose scene di combattimento sono soffocate dal peso di una vieta resa psicologica. Si confronti pertanto il recente «I ponti di Toko-Ri», film non eccezionale ma dignitosissimo diretto da Mark Robson, ove le molte scene belliche hanno una dimensione «psicologica», umana, vissute e «giudicate» persino, dal tenente Brubaker che ha in odio la violenza e le crudeli necessità della guerra.

Ma questo è un altro discorso. Abbiamo iniziato con «Senso» e sul film faremo i conti. Dunque, ci pare che dopo l'epopea garibaldina di Blasetti in «1860» (e, naturalmente, dopo la mirabile epica partigiana del Rossellini di «Paisà»), questo film ricostruisca, con umanità nuova, lo spirito delle battaglie risorgimentali. È un'opera, s'intende, «pericolosa», difficile, non certo paragonabile al limpido, entusiasta, generoso, eroico respiro del capolavoro di Blasetti. Ma la battaglia di Custoza, nel suo ritmo apparentemente frammentario, offre, proprio dal punto di vista narrativo, un validissimo contrappunto alla narrazione «decadente», contorta, torbida, relativa alle scene dell'amore triste e colpevole di Livia. Insomma: il regista è stato limpido in questa sola scena (e nell'inquadratura ariosa di Aldeno) allo scopo di rendere il contraltare «positivo» della crisi di esseri deboli e corrotti. La forma è nuova — ciò che invece non si verifica nel tentativo «storico» di Nelli, «La pattuglia sperduta», che non comprese a fondo la lezione di Renoir e di Ford, limitandosi a una eleganza formale che non lega né col dialettismo dei suoi eroi «troppo» dimessi né con le loro istanze morali (non espresse, sebbene «dette» con un certo coraggio). Ecco un giovane che volendo dire qualcosa di nuovo sulla guerra finisce per ripetere (il paesaggio è però «sensibile») le forme banali di quella cinematografia «media» (che fa capo, grosso modo, a Coletti, al De Robertis) che egli forse avrà in antipatia. E questo perché gli manca un mestiere, una sofferta esperienza non soltanto libresco, letteraria e filmistica. I suoi tentativi possono ricordare quelli d'un giovane che vent'anni fa diede un interessante film sugli alpini del '15-18: Marco Elter di «Scarpe al sole», tratto da Monelli; opera fresca per certi respiri anticonformisti, ma vincolata, ad una retorica che non era — e non è — occasionale, bensì derivata da una cultura provinciale che non sa trascendersi, non sa «costruirsi», non sa far «uomo» la «macchietta», superando le tentazioni umanistiche della bella prosa e dell'aneddoto a sé stante, per quanto arguto e umoroso (né, nel film di Coletti, De Robertis, del primo Rossellini, di Alessandrini, di Marcellini ecc., pur mancati dal lato del «racconto» storico, mancano mai buone pagine, intuizioni e notazioni consone, semplicità spontanea, vivide aperture umane).

Riproiettato di recente, il celebre «Giarabub» di Alessandrini scopre tutte le intime debolezze, le impotenze congenite, le ambizioni sbagliate di cui sopra (che sono nella nostra natura e nella nostra educazione): certe ricostruzioni di cartapesta del deserto, una povertà sconsolante di mezzi, un aneddotismo, per quanto veloce ed istruito, esteriore e non determinante ai fini di un giudizio umano, ci dicono che ci troviamo di fronte ad un'opera simile — per stesura narrativa e significato — a troppe altre consorelle; ci dicono che il film, come cento altri d'oggi e di ieri, è, anziché italiano, «italico», con tutti i pregi (pochi) e i difetti (molti) che l'appellativo comporta nell'opinione di un pubblico che cerca — al di fuori della «propaganda» — racconti ben costruiti — vale a dire, con una loro fina-

I NOSTRI FILM DI GUERRA

Per quanto adesso assai scaltriti dal lato spettacolare nei film italiani di guerra prevale il sentimentalistico bozzettismo patetico-provinciale, un campanilismo da barzellette.

Si sentono spesso ripetere in giro, pronunciate da benpensanti intenditori di cinema, frasi come questa: «Il cinema non sa fare i film di guerra. Le scene di battaglia, confrontate a quelle delle pellicole americane, paiono, anche quando non siano visibili, esercitazioni di dilettanti, o racconti di giovani inesperti, di intellettuali che non sono mai stati in guerra, o resoconti stanchi e sfocati di anziani che della guerra serbano pallidi e non troppo veritieri ricordi». Affermazione non del tutto errata. Forse è meglio così; è meglio, dico, che il nostro cinema migliore dia all'arte altri racconti, che affidi all'umanità altri «messaggi», lontani dalla rappresentazione «kolossal» (negli americani, estremamente asciutta ed incisiva, documentata e realistica) di vicende belliche.

La guerra è sempre brutta... Che, in linea generale, noi non la si sappia raccontare, sta a testimoniare il livello spirituale della nostra millenaria civiltà cristiana, del nostro umanesimo liberale.

«Ma», vorremmo chiedere a quei benpensanti, «anche la battaglia di Custoza nel film *Senso* vi pare frammentaria, puerile, bozzettistica, «sognata», priva della epicità che fa bella mostra di sé nei film americani che tanto ammirate e che non staremo, qui, a menzionare, essendo ormai essi parte del bagaglio mnemonico di qualsiasi spettatore, anche distratto?». «Sì, anche quella; anzi, più delle altre», siamo certi che ci si risponderebbe; e tireranno fuori Fattori e tanti altri: pura forma, e basta; non si discute.

Tale giudizio, però, noi lo sottoscriviamo in pieno. La Custoza di «*Senso*» è, sì, bella scrittura, raffinata pittura, ma il tutto rielaborato da un intellettualismo accorto (altra cosa da quello letterario, che so, alla Hemingway, che compare nelle scene partigiane di «*Achtung Banditi!*») che filtra l'impeto romantico di una battaglia vissuta, non soltanto figurativamente, da uomini senza falsi e rettorici eroismi. Questo almeno è il nostro modesto parere — ma ormai quel pubblico è talmente abituato ai film americani ove la guerra è combattuta a ritmo di «western» e in stile novecentista (anche se la vicen-

da si svolge nel '700 e nell'800), da non saper distinguere il valore della battaglia di «*Senso*» da altre regolate appunto dal dilettantismo, dalla euforia di un ritmo scheggiato e convenzionale, elementi presenti, purtroppo, nella maggior parte dei nostri film, siano quelli «libici» d'un tempo («*Sentinelle di bronzo*», «*Giarabub*») siano quelli storici e colossali («*Scipione L'Africano*») siano quelli avventi a modello l'ultimo conflitto mondiale («*Uomini sul fondo*», «*La neve bianca*», il recente «*La grande speranza*», ecc.).

Il presente scritto vuole essere soltanto un rapido excursus, non inteso certo a «schedare» tutti i film italiani dedicati all'argomento, bensì a sintetizzare, se possibile, la tensione narrativa di cui parlavamo e che può essere intanto riassunta in questo modo: mancanza, almeno fino a poco tempo fa, di ricchi mezzi, di grandi spiegamenti di forze, armi, comparse, ecc.; anonimità della rappresentazione, emotiva e spettacolare, del paesaggio (cfr. invece ciò che ha saputo fare Wellman con una Cassino di cartapesta ne «*I forzati della gloria*»); ricostruzione storica superficiale, corriva, orecchiata; mediocre e «qualunquista» consapevolezza di un clima storico da centrare nella psicologia degli «eroi» interpreti del racconto... Su tutto, l'ombra pericolosa di un vecchio bozzettismo lagrimogeno-ridanciano, di un plateale regionalismo (che di anno in anno si fa più intenso, più caricato e grossolano), di un deterioro, immancabile dialettismo (Coletti tenterà un innesto nella formula americana più accreditata, senza peraltro capirne la lezione, lo spirito «yankee»). Retorica per retorica, è naturale che il pubblico smalzato — delle città, di media cultura — preferisca quella di marca americana: dove, se la propaganda nazionale è chiarissima, essa lo è in una forma tesa, in un racconto robusto, solido e ineccepibile che dà lustro e suggestione all'antico mito «all'american» caro alle platee desiderose di non volgarissime evasioni.

Nei nostri film, invece, per quanto adesso assai scaltriti dal lato spettacolare, prevale il sentimentalistico bozzettismo patetico-provinciale, un campanilismo da

lità etica che renda il senso di una storia, di un divenire.

Film, per tanti versi pregevoli, come «La grande speranza» insegnano sentimenti contenuti nei libri di testo delle elementari; sentimenti necessari, che preparano l'uomo futuro. Ma noi siamo già cresciuti (o almeno, lo crediamo). Dunque, quegli insegnamenti pur validi e positivi (fraternità tra gli uomini ecc.) non rendono che la minima parte della nostra ansia di sapere, di avere coscienza del mondo di oggi: occorrono cause più fonde, contrasti più concreti, più vivide illuminazioni di condizioni storiche, affinché i messaggi di quei film siano veramente benefici. Allora, sorretti dai nostri sentimenti, dalla nostra cultura, dalla nostra umanità calda e partecipe, faremo veramente film di guerra — sulla, contro la guerra: di orrore e speranza, di fede ed eroismo, film senza programmi propagandistici.

E quel pubblico — che sa pure distinguere, all'occorrenza, tra un «Prima dell'uragano» e un «Da qui all'eternità» (per quanto la maggior parte dei film di guerra americani siano retti da una forte carica narrativa che non esclude il mito ma neanche la resa realistica) — saprà, prima o poi, a chi dare le sue preferenze.

Giuseppe Turrone



Un passaggio di cavalleggeri in «Senso». In questo film lo spirito delle battaglie risorgimentali viene ricostruito con umanità nuova.

DIVI, QUESTA VOLTA, SENZA LAVANDAIE

Nello scorso fascicolo di «Cinema», parlando del primo volumetto della serie «Tascabile del Cinema» di cui la Sedit di Milano ha iniziato le pubblicazioni, abbiamo avuto modo di sottolineare l'interesse presentato da una iniziativa di questo genere, destinata ad accostare il pubblico più vasto alle figure d'attore più interessanti dei nostri giorni, al di fuori dei consueti strombazzamenti reclamistici e delle noiose consuetudini divistiche. La serie, disgraziatamente, si inaugurava assai male, all'insegna del dilettantismo e dell'approssimazione, all'insegna, soprattutto, di un certo metodo pseudocritico falsamente impegnato e realmente fazioso che conosciamo da qualche tempo assai bene, e che rappresenta la piaga più nauseabonda della nostra cultura cinematografica attuale.

Il primo, infelicissimo incontro, non è però stato sufficiente a scoraggiarci completamente. L'avvicinamento del gran pubblico (quello appunto disposto a polarizzare la sua attenzione per il cinema soprattutto sull'elemento «attore», e per ciò stesso il più scoperto nei confronti delle interessate accalappiature propagandistiche), un avvicinamento per forza di cose graduale e metodico, e che è quindi giusto iniziare proprio sui punti di maggior «presa», di maggiore attrazione, è esattamente l'obiettivo principale che si propone oggi una rivista come la nostra. La fiducia che le parole spese per un Nazzari non fossero indice di una generale direzione programmatica, ma frutto di una incapacità unicamente individuale, ci ha spinto a leggere anche i due volumetti

successivamente apparsi, e dedicati a Marilyn Monroe e a Marlon Brando rispettivamente da Livio Zanetti e Tullio Kezich. A lettura ultimata, la fiducia si è dimostrata, almeno in parte, giustificata, anche se sono leciti rilievi e discordanze, nei confronti dei singoli saggi come dell'impostazione generale della collana (ora più chiaramente valutabile).

Gli appunti di Kezich, e ancor più quelli di Zanetti, ancorchè sbadati, e buttati giù con fretta evidente, «a braccio», come usa dirsi (segno evidente della confusione generata, in questi due scrittori capaci di ben altro rigore e metodo in diverse sedi e circostanze, dalla direzione «popolare» nella quale i loro temi dovevano in questo caso essere svolti), non di rado colgono nel vero, si dimostrano sufficienti a centrare sul piano del costume certe caratteristiche degli attori esaminati, e riportano alla fine una definizione interessante anche se non sempre accettabile. Una interpretazione intelligente, appunto, è quella che Zanetti dà del «fenomeno Monroe», osservato lungo una linea di sviluppo nella quale l'attrice s'inserisce d'autorità, quella del divismo femminile nel cinema hollywoodiano del dopoguerra, fabbrica di miti dei quali essa per la prima volta rappresenta un'esemplificazione chiaramente e generalmente popolare; mentre di Brando, Kezich delinea un ritratto non sempre convincente per interpretazioni e conclusioni.

Accettabili, dunque, sul piano di un comune articolo per rivista non eccessivamente specializzata, gli scritti in questione, e

più generalmente i volumetti in cui essi sono contenuti, suggeriscono tuttavia conclusioni del tutto negative ove li si valuti in rapporto al fine che si proponevano, e al quale accennavamo inizialmente. Tale fine è chiarito, del resto, dalle parole di presentazione che si accompagnano a ciascuno di essi. «La tascabile offre, a prezzo modesto e con intento divulgativo, una serie di monografie per tutti coloro che vanno al cinema. Lo spettatore comune vi può soddisfare la propria curiosità, mentre per lo studioso dei film questi volumetti rappresentano un indispensabile strumento di lavoro». Se questo era il fine, esso è stato sinora mancato in ambedue le direzioni. Per non scontentare nessuno, i lavori sin qui apparsi scontentano infatti gli uni e gli altri: gli spettatori comuni, ai quali certo interessano relativamente le «interpretazioni» più o meno arbitrarie riferite a questo o quell'attore, mentre assai più risponderanno alle loro esigenze delle attente cronistorie condotte su di una base critica di qualche consistenza; e gli studiosi, alle cui conoscenze certo ben poco aggiungono le note filmografiche presentate in appendice (e son l'unica cosa che potrebbe interessarli). Esperienza difficilissima, certamente, quella tentata; ma, anche a non voler tener conto delle cantonate grossolane, come quella presa col primo libretto, quello che c'è da dire su di essa a questo punto è che la si è totalmente mancata, e che restano ben poche speranze per il futuro, a meno che non si verifichi un completo mutamento di rotta. * * *

L'ESERCIZIO MONDIALE A ROMA PER QUATTRO GIORNI

Dissoltosi il fungo atomico di Hiroshima, comparvero i microfoni a cuffia della giustizia di Norimberga e gli uomini ripresero a parlare da nazione a nazione, da continente a continente. Capirono che produzione e produttività sono due cose diverse, che la parola « alleanza » era roba da Napoleone e che i problemi dell'acciaio e del carbone, del petrolio e della gomma si potevano risolvere gonfiando le gote e dicendo « pool ». Intanto i microfoni a cuffia facevano strada. I loro fili seguivano la diplomazia in quadrilatero, la politica ai cocktail, l'industria che perfezionava il « public relation » e trionfavano nei congressi, nelle riunioni, nelle assemblee, negli incontri. D'altra parte questo è il secolo della « rappresentanza », e il « congresso » funziona da naturale palcoscenico. Stampa e cinegiornali ci mostrano ogni giorno saloni congressuali con cabine traducenti, trasmettitori multipli, diffusori plurilingue e signori anonimi dietro targhe riportanti nomi di nazioni. Tutti questi incontri di uomini avvengono, badiamo, nell'epoca in cui l'etere vibra di rilanci comunicativi, le lunghezze d'onda funzionano da portalettere dell'umanità. E allora nascono gli assurdi. Allora un uomo riunisce altri uomini a Parigi, li rimanda a casa, fa un viaggio in America, ritorna, riunisce nuovamente gli uomini a Roma e, ritradotto nelle varie lingue, dice loro: « aspetto una lettera, appena la ricevo vi scrivo ».

Non meravigliamoci troppo se chiedendo ad un amico professionista il perché non abbia partecipato al congresso in cui si decidevano questioni vitali inerenti la sua professione, ci sentiremo rispondere: « avevo da lavorare ».



Il Sottosegretario allo Spettacolo On. Giuseppe Brusasca ha presenziato nella sede dell'AGIS di Roma all'apertura dell'Assemblea dell'UIEC rivolgendo ai delegati convenuti il saluto del Governo italiano e sottolineando l'importanza di simili incontri sul piano internazionale.

Però, altrettanto, non meravigliamoci se proprio l'ironia che ci detta tali considerazioni nasconde la comprensione della realtà. Non illudiamoci che esistano altri mezzi per raggiungere l'intesa e l'accordo fra gli uomini. Consideriamo la fatica, la lotta diurna di chi, proprio attraverso l'apparente dialettica congressuale, mira al raggiungimento di benefici che si risolvono sempre sul piano della comunità.

Abbiamo premesso queste righe perché le personalità dei congressisti, la levatura degli uomini che li presiedono e li aprono, l'ufficialità della manifestazione, conferiscono troppo spesso alla stampa un carattere di cronaca oscillante fra l'aprioristica stima e la deferenza verso l'avve-

nimento. Ma noi, che non meno degli altri abbiamo a cuore le sorti del cinema, dovendo esaminare il significato di un'assemblea cinematografica e soprattutto di una assemblea ove si dibattono problemi inerenti l'esercizio, intendiamo attentamente bilanciare l'utile e l'inutile, comprendere l'esigenza categorica e la considerazione collaborativa.

La sala delle adunanze dell'AGIS a Roma ha infatti ospitato dal 26 al 30 Ottobre, l'assemblea generale straordinaria dell'Unione Internazionale Esercizio Cinematografico (UIEC) con la partecipazione dei delegati di otto paesi: Belgio, Francia, Olanda, Gran Bretagna, Germania, Svezia, Italia e Stati Uniti.

LIBRERIA INTERNAZIONALE ABRUZZINI

ROMA - PIAZZA COLONNA - ANGOLO VIA COLONNA ANTONINA - ROMA

TUTTI I LIBRI DI TUTTO IL MONDO

L'autunno cinematografico del 1955 ci presenta così una contemporaneità di avvenimenti che vorremmo interpretare significativamente: mentre a Roma l'Ottobre è terminato con l'assemblea dell'UIEC e con la riunione del Consiglio della FIADF (Federazione Internazionale Associazioni Distributori Film), a Washington il Novembre iniziava con i lavori del Consiglio d'amministrazione della FIAPF (Federazione Internazionale Associazioni Produttori Film).

Produzione, distribuzione ed esercizio, funzionali articolazioni dell'unico organismo cinematografico, oltre agli ordinamenti nazionali di categoria, oltre all'ottenimento di garanzie legislative statali, tendono al coordinamento internazionale della categoria stessa e aspirano ad un futuro conclusivo comprendente l'unificazione in un totale corpo disciplinare delle tre branche federative.

Tale aspirazione era, del resto, chiaramente espressa negli intenti prolusivi del Presidente Gemini all'atto d'apertura dell'assemblea della UIEC e riaffermata dalle parole di Eitel Monaco: « *Io penso che in questo mondo non è lontano il giorno in cui potremo veder nascere una grande confederazione mondiale del cinema, ed io sono convinto che l'esistenza di una organizzazione forte ed unitaria sia necessaria.* ».

L'On. Brusasca, Sottosegretario allo Spettacolo, nel rispondere ai discorsi di Gemini e di Monaco, ha ribadito l'urgenza, la necessità, il valore sociale del coordinamento internazionale dei problemi cinematografici in quanto, più degli uomini politici stessi, incombono sugli uomini di cinema doveri molto elevati in relazione all'influenza esercitata sull'umanità dal loro lavoro.

Da parte sua Goffredo Lombardo, Presidente della FIDAF, dichiarava in altra sede: « *Nei rapporti con gli esercenti la FIDAF desidera assumere l'iniziativa di un contratto internazionale, normativo ed economico, per la disciplina del noleggio dei film.* ».

A loro volta i rappresentanti dei produttori ripeteranno, e non solo a Washington, la propria comprensione e solidarietà con la distribuzione e l'esercizio.

Da ogni lato notiamo dunque il proficuo lavoro e la buona volontà. L'assemblea romana dell'UIEC, risultava inoltre significativa per un importante dato raggiunto: l'adesione all'Unione dei due importanti organismi dell'esercizio americano, il « Theatre Owners of America » (TOA) e l'« Allied States Association of Motion Picture Exhibitors ». Merito di aver guadagnato l'America alla causa dell'UIEC spetta ai continui contatti ed al viaggio recentemente affettuato negli Stati Uniti da Italo Gemini. Il neo-presidente della TOA, Myron Blank, è personalmente intervenuto all'assemblea di Roma dove si è a lungo discusso sull'argomento già esaminato nella scorsa riu-

nione parigina del 27 Maggio: posizione dell'esercizio di fronte ai nuovi ritrovati tecnici e auspicata unificazione dei sistemi di proiezione.

Il problema era stato tecnicamente esaminato in un rapporto presentato da Gaetano Mannino Patanè quale rappresentante dell'AGIS al VII Congresso della Tecnica Cinematografica tenutosi a Torino dal 6 all'8 Ottobre e riesaminato a Roma dove l'assemblea ha terminato i lavori ratificando una mozione principalmente intesa a rivolgere alla categoria dei produttori un ulteriore invito alla unificazione dei sistemi. Il progetto di un canale televisivo esclusivamente pertinente le sale di spettacolo, la costituzione presso l'UNESCO di Parigi di un « Centro Internazionale di film per i ragazzi », la trattazione di questioni erariali e di diritti d'autore, pur investendo specificamente la categoria, non si presentavano, in effetti, così assillanti come la questione del continuo adeguamento delle sale cinematografiche ai nuovi sistemi e il loro disorientante evolversi verso nuove formule extra standard. Indubbiamente produzione ed esercizio si sono inizialmente trovati concordi nel reagire all'influenza della televisione e hanno impiegato capitali per attrezzarsi secondo nuove esigenze. Un quarto dei cinematografi italiani (circa 2000) ha proceduto all'installazione dei grandi schermi e dell'apparecchiatura relativa spendendo miliardi e calcolando un adeguato periodo di ammortizzamento. Tralasciamo il perfezionamento che le ditte produttrici di apparecchi apportano o suggeriscono riguardo i delicati sistemi con cui vanno corredate sala, cabina, schermo e retro-schermo nell'ambito dei macchinari già esistenti. Tralasciamo l'aumentata perizia e preparazione richiesta all'operatore di cabina e gli adeguamenti acustici dei locali. Le notizie più preoccupanti giungono, giorno per giorno, da parte dei produttori. Lo stesso Gemini ha riferito che

il Presidente della Fox, Spyros Skoura, gli ha dichiarato che non fornirà film in Cinemascope editati in formato standard, ma che cercherà di assicurare, di contro, una garanzia decennale per la produzione Cinemascope in cui verrà studiata la possibilità di sonorizzazione con la sola traccia ottica in luogo delle piste magnetiche. Tuttavia le dichiarazioni riportate da Gemini non bastano a rassicurarci poiché altre se ne sovrappongono da parte di semplici notizie riportate dal « Motion Picture Herald » da cui apprendiamo che il 21 Agosto è iniziata la lavorazione di « Carousel », la commedia musicale di Rodger e Hammerstein, quale primo film in « Supercinemascope » con pellicola da 55 mm. A tal proposito Darryl F. Zanuck ha detto: « Il film a 55 mm. sarà altrettanto rivoluzionario del Cinemascope ». Sono ugualmente recenti le anticipazioni della Metro e dalla Paramount di orientarsi verso formati di pellicole oscillanti dai 65 ai 70 mm. D'altronde l'« Oklahoma » in Todd-Ao da 70 millimetri con 7 piste magnetiche è pronto e « Il giro del mondo in 80 giorni » si sta girando con lo stesso sistema.

Skoura, come abbiamo visto, ha fatto a Gemini delle promesse, e Gemini, nel riferire sui risultati del suo viaggio in America, disse ai delegati dell'UIEC: « *Sono in attesa di ricevere dal signor Skoura una conferma scritta sui punti su esposti.* ». Tuttavia abbiamo l'impressione che tutto questo non fermerà la corsa al grande formato, nè dello schermo, nè della pellicola. Comprendiamo la ragione degli esercenti e li scagioniamo da qualsiasi sospetto di antiprogressismo a favore dei propri interessi. Comprendiamo l'utilità di un convenzionamento dei formati ed è logico pensare al Congresso di Parigi del 1909, alle battaglie allora ugualmente vive, all'accettazione della proposta Méliés per la standardizzazione della pellicola a 35 mm. Tuttavia giungono periodi (e dopo 46 anni possono giungere anche con definibile ragione) caratterizzati da rielaborazioni, ansie di nuovi mezzi espressivi, invenimento di nuovi metodi e stili. Prima di formulare giudizi, sarebbe comunque bene attendere i risultati. Risultati che i produttori saranno i primi a vedere e giudicare. Fino a quel momento, non crediamo che le mozioni dell'UIEC, per quanto tempestive e precise, potranno fermarli. E questo è male; ma è anche bene. Ai margini dei grandi motivi che hanno riunito a Roma i rappresentanti dell'esercizio mondiale, a titolo di cronaca diremo che i vari delegati, oltre ad essere stati ricevuti dal Pontefice e dal Presidente della Repubblica, hanno trovato nell'AGIS un ospite di signorile eccezione. E' stata infatti loro offerta la possibilità di visitare i luoghi più suggestivi e i monumenti più importanti della capitale.

F. M.

ABBONATEVI

A

CINEMA

PER IL

1956

Un anno L. 2.200

La valle dell'Eden

(East of Eden - 1955)

Regia: **Elia Kazan** - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di **John Steinbeck** - Sceneggiatura: **Paul Osborn** - Fotografia: **Ted MacCord A. S. C.** - Scenografia: **James Basevi** e **Malcolm Bert** - Montaggio: **Owen Marks A.C.E.** - Musica: **Leonard Rosenman** - Arredamento: **George James Hopkins** - Costumi: **Anna Hill Johnstone** - Consulente per il colore: **John Hambleton** - Sistema: **Cinemascope** - Colore: **Warner Color** - Stampa: **Technicolor** - Produzione e distribuzione: **Warner Bros** - Personaggi e interpreti: **Abra (Julie Harris)**, **Cal Trask (James Dean)**, **Adam Trask (Raymond Massey)**, **Sam (Burl Ives)**, **Aron Trask (Richard Davalos)**, **Kate (Jo Van Fleet)**, **Bill (Albert Dekker)**, **Anna (Lois Smith)**, **Mr. Albrecht (Harold Gordon)**, **Joe (Timothy Carey)**, **Piscora (Mario Siletti)**, **Roy (Lonny Chapman)**, **Rantani (Nick Dennis)**.

Adam Trask, proprietario di una fattoria, vive a Salinas dove studiano i suoi figli gemelli Aron e Cal. Adam predilige Aron, come lui giudizioso, religioso e assennato. Cal si sente incompreso e nella sua sete di affetto è geloso del fratello. Il padre ha lasciato credere ai figli che la loro madre è morta; Cal scopre che gestisce una casa equivoca a Monterey e riesce ad avvicinarla: ora crede di dare una causa al proprio carattere che, scontroso è strano per bisogno d'amore, viene ritenuto malvagio. Ma Abra, la fidanzata di Aron, comprende lo stato d'animo del giovane e se ne innamora inconsciamente tanto da provocare una furiosa lite fra fratelli. Frattanto Cal, approfittando della sopravvenuta guerra, compie una proficua speculazione al solo scopo di offrire al padre l'importo esatto della somma che Adam aveva perduto in un'impresa di lavoro. Adam rifiuta la somma e addita ad esempio di rettitudine il comportamento di Aron. Umiliato e offeso Cal decide di rivelare al fratello il segreto della madre; lo conduce alla casa di Monterey. Ma Aron ne esce così sconvolto che si ubriaca e si arruola per il fronte. E mentre l'accaduto provoca una paralisi ad Adam, Cal avverte tutto il peso della colpa commessa. Abra capisce l'infelicità del ragazzo e supplica da Adam il perdono.

La letteratura anglosassone e soprattutto la narrativa americana

na traggono notevole ispirazione dai fatti biblici: Hemingway trova ritmi e incanti nei « Libri poetici », Faulkner modernizza nella sua « Fabula » gli episodi della Bibbia.

« Sulle Sacre Scritture si fondono la nostra etica, la nostra arte e la nostra poesia, e i nostri rapporti sociali ». Sono parole di Steinbeck. Tuttavia, al di là della constatazione, la suggestione biblica si fa, in Steinbeck, inquietante: egli non parte dalle Scritture per aggiornarle, per attualizzarle i personaggi. Se il suo ultimo romanzo fosse soltanto la cronistoria di tre generazioni della famiglia Trask e della famiglia Hamilton per giungere a presentarci Caino e Abele in abiti moderni, forse avremmo avuto sullo schermo un nuovo « Via col vento » ambientato in California, ma non avremmo avuto l'attuale film di Kazan.

Se, invece, Paul Osborn ha riscritto per sei volte la sceneggiatura e se Elia Kazan ha filmato disperazione e poesia in cinemascopo, lo dobbiamo a motivi più sottili. Lo dobbiamo all'inquietudine, alla « tristezza cosmica » dell'animo umano che da anni il romanziere indaga nei suoi « vagabondi », nei suoi « cattivi » e che lo ha ora portato ad avvicinarsi alla pagina biblica esplicativa, a « quella vecchia e terribile storia così importante: una carta topografica dell'anima ».

Infatti Steinbeck non parte intenzionalmente dalla Bibbia. Incomincia a raccontare in prima persona addentrandosi con gioia nel « canale lungo e stretto » dove si snoda il fiume Salinas per rivedere luoghi e genti della sua infanzia, ma finisce per udire il rombo di un'umanità in cui qualcosa raggela il cuore e provoca l'ira, e dall'ira il delitto, e dal delitto la colpa. Ed è per capire il movente del male che l'autore si trova a risalire al primo male, al primo delitto compiuto dall'uomo, alla malvagità nata dalla sensazione di mancanza di amore quando «... il Signore benignamente guardò Abele e i suoi doni; ma non volse lo sguardo a Caino e ai suoi doni ».

« Se la mancanza d'amore potesse essere evitata — scrive Steinbeck — credo che l'uomo non sarebbe quello che è. Forse ci sarebbero meno pazzi. E sono sicuro, dentro di me, che non ci sarebbero tante prigioni. E' tutto qui: il principio, la partenza. Un bambino, vistosi rifiutato l'amore che brama, prende a calci il gatto ».

Steinbeck è scrittore per cui Dio, Uomo e Terra possiedono unisono voci, molecolari concordanze. Parliamo pure di panteismo e di eracritismo ricordandoci come in lui il romanziere venga dopo il biologo, ma avvertiamo il suo avvicinamento al documento biblico quale ricerca della pri-

mitiva infallibile pagina del « libro di bordo » di un viaggio intrapreso dall'uomo e non ancora concluso: il primo atto ove esplosione, energia primigenia e brutta, la carica del male, il turbamento del peccato infittosi come pioggia di schegge nella carne degli uomini: una rete che ci avvolge, i lacci in cui ci dibattiamo. E se ci fermiamo è per chiederci se sia giusto o ingiusto, se ci si debba rassegnare o lottare, se ci attende la grazia, la condanna o la scelta.

Steinbeck vive dunque il suo romanzo per domandarsi e domandarci accoratamente: «... voi capite la storia del giardino dell'Eden, di Caino e Abele? » E proponendoci problema ed interpretazione con l'analogia dei gemelli Cal e Aron, non ci libera dalla domanda postica, ma al contrario, ci trattiene in causa attraverso la diretta partecipazione del nostro giudizio. La sottile, trascendente seduzione del romanzo risiede, infatti, nella contemporanea presenza critica della nostra coscienza accanto ai fatti narrati dall'autore. Diremo come proprio in questo siano inenunciabili i valori su cui Osborn e Kazan hanno potuto realizzare la tensione spettacolare del loro film, presentandoci una successione di fotogrammi ove, momento per momento, siamo già noi stessi disposti a captare l'avvenimento con la stessa vividezza di attenzione con cui scrutiamo in un « giallo » i particolari al fine di prescrivere il colpevole. Non paia però comoda analogia parlar di « giallo » in relazione al primo assassinio biblico in quanto, soprattutto qui siamo innanzi all'indagine condotta attraverso la nostra passionalità etica per porre a nudo l'uomo di fronte alla colpa. Osborn, ha, per di più, scarnito vicende e materia romanzesca rendendola densamente angosciosa e drammatica; ha traslasciato l'esistenza fisica di alcuni personaggi di Steinbeck fondendone l'essenza e la simbologia in altri. Così, alla triste apatia, alla cortese dolcezza, alla angelica purezza di Adam, il padre dei gemelli, ha riunito la maestà evangelica del fabbro Samuele e l'universale filosofica saggezza del servitore cinese Li. Il calore dell'ampiezza narrativa è stato ristretto e reso rovente da Osborn; e dal diminuire dei volti umani, dal concentrare il tempo in « crisi », lo scenarista si è trovato ad accrescere la potenza dei contrasti, il tormento delle menti e dei cuori fino al punto di drammatizzare situazioni e personaggi. La servetta della casa equivoca, le minacce del ruffiano Joe, lo stratagemma per introdursi alla presenza di Kate, la successiva violenta cacciata, la richiesta di prestito alla madre, la comosa e saggia comprensione dello sceriffo, l'ideazione dello scivolo, la

colazione nel campo, l'episodio del Luna Park e della ruota gigante, e della scazzottata al tedesco e della lotta fra i fratelli, appartengono tutti all'inventiva di Osborn. C'è subito da chiedersi se e come, in tanta condensata rielaborazione, sia rimasto inalterato Steinbeck. Rispondiamo considerando i personaggi de « La valle dell'Eden » posti su piani climatici diversi da quelli di altre opere del romanziere di Salinas: in genere, la resa delle atmosfere steinbeckiane si era mostrata difficoltosa per la sua personalissima tipologia, per il dialogo estremamente caratteristico, per lo stravagante succedersi degli eventi: una particolare « stranezza » circondava i personaggi, una stranezza che si univa alla sofferenza di cui l'autore ancora non ci aveva dato la chiave.

Anche il ragazzo Cal e il ruffiano Joe e la servetta Anna e Abra stessa avrebbero potuto apparirci strani se Steinbeck non fosse giunto ai sedici versetti del IV capitolo della Genesi, per chiarirci, per riportarne la dolente stranezza scoprendone il motivo: la mancanza d'amore.

Gli autori del film, non essendo innanzi allo Steinbeck tradizionale, si sono perciò rivolti alla ricreazione del vero spirito del romanzo: l'uomo, la colpa, l'erroneo peso della predestinazione, la possibilità di scegliere fra peccato e virtù, il raggiungimento della salvezza. La teatralità della sceneggiatura di Osborn ha trovato nella sensibilità altrettanto teatrale di Kazan adatta realizzazione e, nelle capacità del regista di impostare gli attori, motivo di continua vibrazione interpretativa. Certamente grande merito del film risiede nella recitazione poiché solo quando maschera e movimenti riescono a rivelare la più intensa interiorità possono divenire materiale da primo piano e « reggere » il cinemascopo. Il processo che informa l'attività direttoriale di Kazan è rivolto principalmente all'ottenimento, da parte dell'attore (e Kazan non differenzia l'attore di teatro da quello di cinema), di una reazione quasi corporale alla « battuta », di una rievocazione dell'io psicofisico al testo, di una teatrale naturalezza dove volto e gesti possiedono sempre la massima carica interna adatta al momento.

Kazan rivela proprii modelli interpretativi, un gusto ed uno stile nella plastica della recitazione che procedono di pari passo con la personale visione dell'inquadratura intesa sempre come zona di massima drammaticità e dove le entrate e le uscite di « campo » ubbidiscono più a eccitazioni recitative che alla comune sintassi cinematografica. Il teatralismo di Kazan significa seduzione proveniente dall'attore e fascino del suo atteggiarsi. Solo sicuro su quanto può ottenere di significa-

tivo da attori come James Dean e Julie Harris, Kazan concepisce le arditezze del grande schermo.

Ne «La valle dell'Eden» assistiamo ad interpretazioni che non possiamo più pensare se non in cinematografo per la completezza e la profondità soprattutto da parte dello scomparso James Dean, i suoi scatti, i suoi saltellanti irrequieti entusiasmi, le sue corsette a mani in tasca e spalle basse, quell'agitarsi da folleto, quel guardar di sottocchi, completano di dinamiche notazioni la figura di Cal.

Il regista ci dimostra così come, col movimento dell'attore, si possa non solo avviare ad una certa statica di montaggio del cinematografo, ma si giunga a costruire un'interna movimentazione di posture che, variamente controcampata, raggiunge l'efficacia di scene quali il giocattoloso dialogo fra Cal e Abra nel campo delle azalee selvatiche o l'altalenante soggettività inquadratura di Cal col padre.

L'operatore Ted McCord ha, da parte sua, coadiuvato il regista nel raggiungimento di una fotografia tutta contrastata, con adeguamenti di luci e colori tali da rendere quasi tattili i vertici emotivi del dramma; la triste crepuscolarità e il lontano respiro di mare che accompagnano il lento avanzare di Kate mentre dal ciglio di strada sbucca Cal, la dolente copertura di verde e di ombra dell'enorme salice al pianto del ragazzo, costituiscono esempi veramente mirabili di fotografia a cui s'accompagna, ora andantemente desolato, ora incisivamente orrido e cupo, il commento musicale di Leonard Rosenman.

Gli attori, dal quartetto di « rivelazioni » (James Dean, Julie Harris, Richard Davalos e Lois Smith) al già noto caratterista Harold Gordon, a Raymond Massey, Burl Ives e Jo Van Fleet, portano sullo schermo il peso e la completezza della loro bravura già dimostrata sui palcoscenici americani.

Vorremmo maggiormente specificare e riconoscere lodi se la problematica del film, la sua risoluzione contenutistica, non ci riportassero a scopi che, in sede critica, non vanno trascurati.

Il finale, sia in Steinbeck che in Kazan, riabilita Cal col perdono, e il sacrificio paterno, vero atto d'amore, ne rinnova l'anima, ne riequilibra la psiche, lo rende cioè, come dice Abra, « integro e normale » per affrontare la vita.

Forse l'assoluzione di Caino di fronte alla morte di Abele (e Aaron, infatti, muore in guerra) ci lascia perplessi, ma dobbiamo tener conto che, benché anche in sede critica si sia insistito sull'avvicinamento, Cal non è Caino. Crede di esserlo, teme di diventarlo e certo lo pensa quando la reazione del fratello gli evidenzia il male commesso.

Il vero problema de «La valle dell'Eden» è se, oscillando la propria vita fra la realtà attuale e la realtà biblica, un uomo che si crede preconstituito, predestinato a divenire Caino, possa evitarlo. Il responso dell'opera è affermativo, e si compendia nella libertà del « tu puoi ».

Cal non è Caino perché dall'amore paterno esce rinnovato e purificato. Se lo fosse dovrebbe anch'egli subire, da parte della divinità, il marchio, il contrassegno indelebile della sua violenza.

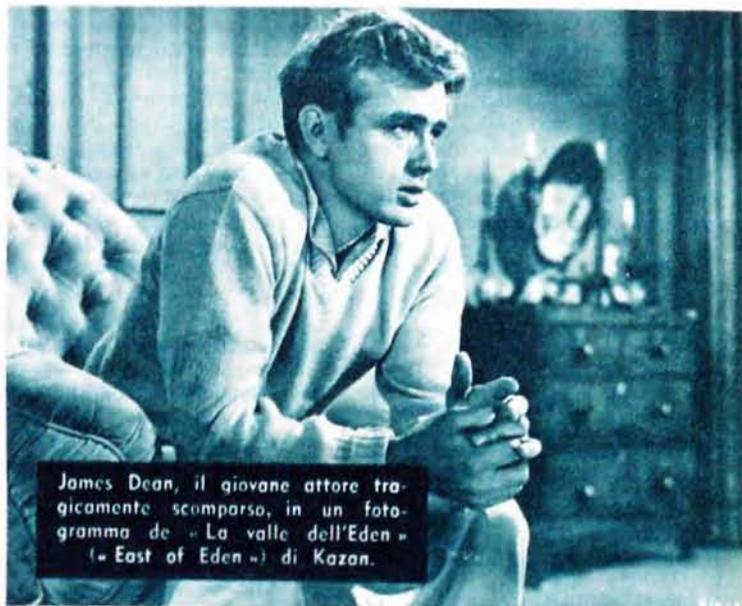
L'uomo e il diavolo

(Le Rouge et le Noir - 1955)

Soggetto, adattamento e dialoghi: **Jean Aurenche** e **Pierre Bost** - Regia: **Claude Autant Lara** - Fotografia: **Michel Kelber** - Scenografo: **Max Douy** - Musica: **René Cloere** - Colore: **Technicolor** - Personaggi e interpreti: **Siggnora de Rénal (Danielle Darrieux); Julien Sorel (Gerard Philippe); Mathilde de la Mole (Antonella Lualdi); Elisa (Anna Maria Sandri).**

Siamo nella Francia postnapoleonica della Restaurazione. Giuliano Sorel, figlio di un falegname e aspirante seminarista, entra come precettore nella famiglia del sindaco Rénal e diviene l'amante della moglie. Attratto tuttavia dal fasto della vita ecclesiastica, rinuncia alla donna e all'impiego per entrare in Seminario. Qui il rettore, scoprendo che Giuliano non possiede la vocazione, lo conduce a Parigi e lo affida alla protezione del marchese de la Mole; Matilde, la figlia del marchese si innamora di Giuliano e, favorita dal padre che procura al giovane i gradi di tenente, lo sposerebbe se non sopraggiungesse una lettera rivelatrice da parte di Madame de Rénal a compromettere il matrimonio. Giuliano si vendica tentando di uccidere l'amante e, benché essa sopravviva, viene ugualmente condannato a morte. Il gesto gli ha però rivelato di averla sempre e profondamente amata ed è in nome del loro reciproco amore che i due trascorrono gli ultimi istanti di vita prima della morte.

Claude Autant Lara viene giudicato regista capace di avvicinarsi con adeguata sensibilità ad una opera letteraria. Tuttavia alcuni suoi film, dal celebre «Le diable au corps» tratto dal romanzo di Radiguet a «Le Blé en herbe» ricavato da una novella di Colette, mostrano notevoli deviazioni creative sopportanti, accanto ai meriti poetici, sottili accuse di sartrismo reso più levigato ed intellettuale dalla mano registica.



James Dean, il giovane attore tragicamente scomparso, in un fotogramma de «La valle dell'Eden» («East of Eden») di Kazan.

Comunque, pensiamo che, fino ad oggi, l'occasione migliore di ricreare sullo schermo le immagini di un vero momento narrativo, il regista debba averla avuta da Stendhal con «Le Rouge et le Noir» e ci rammarichiamo di non possedere i totali elementi di giudizio sui risultati raggiunti, mancando il film, a causa di tagli imposti dalla censura, di un'intera ora di proiezione. Il lavoro preparatorio del film, la documentazione del regista sulla figura e la opera dell'autore, la ricreazione di Giuliano Sorel sulla taglia protagonista di Gerard Philippe e la stesura dello scenario da parte della coppia Jean Aurenche, Pierre Bost, risente di laboriosa selezione e sintesi tanto del ricco materiale originale stendhaliano, quanto della precisa elaborazione critica sulla personalità dello scrittore. La vita di Stendhal è infatti trasferita nell'esistenza dei propri personaggi; mentre lo spunto per «Le Rouge et le Noir» gli venne suggerito da una casuale lettura della Gazzetta dei Tribunali, la figura di Sorel, il contrasto fra le due donne che se ne innamorano, l'alternata incoerente attrazione fra Bonapartismo e Restaurazione, fra nobiltà laica e pompa clericale, fra stimolo all'azione e impossibilità all'agire sono zone psicologiche dell'uomo realmente dibattuto fra il «rosso» e il «nero». Autant Lara trova ancora in Stendhal una caratteristica di stile influibile sul tono generale del film: una prosa lontana dal tinteggio, dall'enfasi lirica cara al «beau style» e non ancora disadorna cronaca. Scene, costumi, colore, grado di recitazione, risultano pertanto impeccabilmente attenti al modello narrativo. Ne provengono massima eleganza senza fronzoli carezzevoli, rigorosa raffinatezza del particolare e precisi contrasti fra lo sfumato cromatismo del sogno e la nettezza geometrica della mente che si esamina.

Il regista ci ha presentato con continuo controllo un Giuliano dove ipocrisia, ambizione, amore, coraggio e viltà, misticismo e materialismo, non giungono mai ad isolarsi rivelandosi unitari e definibili, ma continuamente sovrapposti gli uni dagli altri; ci ha mostrato, in Giuliano, un pavido provocare l'arditezza, un innamorato trattenere il sentimento, un debole accettare il sacrificio, un sincero cadere nell'ipocrisia, ma sempre con pronta reversibilità di ogni manifestazione psicologica o affettiva.

Quanto conduce Giuliano all'amore per Madame de Rénal è un misto di orgoglio, di dispetto verso il marito che lo degrada, di puntiglio e di cemento; quando entra nella stanza di lei pensa alla vendetta e freddamente si obbliga alla seduzione, solo in ultimo accorgendosi della bellezza della donna e di come egli la desidera.

Giuliano, sbalottato dalla vanità, costretto da differenze di casta nei ranghi popolari della vita, ricerca la marca che possa portarlo in alto, che lo sollevi nella luce del fascino, che lo collochi sul piedistallo della fama.

Accetta la costrizione del seminario, provoca a tutti i costi un duello perché il risultato sia unico: diventare qualcuno, poter essere come il Vescovo dai guanti viola e dai biondi capelli innanzi al quale si china il monarca, oppure conquistare in un giorno Parigi. Anche per conquistare la fiera della giovane Matilde egli ricorre ad un gioco di sincera passione e di rancore, di furori e di dolcezza per ritrovarsi, attillato e fiero, rivestito dalla rossa divisa di tenente che gli durerà, però, pochi attimi soltanto. Forse è nell'accettare la morte che Giuliano commette l'atto di ambizione eroico e riscattante, la morte che gli giunge dopo un disperato, nebuloso, ultimo amore. Gerard Philippe ha interpretato con inten-

sità il complesso personaggio; Danielle Darrieux ha reso la dolce appassionata femminilità di Madame de Rénal; Antonella Lualdi ci ha fornito un nitido ritratto della aristocratica, volitiva, innamorata Mathilde de la Mole; e Anna Maria Sandri quello della delusa e tormentata cameriera.

La donna del fiume

(1955)

Soggetto e sceneggiatura: (da un'idea di Ennio Flaiano e Alberto Moravia) Basilio Franchina, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Florestano Vancini, Antonio Altoviti, Mario Soldati - Dialoghi: Pier Paolo Pasolini e Giorgio Bassani - Regia: Mario Soldati - Fotografia: Otello Martelli - Produzione: Ponti - De Laurentiis - Distribuzione: Minerva - Personaggi e interpreti: Nives (Sophia Loren), Enzo Cinti (Gerard Oury), Tosca (Lise Bourdin), Gino Lodi (Rik Battaglia), Oscar (Enrico Olivieri).

Nives è una bella ragazza di Comacchio; lavora alla marina della anguille e tiene alla larga i giovanotti; rifiuta la corteia di Enzo, capo delle guardie vallive, sia di Gino, padrone di una pescantina e contrabbandiere. Però Gino riesce a sedurla per poi abbandonarla con un figlio. Ne approfitta Enzo inducendola a far cadere il seduttore nelle mani della polizia. Gino evade dal carcere per vendicarsi di essere stato denunciato, ma i suoi propositi crollano innanzi ad una improvvisa tragedia: l'annegamento del figlio suo e di Nives. Gino tornerà in carcere: naturale espiazione prima di ricongiungersi per sempre con la donna di cui ora è sinceramente innamorato.

Mario Soldati — è una vecchia storia — non crede al cinema, almeno come espressione artistica. In questo è nelle sue opere coerente. L'incoerenza comincia quando, non credendo, si accosta al lavoro con presunzione chiedendo aiuto a Moravia e Flaiano, al letterato cinematograficamente meno traducibile e allo sceneggiatore meno tecnico, per parlarne un film che si dibatte tra il naturalismo più acceso e il neorealismo più decadente.

Difatti i risultati de «La donna del fiume» denunciano una incoerenza di stile veramente preoccupante. La descrizione di Comacchio, della vita dei pescatori e delle operaie è appena accennata; eppure i presupposti del dramma di Ines e Gino dovrebbero essere proprio in quel clima di lavoro ossessionante e di noia estrema. Ines cede a Gino; perché? Per una corsa in motocicletta, cioè

per qualcosa di insolito che si inserisce nel lento scorrere di tutti i giorni? Forse; ma non è una ragione sufficiente a giustificare poi la fiera natura della donna che preferisce — incinta e abbandonata da Gino — cercar lavoro altrove. C'è un risvolto gratuito, e diremmo inutile, sul quale poggia tutto il dramma che, ovviamente, è a sua volta gratuito e inutile.

Ma il film si presta a ben più gravi considerazioni. Sophia Loren, nota al cinema come ragazza che strappa sibili di ammirazione ai giovanotti e ai militari di bassa forza, è oggi, con sorpresa di molti, matura per un'opera d'impegno. Soldati e la produzione non lo hanno capito. Hanno pensato che nell'acceso clima del film si dovesse di quando in quando sollevare la gonna dell'interprete per mostrare alla platea un bel paio di gambe, o slacciare un reggipetto per far sapere che sotto c'è della sostanza. Si avverte insomma uno stridente contrasto tra l'interprete ormai matura e il regista; l'una intenta a dare alla figura di Ines personalità e credibilità, l'altro affaccendato a guardare sotto le sottane o tra le pieghe della sottoveste. Il vero film — la vera storia che merita attenzione — per noi è proprio in questa lotta sorda tra l'interprete che forse inconsapevolmente (non vogliamo essere ottimisti) sente di poter dare molto e il regista che, sottovalutandola — la obbliga ad offrire doni extra artistici.

La posizione di Soldati, letterato spregiudicato, potrebbe dare allo schermo opere significative solo se la spregiudicatezza fosse impiegata non ad uso esterno ma interno.

C'è forse qualcosa di male a far vedere le gambe di un'attrice? Niente di male; ma è inutile e diventa fastidioso quando tutto questo è fatto col solo scopo dell'esibizionismo. Tanto è vero che in «La donna del fiume», nella seconda parte, quando il dramma diviene concreto, noi avvertiamo uno stridente contrasto con le premesse tutte calorose del primo tempo; epperò giudichiamo l'opera insincera, fiacca, esclusivamente spettacolare.

Dispiace vedere un uomo d'impegno quale è Mario Soldati perdere tempo con film che potrebbero essere affidati ad un mestierante il quale forse saprebbe dare una maggiore unità di stile alla storia. E dispiace che una ragazza «prepotente» che potrebbe ormai laurearsi attrice accetti il suggerimento di affidarsi ancora alle doti fisiche.

E nasce in noi il sospetto legittimo che si sia andati a «girare» a Comacchio solo perché lì le donne lavorano spesso in abbigliamento succinto, perché a tagliare le canne ci vanno in pantaloncini e perché la natura selvaggia

giustifica gesti selvaggi! Comacchio e le valli rischiano quindi di diventare un comodo rifugio per la povertà di inventiva del cinema e non un luogo dove il cinema deve andare per testimoniare la verità di quello che si è fatto e di quanto resta ancora da fare. La suggestione naturalistica lasciamola agli Enti del Turismo.

Don Camillo e l'onorevole Peppone

(1955)

Regia: Carmine Gallone - Soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Giovanni Guareschi - Fotografia: Anchise Brizzi - Musica: Alessandro Cicognini - Produzione: Rizzoli Film - Distribuzione: Dear Film - Interpreti: Fernandel, Gino Cervi, Claude Silvain, Leda Gloria, Umberto Spadaro, Memmo Carotenuto, Saro Urzi, Marco Tullio, Giovanni Onorato, Lamberto Maggiorani.

Il clima rovente del periodo elettorale accentua fra il parroco Don Camillo e il Sindaco Peppone l'eterna ma bonaria loro rivalità. Peppone si trova successivamente nei guai per la licenza elementare, il carro armato da nascondere, il ponte minato, l'accusa del furto di galline, il sospettato flirt con la giovane attivista inviata da Roma e la stessa nomina ad Onorevole. Don Camillo interviene sempre e, con le buone o con le cattive maniere, riesce ad aiutarlo.

Quando Peppone sta per abbandonare il seggio di Sindaco per il banco da Onorevole, la dolorosa commozione dell'amico parroco che lo vede partire si associa alla incipiente nostalgia del partente e Peppone scende dal treno per tornare definitivamente al paese.

Don Camillo e Peppone sono al loro terzo film; l'attore francese era in dubbio se parteciparvi e, in luogo della firma di Duvivier, notiamo quella di Gallone. L'intento commerciale della produzione è dunque evidente. Tuttavia il pubblico gradisce la parola da Guareschi: una parola di sana genuinità, un croccante pane contadinesco ove, data la bontà della materia prima, poco importa il forno di cottura per garantirne sapore e fragranza.

Poco importa infatti, la mano di Duvivier e di Gallone; Guareschi autore, Fernandel e Cervi interpreti, costituiscono la vera materia prima, il lievito naturale di un prodotto che oltre il «volemose bene» all'italiana, al di là dell'umorismo e dell'ironia, piace per quanto di significativo esprime dei

semplici pensieri e sentimenti guareschiani: l'uomo vale per il galantuomo che vive in lui; l'uomo, anche se non lo è, ama il galantuomo.

Per Guareschi, galantuomo significa esserlo alla «moda vecchia», alla maniera del nonno: un misto di virile bruschezza e di cuor d'oro, di nuvolosi bronchi e di lieti sorrisi, di manone aperte e di pugnacci chiusi; e attorno al galantuomo sentire calorosa felicità di terra dove il sole scotta, il canale scorre e il vecchio stradone è grigio di polvere.

Il senso tradizionale e campagnolesco del vecchio galantuomo fanno il vero impianto dei personaggi e del mondo moderno di Guareschi: Peppone, Don Camillo, lo Smilzo, la moglie, la ragazza, portano nella vita e nelle passioni dell'oggi, semplicità e bonomia all'antica. L'ambientare le vicende in una terra dove etnicamente permangono caratteristiche di calda naturalezza contribuisce a massicciare di realtà buona le creazioni dell'autore e a fornire al pubblico quanto il pubblico desidera: il divertimento sano, la favola morale e, soprattutto, il profumo del galantuomo.

Però, oltre la sorridente parabola, dopo che la favola si è spogliata d'attualità occasionale, il semplicismo di Guareschi si richiude con un bel sorriso nella scatola dell'ingenuità.

Caratterizzare la vita significa limitarla; caratterizzare un uomo vuol dire accenderlo di carminio e nascondere le sfumature; Don Camillo e Peppone sono dei personaggi, ma a che vale sentirsi dire allegramente «siate buoni», se per creare la battuta l'autore diluisce la vita in farsetta?

E non giuriamoci troppo sui parroci e sui comunisti tratti dalla realtà; i personaggi presi «dal vero» sono, spesso, i più letterari, e la letteratura ridanciana e sempliciana, proprio per essere tale, finisce coll'ignorare tante cose. Anche la politica.

E se politico il film vuole essere non nascondiamoci i pericoli della cordialità guareschiana la quale tende a sminuire i molteplici aspetti della vita sociale-politica-economica in una sorta di grande Famiglia dove un «pater» sa dare lo scapellotto al momento opportuno. Ma, nella realtà, la vita italiana può reggersi con scapellotti? E se qualcuno dallo schiaffo paterno passasse alle bastonate paternalistiche? E dalle bastonate alla prigione, all'esilio, alla fucilazione? Perciò accettiamo il ridente parroco e il burbero sindaco come personaggi di una novellina, ma non cerchiamo, per carità, un qualsiasi riferimento alla realtà. Parroci e comunisti sono di solito, per un verso o per l'altro, persone serie. Gli uni non rinunciano a diventar vescovi, gli altri non rifiutano un seggio in Parlamento.

RISPOSTA

A «VITA DI PROVINCIA»

Il segretario del Circolo Viterbese del Cinema ci scrive per rettificare alcuni dati contenuti in una corrispondenza (N. 150 di "Cinema") da Viterbo.

Dalla lettera apprendiamo che "il locale Circolo del Cinema, aderente alla F.I.C.C., ha svolto una ininterrotta attività domenicale dal 6 Marzo al 29 Maggio 1955, proiettando 12 film e non 4 come era stato erroneamente asserito".

BOLZANO

CINEMA PER LA «BELLA GENTE»
CINEFORUM PER IL «POPOLO»

Tolti pochi documentari di Luis Trenker, l'Alto Adige è, cinematograficamente, ancora inedito. Eppure la regione è ricca di scenari paesistici che potrebbero essere utilizzati con cura soprattutto da chi vive legato ad essi e li porta nel cuore e nei gesti, più che da chi, colpito da una cartolina colorata di un castello altoatesino, giunge a cinematarlo, sguarnito non solo d'ogni erudizione, ma soprattutto della sensibilità adatta per intenderlo.

Lo scenario altoatesino non viene neppure sfruttato dai registi di lungometraggi, mentre potrebbe ottimamente servire non solo per film drammatici, ma per ambientarvi la commedia leggera su sfondi suggestivi e turistici, proprio nel modo usato ad Hollywood per valorizzare le bellezze montane degli States.

Mancando dunque la creazione cinematografica locale, esaminiamo la posizione dell'Alto Adige rispetto alla diffusione dei prodotti cinematografici, legata necessariamente a fattori di luogo, di tempo e di costume. Geograficamente l'Alto Adige è terra di transizione.

Il paesaggio muta dall'indecisione delle valli trentine agli aspetti più

marcati del Nord Tirolo. La lingua passa dal dialetto veneto al ladino di Val Gardena, al tirolese nelle valli, al predominio cittadino di dialetti più lontani delle famiglie giunte dalle vecchie provincie. A sua volta la cultura risente l'indecisione e l'impurezza dell'eloquio parlato: manca una tradizione negli studi (in montagna i ragazzi sono tolti di scuola dopo le elementari) e difetta la consuetudine con la lettura. E', invece, presente in forma nativa una sensibilità pittorica e plastica, specie in Val Gardena, e un legame alla festa popolare.

I contadini sono paghi delle danze, delle cerimonie campestri, delle fiaccolate, dei ricchi costumi regionali e non sentono bisogno d'altro. Solitamente nei paesi manca il cinema e solo nei centri più importanti funziona qualche locale estivo per i «signori villeggianti». Il gruppo cittadino, privo dei motivi folkloristici propri dei contadini, mancando anche di questa forma d'interesse con cui individuarlo, riassume, nei pregi e nei difetti, gli indirizzi del «pubblico volgare». Al cinema vuole il «fumetto», le storie che «parlano al cuore» (meglio se cantate) o la bassa comicità dei vari Totò e Rascel. Tuttavia questo pubblico, restato per anni sordo e insensibile, ultimamente si è mosso. Forse perché al buon livello generale delle condizioni sociali corrisponde un inconscio desiderio di più selezionati incontri spirituali.

Per la sua parte più matura il cinema diventa non solo il riposo e il divertimento, ma qualcosa più nobile. Infatti i film documentari e le opere dignitose, un tempo quasi fatalmente destinate ad essere subito tolte dal cartellone esistono ora per settimane, come avviene per «Un tram che si chiama desiderio», «La strada», «Frente del porto», «Da qui all'eternità» ecc. Forse il risultato positivo è — oltre alla maturità acquistata — in parte opera dei Circoli del cinema e del Cineforum in particolare più che del Cinecuc. Il Cinecuc (sezione cinematografica del Cuc), sebbene abbia organizzato i primi tentativi di diffusione, non è

sempre riuscito a creare una rete d'interessi, a saldarsi con la parte viva della città, a sentirsi «funzione» verso il pubblico, invece di circolo chiuso. Con pochi spettatori, con una selezione disordinata (solo tre anni fa una rassegna sul cinema francese ha seguito una linea culturalmente segnata), con una sede incerta, con proiezioni mancanti spesso di presentazioni storico-critiche e di discussioni finali, il Cinecuc ha condotto una vita stentata col torto di aver puntato principalmente sul pubblico elegante. Invece il Cineforum, nato due anni fa ed accolto con risolini di scherno dagli intellettuali «impegnati», ha scelto fin dall'inizio una opposta direzione: non ha cercato la «bella gente», ma è andato verso il popolo per fargli capire che il cinema può essere altra cosa del divertimento serale.

Se nel primo anno il cammino del Cineforum non è stato privo di errori e il programma ha concesso parecchio al gusto volgare, quest'anno la rassegna è risultata notevole. Lo scelto programma non ha avuto zone vuote o discutibili: ha visto alternarsi i nomi di Bresson, Delannoy, Visconti, Chaplin, Dreyer, Flaherty, Ford. Il pubblico ha dimostrato di meritare la fiducia accordatagli; la sua attenzione, spesso ingenua, ha rivelato che la programmatica del Cineforum può essere realizzata.

F. B.

BOLOGNA

LA CRITICA: «IL RESTO DEL CARLINO» E «CARLINO SERA»

Sotto la nuova direzione di Giovanni Spadolini, professore alla facoltà di scienze politiche e sociali dell'Università di Firenze e autore di alcuni auri libretti sulla lotta politica in Italia, *Il Resto del Carlino*, che continua sotto la vecchia testata l'indirizzo politico del *Giornale dell'Emilia*, ha portato in città, oltre che «una punta di giacobinismo»

nella visione delle questioni politiche, anche un diverso modo di vedere e di sentire i problemi della cultura. Spadolini, in effetti, è riuscito a risollevare il giornale dal livello dimesso al quale era sceso sotto la precedente direzione e a portarlo su un piano assai meno provinciale. Egli vuole che il giornale, come veicolo d'idee, sia continuamente inserito nella vita della città e ne colga tutti gli aspetti. Così anche la critica cinematografica, che nei maggiori quotidiani assume una importanza sempre crescente è riuscita anche nel Carlino a farsi le ossa e a ricevere da Spadolini quel riconoscimento che prima non sempre e non facilmente otteneva. Il titolare della rubrica, Dario Zanelli, giovane assai sensibile, ha sostituito Massimo Dursi, critico teatrale e inviato del giornale che l'aveva tenuta per un breve interinato dopo la chiamata di Enzo Biagi alla redazione di *Epoca*, è assai più preparato per quanto riguarda la propria materia di quanto non fosse lo stesso Biagi, assorbito da altri interessi e da altre cure. Le sue recensioni infatti, proprio per questo abile discernimento critico che non s'impenna mai in solitarie e illogiche elucubrazioni, sono attentamente seguite. Soprattutto le recensioni sono lette per l'insofferenza innata che Zanelli ha verso il pezzo raffazzonato e impreciso buttato giù alla carlona. Non trascura mai di porre in rilievo del film l'essenziale e ciò in tono stringato, a meno che non si tratti di un'opera che richieda più lungo discorso e allora il giornale non tiranneggia lo spazio come sovente capita per altri quotidiani. Tuttavia, secondo voci che si possono cogliere, Zanelli non va esente da un certo lassismo. Pur avendo la capacità e la possibilità di farsi ospitare dal giornale qualche pezzo, più impegnativo di una recensione, più documentato, e nonostante le insistenti pressioni dello stesso direttore, egli ha una certa e diffusa «nonchalance» che incide notevolmente su quella parte di dinamismo che ogni giornalista, anche cinematografico, deve possedere.



Rosalind Russel in «The Girl Rush». L'attrice, ha interpretato per la prima volta un film musicale in cui si esibisce in cinque «numeri» a fianco di Fernando Lamas, Eddie Albert e Gloria de Haven. «The Girl Rush» è un Vistavision della Paramount diretto da Robert Pirosh.





Deborah Kerr e Van Johnson sono i protagonisti dell'ultimo film di Dmytryk «La fine dell'avventura» («The End of the Affair») tratto da una novella di Graham Greene.

Confratello del *Resto del Carlino*, il *Carlino Sera* (succeduto al *Pomeriggio* come quotidiano della sera), è riuscito a far attecchire a Bologna una formula che già a Milano con la *Notte* ottenne e ottiene successo: la cine-guida. Sintetica esposizione critico-narrativa di tutti i film in cartellone nella giornata, la cine-guida è redatta da Gianni Castellano, che adempie anche le funzioni di «vice» per il *Resto del Carlino*. Se si potesse dare un affrettato giudizio su di lui si potrebbe dire che quel «quid» imponderabile d'entusiasmo che manca a Zanelli e che rappresenta un piccolo neo nella sua perizia di critico, è decisamente presente nella esuberanza di Castellano che spesso e volentieri trova l'occasione per interessare il pubblico dei lettori di un quotidiano della sera, alle tante e tante storie sul cinema e sul mondo del cinema.

Giuseppe Galliadi

CREMONA

I GIOVANI SENZA FILM

Non è un problema di oggi e tanto meno quello di una città di provincia, ma viene quasi spontaneo chiedersi che cosa si fa per i giovani per educarli ad un cinematografo sano e costruttivo. Ci sono i Cineclub, è vero, che hanno queste possibilità, seppure i loro mezzi a disposizione siano inadatti ed insufficienti per una legge che da dieci anni li

sta ignorando. Ma ci riferiamo, piuttosto, ad un'altra categoria di giovani che, per evidenti ragioni, vengono esclusi dall'attività dei Circoli. Sono quei ragazzi che vanno dai 10 ai 16 anni, che non hanno ancora un'idea chiara della funzione del cinema ma che hanno, invece, già una spiccata maturità per preferire Marlon Brando al «bello» di ieri Robert Taylor, che sanno le qualità anatomiche di Marilyn Monroe e le disavventure matrimoniali di Rita Hayworth.

Questi ragazzi saranno i giovani e gli uomini di domani, saranno quelli che decideranno anche della sorte del cinema e dell'arte del film. Saranno uomini che avranno ignorato Charlie Chaplin, che non sapranno distinguere un film bello da un film brutto, che discuteranno di «*Via col vento*» di «*Quo vadis?*» o di «*La tunica*» come delle opere più pregevoli del cinema.

Che cosa si fa per loro? Che cosa vanno a vedere questi ragazzi? Tale premessa non avrebbe un senso su questa rubrica se, proprio a Cremona, non esistesse un'attività che è completamente seguita da questi giovani. Il Cral Enic da qualche anno organizza, alla domenica mattina, delle proiezioni al prezzo modicissimo di 70 lire. Su mille spettatori, 950 sono ragazzi dai 10 ai 16 anni. Il Cral potrebbe seguire, appunto perchè è Cral, un criterio culturale nella scelta dei film. Invece gli scopi sono altri e più materialmente e grossolanamente commerciali. Non basta scegliere dei film della categoria «visibile a tutti». Bisognerebbe scegliere dei film buoni oltre che sani, dei film che insegnino qualche cosa, anche a distinguere i brutti

film. È opportuno che, proprio nei ragazzi, venga coltivato il gusto al buon cinema, al vero cinema. Capita, invece, di sentire giudizi favorevolissimi a film come «*Gran premio*», «*Dott. Ciclops*», «*Luciano Serra pilota*». Gli stessi ragazzi hanno quasi tutti espresso giudizi negativi su Charlot! Fin tanto che nel programma del Cral Enic si leggono questi titoli: «*Pugno di ferro*», «*Giardino segreto*», «*La frusta nera di Zorro*», «*Odio di sangue*», «*Sabotatori*», «*Il sipario di ferro*», «*Quando torna primavera*», «*L'urlo dei Sioux*», ecc. si può star ben certi che quei giovani ignoreranno, fino alla vegliarda età, chi è Charlot e quali sono i capolavori del cinema.

Elia Santoro

REGGIO EMILIA

SPETTATORI COATTI E AMORE PER IL MELODRAMMA

Se finora abbiamo parlato del pubblico reggiano per difenderne le aspirazioni, ci sembra sia giunto il momento di prenderlo in considerazione come entità attiva, usando come punto di partenza il criterio da esso adottato nella scelta dello spettacolo cinematografico, criterio che molte volte s'identifica in quella strana, quasi irrealistica forma di coabitazione pacifica e simbiotica che nella nostra terra esiste fra religione e politica comunista.

Abbiamo così potuto assistere alle affluenze record con relativi incassi favolosi che hanno confortato film d'impostazione ideologica assolutamente contrastante come «*Senso*» e «*Don Camillo*», «*Cronache di poveri amanti*» e «*Il Miracolo di Fatima*». Opere, come si vede, che hanno trovato in comune il successo di cassetta grazie all'ordine di scuderia tempestivamente lanciato dalla cellula o dalla parrocchia.

Alla presentazione di «*Cronache di poveri amanti*» ad esempio, abbiamo più volte assistito all'arrivo di un folto gruppo di appartenenti a una cellula o ad una cooperativa; il capo metteva in fila i propri adepti, li contava, acquistava un egual numero di biglietti, ed ancora tutti schierati si avviavano a prendere posto. Quando invece l'assenza di quei film, che potremmo chiamare programmatici, lascia libera la scelta, due sono i generi che, e qui è gioco forza lasciarsi sfuggire un «*pur troppo*», dominano il campo in senso assoluto: il lirico ed il fumettistico. L'amore per il melodramma ha messo sugli scudi il nome di Carmine Gallone e opere come «*Giacomo Puccini*», «*Aida*» e «*Casa Ricordi*» ottengono sempre successi notevolissimi senza contare che l'americano «*Il grande Caruso*» ha tenuto per lungo tempo il record di incasso.

Nell'altro campo imperano le eterne sequenze d'amore, violenza, assassinio, vendetta, espiazione, che fanno versare alle nostre donne fiumi di lacrime sui disperati casi di Amedeo Nazzari ed Yvonne Sanson, lacrime che spesso, spinte al parossismo, portano le spettatrici a balzare sulle seggiole e ad avvertire a gran voce l'amato protagonista del pericolo che l'aspetta dietro l'angolo buio di un vicolo. Questo è in so-

stanza il nostro pubblico che, paziente e magari dormendo, assiste ai film «belli per forza» e poi corre a rifarsi assistendo al trionfo dell'amore sulle pene della vita. Ma forse è giunta l'ora dell'evoluzione: negli ultimi tempi i film fumettistici hanno denunciato regressi e gli spettatori coatti di «*Senso*» manifestavano, almeno in parte, nutriti dissensi.

Potrebbe essere l'inizio di una nuova era e noi saremmo certamente i primi a gioirne.

Corrado Rabotti

RAVENNA

IL GROSSO PUBBLICO E I CIRCOLI DEL CINEMA

La scarsità di notizie di cronache da Ravenna non deve stupire poichè il tenore di vita di una regione agricola non offre di frequente la possibilità di iniziative, come può accadere in una zona industriale. Tuttavia anche da noi il cinema è diventato un'abitudine di cui pochi possono fare a meno, anche se la Romagna è rimasta fedele alle rappresentazioni di opere classiche teatrali.

Le attività locali sono limitate a tentativi di documentari sui mosaici, per altro mai proiettati, ed all'ostentato vegetare di cine club che si sono voluti identificare troppo scopertamente con la propaganda politica.

Ultimamente, da Leonardo Martini Tullio Bruschi e Anton Giulio Borghesi è stato girato un documentario, nel quale si vede un panorama parziale della nostra città: «*Dal campanile di San Giovanni Evangelista*». Questo documentario doveva essere proiettato a metà agosto, ma finora non l'abbiamo visto. È stato poi progettato un film sul problema della scuola, ad iniziativa di un gruppo di tipo «politico-comunista», che si dovrebbe attuare a S. Arcangelo di Romagna. Difficoltà economiche però, per ora non permettono l'inizio del lavoro, del quale, appena sarà iniziato, daremo notizie precise.

Attualmente a Ravenna ci sono due circoli del cinema: uno di indirizzo comunista che però non svolge alcuna attività, ed un altro di indirizzo democristiano che nei mesi invernali raccoglie un discreto pubblico. Gli iscritti sono persone che hanno interessi culturali e il grosso pubblico, il popolo, chiamiamolo così, ne è fuori completamente.

Il circolo, quindi, che avrebbe anche il compito di educare lo spettatore non ha modo di farlo, in quanto le persone che lo frequentano una certa preparazione l'hanno già. Al di fuori di questi circoli del cinema, il pubblico riempie ogni sera le sette od otto sale di proiezione: i prezzi variano dalle cento alle quattrocento lire.

Credo che anche qui, come in ogni luogo, non si possa parlare di un particolare gusto del pubblico che evidentemente accetta il cinema come uno svago e non come una manifestazione culturale. Soprattutto i giovani vanno al cinema, il più delle volte, per soddisfare curiosità ed eccitazioni malsane. Una gran parte dei film, infatti, sfrutta le situazioni più grossolane ed esaspere-

rate adatte al basso livello culturale del pubblico. Non si pone pertanto il cinema come educatore essendo rarissimi i film veramente artistici. (capaci d'educare, d'altra parte, coloro che solo possono intenderli) ma tiene conto della ineducazione per formulare programmi di successo.

In occasione di un convegno provinciale svoltosi giorni or sono nella nostra città, sono stati proiettati dei documentari a favore della tesi che considera il cinema come un elemento negativo per l'educazione dell'infanzia.

Si sono riposti con ciò dei problemi finora insoliti della nostra legislazione, i quali sembrano avere dei riflessi diretti sulla possibilità o addirittura sul dovere dello Stato di censurare le pellicole che devono apparire di fronte al grosso pubblico.

Ritorna anche alla nostra mente la critica alla limitazione posta dalla legge per i minori fino a una certa età, ed alla premura con cui i giornali, specie di fonte cattolica, consigliano o sconsigliano con le parole di rito riguardanti riserve e proibizioni.

Su questo punto, rimanendo nel campo della educazione della infanzia (che dobbiamo accettare non ostante la più ampia e spregiudicata visione della vita moderna) ritengo che non si possano chiudere gli occhi per non vedere. Infatti anche limitandoci al campo ristrettissimo dei film che sono opera d'arte, non possiamo non ricordare di nuovo come sia necessaria, per comprendere, una preparazione.

Preparazione che, se è possibile per quanto riguarda, per esempio, la letteratura, riservata nelle sue più alte manifestazioni ad una limitata schiera di cultori, quando si tratta di cinema richiede un sistema diverso in quanto di fronte alla narrazione che percorre lo schermo si trova sempre una maggioranza indiscriminata che subisce più che comprendere ciò che le passa sotto agli occhi. Che la vita non vada intesa come un idillio, ma come un dramma, è cosa pacifica, ma è anche evidente che in ogni atteggiamento del nostro spirito deve essere aiutata quella forza morale che tende a prevalere sopra quei più bassi istinti che sappiano come in ogni tempo possano riscatenarsi per fare ricomparire anche sui lucidi asfalti la primordiale giungla.

Sarebbe interessante conoscere quale sia il parere di coloro che si interessano di cinema, circa questi rapporti con la psicologia e la educazione infantile e se anche in questo campo siano tutti d'accordo nel non tener conto delle reazioni conscie ed inconscie che l'opera d'arte può provocare, esposta ad un pubblico troppo vasto e senza discriminazione alcuna.

Eugenia Baroncetti

VENEZIA

L'ENNESIMO DOCUMENTARIO

In questi giorni approfittando dello scorcio di stagione ancora clemente i documentaristi si sono precipitati come cavallette su Venezia, fotografandone anche i buchi dei muri, non lasciandosi sfuggire alcun angolo passibile di far da cornice

a un paio di innamorati presi a prestito tra i passanti. I gondolieri ovviamente non potevano essere trascurati, e hanno perciò avuto anche questa volta la loro razione di gloria, immortalati o quasi da mille obbiettivi nelle eroiche pose di regatanti o in quelle più modeste di barcaiole che sbarcano il lunario nei traghetti o menando in giro, sull'acqua, i turisti.

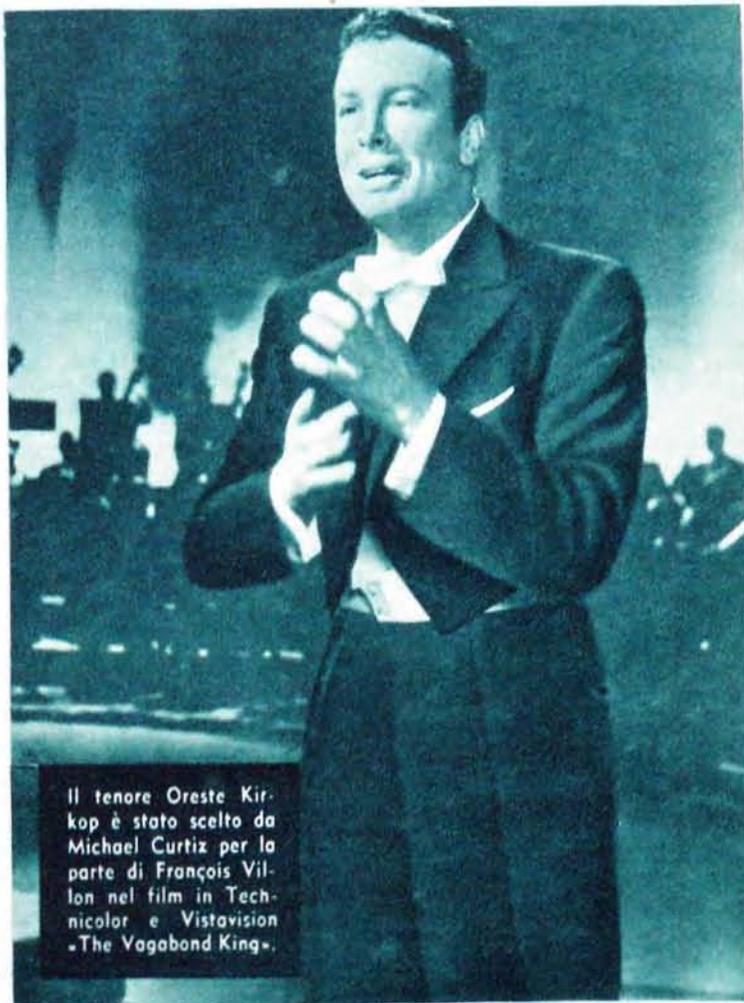
Uno d'essi è addirittura divenuto protagonista di un cortometraggio a colori, prodotto dalla Eco Film, cui sarebbe stato commissionato da Walt Disney, e diretto da Petroni e Manzini. E' l'ennesimo documentario su Venezia, questa volta vivificato da una traccia di soggetto, giacché il gondoliere nel film ha famiglia, moglie e figlio, e quest'ultimo offre l'occasione ai registi di seguirne le scorribande per Venezia. Documentaristico turistico, dunque; ma che può risultare grazioso, se condotto con garbo e soprattutto senza quella retorica visiva, profusa largamente nella gran parte dei film girati a Venezia.

e. d. e.

FORLÌ

«MARCELLINO PAN Y VINO» COME «PANE AMORE E FANTASIA»

Come avviene — in base a quale criterio spettacolare, estetico, morale — la distribuzione dei nuovi film nel normale circuito forlivese? Presto detto: in prima linea, i cinema-scope avventurosi, romantici, passionali; subito dopo, i western e i film italiani di media levatura; in terzo luogo, i film delle cinematografie minori, spesse volte molto interessanti e ottimi anche dal punto di vista artistico, che hanno ufficialmente la mansione di «riempire», in una o due sole giornate di proiezione, lo «spazio» tra il grandioso cinema-scope ed il film italiano-tipo, con qualche straccio, belle donne e una spassosa morale qualunque: non è raro, quindi, imbattersi, nell'ambito dei «riempitivi», in veri e propri film d'arte, che però lasciano il tempo che trovano, dato che la mentalità provinciale non ammette — per lo meno, a parole — che un film di basso costo e con attori ignoti, senza allettamenti sexy e altre cose del genere, possa avere valore estetico. E' il caso, per esempio, dell'inglese «The kidnapers», giunto quando ancora nelle città non era stato presentato, è il caso del messicano «Le avventure di Robinson Crusoe» e di parecchi altri. Insomma, non si può mandar giù che un «filmetto» poverello e «anonimo» sia più bello dei colossali romano-assiro-babilonesi. Ammalati di «americanismo», gli spettatori medi stanno comunque avviandosi verso una più matura consapevolezza del fattore cinematografico inteso come espressione artistica. Il recente successo di «Marcellino pan y vino», che ha quasi quasi uguagliato quello di «Pane amore e fantasia», lascia un margine salutare di dubbio («come mai? un film così povero, senza colori e grande schermo»); lo spettatore è indotto a un pur superficiale esame di coscienza («tutti quei premi ai festival; dunque, stiamo bene at-



Il tenore Oreste Kirkop è stato scelto da Michael Curtiz per la parte di François Villon nel film in Technicolor e Vistavision «The Vagabond King».

tenti a coglierne i significati riposti»). Non è un sintomo importante? Va bene, che, da noi, nelle scuole e persino nelle chiese si è parlato di «Marcellino», consigliandolo a grandi e a piccini — ma non interessa per quale via il pubblico giunga a capire la bellezza di un film, purchè ci arrivi, e questo di «Marcellino», successo «senza precedenti» della stagione autunnale, è un fatto consolante.

Giuseppe Turrone

LUCCA

PROGRAMMAZIONI CON TERMINE DI SCADENZA

Con ottobre, comincia la nuova stagione cinematografica: per un certo periodo seguono ad apparire sugli schermi gli strascichi delle proiezioni estive — strani film italiani o semi-italiani come «La vedova» di Lewis Milestone con Patricia Roco «Stella di Dio» di Kurt Neumann con Maria Frau e attori tedeschi. A questo proposito ameremmo che un giorno o l'altro qualcuno ci spiegasse la ragione per cui dei produttori italiani girano certi film: film scadenti come soggetto e fattura, diretti da registi di poco prestigio, interpretati da attori semiconosciuti, che non assicurano certo un successo di pubblico. Eppure sono coproduzioni, sono stati scritturati attori e registi

stranieri. Cosa ne sperano i produttori? possibile che ci guadagnino? ameremo saperlo.

Comunque presto i film del genere scompaiono e appaiono le grandi produzioni. E' difficile a Lucca giudicare del successo dei film, perchè alcuni locali hanno i giorni di proiezione già stabiliti in precedenza, e quindi, quando il termine è scaduto, il film viene sostituito anche se seguitava a riempire il locale. Così avvenne l'anno passato per «Pane, amore e gelosia», così è avvenuto quest'anno per «Marcellino, pan y vino», che ha riscosso un successo eccezionale, eppure è stato tolto dopo soli sei giorni di programmazione. Comunque crediamo di poter assicurare che è il film che ha avuto maggior successo. Subito dopo metteremo «Fuoco verde» che è stato programmato (in altro locale, che non ha termine prestabilito di programmazione) ben 13 giorni. Grande successo, e poche discussioni: perchè i film di successo si potrebbero dividere in due categorie, quelli che hanno successo, divertono e basta; e quelli che hanno successo e suscitano discussioni accanite, fra gli elogiatori e i detrattori. «Fuoco verde» è piaciuto, ma, dato il particolare genere a cui appartiene, non ha suscitato alcuna discussione.

Dopo «Fuoco verde» crediamo che si possano mettere, nella scala dei successi, «Papà Gambalunga», «Continente perduto», «La valle dell'Eden» e «L'ultima volta che vidi Parigi».

G. B.



A TUTTI GLI SCHEDATORI che mi hanno chiesto una valanga di dati. Vi prego, cari amici, di aver pazienza. La ricerca dei vostri dati prosegue bene e spero di poter rispondervi al più presto. Raccomando ancora di indicarci sempre il vostro indirizzo per consentire un eventuale riscontro per lettera.

ANTONIO ANDREOTTI (Gavello). La recensione di « Luci della ribalta » è apparsa sul N. 99-100, in data 15-31 dicembre 1952. Circa la mia opinione su quel libro, ti prego di dispensarmi dal rispondere: il mio giudizio potrebbe essere sospetto poiché non condivido l'atteggiamento ideologico dell'autore. I « problemi tecnici » del film sono pressoché infiniti e non esiste alcun libro, che io sappia, che li tratti tutti. Cerca di specificare quale aspetto t'interessa: il materiale da ripresa (ottica, acustica, ecc.) o la regia, o il linguaggio del film o le riprese in passo ridotto?

PAOLO FRANCHINI (Firenze). Credevo di poterti essere utile evitandoti il fastidio di richiedermi tutti quei dati. Visto che non è possibile averli direttamente sul posto, aspetto le tue richieste. Ti prego di essere discreto.

PAOLO ROMOLI (Firenze). Ho passato la tua lettera di « osservazioni » al direttore; ti avrà forse già risposto. Se non lo ha ancora fatto, abbi pazienza.

GIUSEPPE BURATTI (Recanati). Ho fatto recapitare il tuo plico all'attrice. Mi ha telefonato e mi ha detto di ringraziarti per il momento. Lei poi ti scriverà personalmente e, forse, ti manderà una foto.

FRANCESCO MAIRER (Trento). Tu mi lodi ed io ti ringrazio. Ma non pensi che nelle tue parole ci sia un poco di esagerazione? E se io mi inorgogliassi? Veniamo però agli argomenti che ti stanno a cuore.

E' vero; contro il cinema italiano esiste da parte di molti un sordo rancore dovuto a cause apparentemente inspiegabili, ma che, con un attento studio, possono anche individuarsi. Sono i postumi della battaglia contro il neorealismo, e, di contro, le reazioni dei sostenitori dello slogan « o neorealismo o morte ». Si tratta dei sopranzi di uno dei più grandi equivoci, di aver voluto cioè tentare una codificazione del pensiero cinematografico per incanalarlo o a destra o a sinistra e servirsene come arma di propaganda. I due estremismi, che ancora non si rendono conto di essere nati sconfitti dal buon senso, tirano calci al cinema... italiano. Affaccendati in questa stupefacente gara di insulti quei tali non possono certo preoccuparsi di dare consigli costruttivi. Per loro, anzi tutto andrebbe distrutto con la segreta speranza che, ricominciando da capo, si incominci a modo loro.

Sono d'accordo con te circa quell'articolo che non tanto era in malafede quanto scritto da un giornalista, il quale andando al cinematografo solo poche volte all'anno, non si è reso conto che il cinema è un fatto importante culturalmente e socialmente seppure spesso tali impegni siano traditi. Circa il discorso su « Senso », « La strada » e « Giulietta e Romeo » sono della tua opinione, però soltanto in linea teorica; infatti come si può impedire ad un critico di riversare nei suoi scritti le proprie idee politiche? In questo caso non resta che ignorare quanto scrive il critico fazioso. Ma la libertà di scrivere è un diritto sancito dalla Costituzione.

Mi parli di un soggetto che stai ultimando. Lo leggerò volentieri. Vorrei però che non superasse le cinque cartelle. Ti dirò la mia opinione schiettamente.

Il Postiglione

GAMBI ED ACQUISTI

Giovanni Lucchetti (Viale Roma, 8 - Vicenza). Offre in vendita i seguenti numeri di « Cinema » nuova serie: dal n. 1 al 17 (vol. I°, rilegato); dal n. 42 al 53 (vol. IV, rilegato); dal n. 54 al 65 (vol. V, rilegato); dal n. 78 all'89 (vol. VII, rilegato); dal n. 101 al 112 (vol. IX, rilegato); dal n. 113 al 124 (vol. X, rilegato); dal n. 125 al 136 (vol. XI, rilegato); dal n. 18 al 23; dal n. 25 al 29; dal n. 31 al 41; dal 66 al 71; nn. 73, 75, 76, 77, 90; dal n. 92 al 100.

POSTA alla Direzione

ALBERTO ARANTE - Roma.

Ci scrive preoccupato perché nei progetti della nuova legge per il cinema non si fa alcun cenno alla attuale situazione degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia. « Tali allievi — dice testualmente il sig. Arante — finito ognuno il proprio corso escono alla ventura, alla ricerca di un lavoro che spesso non viene ». Continua la lettera « non è giusto, né logico, né umano che, una volta usciti dal Centro, si corra il rischio di non trovare lavoro e quindi di perdere altri anni per poi alla fine abbandonare Roma e cercare un altro lavoro. E dire che tra coloro che sono costretti a lasciare Roma si trovano elementi di indubbio valore, perché altrimenti non ci spiegheremmo come abbiano potuto frequentare il Centro dove, si sa, vengono accettati elementi validi dopo attenti e severi esami ».

Alberto Arante chiede perciò che alla nuova legge sia aggiunto un articolo che preveda l'ingaggio obbligatorio presso vari produttori cinematografici per un minimo di un anno per tutti coloro che escono dal Centro, i quali poi potrebbero essere licenziati dopo questo anno di prova.

Questo permetterebbe l'assorbimento di elementi validi ed eviterebbe l'ingresso di molti raccomandati che alla fine risultano essere incapaci a tal punto da rovinare, in genere, i film loro affidati. Per concludere, Alberto Arante, chiede che noi ci facciamo promotori, attraverso « Cinema », dell'inserimento nella nuova legge di un articolo sull'impiego dei licenziati del Centro. Lo rassicuriamo: in uno dei progetti di legge è previsto l'impiego obbligatorio di ex allievi da parte della produzione.

ERCOLE MARIANI - Bologna.

Le promisi che mi sarei interessato del Suo caso. Perciò ho esposto a chi di competenza le richieste. Mi hanno assicurato che fra pochi giorni saranno prese in esame le pratiche riguardanti Bologna. Abbia fiducia; se da anni è « ingiustamente danneggiato », sarà giustamente accontentato.

« LA SPIAGGIA » A LONDRA

« La spiaggia » è in programmazione da otto mesi a Londra. Questa opera di Alberto Lattuada è al secondo posto — preceduto da « La Ronde » di Ophüls — nella graduatoria degli incassi dei film programmati in lingua originale nella capitale britannica.

GRAVI PREOCCUPAZIONI PER UNA RIUNIONE DI GIURISTI A BERNA

Si è riunito a Berna un Comitato dei rappresentanti del « Bureau International pour la protection des Oeuvres Littéraires et Artistiques » e del « Bureau International du Travail (BIT) » per l'esame dei lavori relativi ad un progetto di Convenzione Internazionale per la protezione degli artisti, interpreti o esecutori, dei fabbricanti di dischi e degli organismi di radiodiffusione. Ai lavori parteciparono anche delegati del Governo americano.

NOTIZIARIO

Il punto nevralgico della Convenzione è il riconoscimento di nuovi diritti agli interpreti; tali nuovi diritti, se portati alle estreme conseguenze, invaderebbero tutto il campo dello spettacolo turbandone gravemente l'equilibrio economico. Pertanto la preparazione di questa Convenzione aveva sollevato vive preoccupazioni negli ambienti industriali di tutti i Paesi interessati, e cioè in quasi tutto il mondo.

In particolare, per quanto riguarda la Cinematografia, la « Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film (FIPF) » aveva pubblicato una mozione in cui esprimeva « le più vive preoccupazioni ».

Da informazioni raccolte negli ambienti della cinematografia italiana

si ha l'impressione che tale Convenzione se fosse approvata in termini insoddisfacenti, potrebbe paralizzare ogni attività di produzione cinematografica. Analoga preoccupazione era stata formulata anche dalla delegazione americana, in un documento recentemente pubblicato nella Rivista del Bureau di Berna, con le seguenti parole: « può avere delle conseguenze economiche di cui non si potrebbe sottovalutare la portata. Queste conseguenze sono di natura tale da modificare radicalmente gli attuali equilibri economici ed imporre nuovi oneri al pubblico in genere. Alla luce di queste considerazioni, i problemi giuridici e le conseguenze economiche dovrebbero formare oggetto di studi approfonditi e di apprezzamenti coscienti ».

ELLIANA

Il prossimo film di Renoir, di cui saranno interpreti Ingrid Bergman, Jean Marais e Mel Ferrer, non si intitolerà più « Il garofano rosso » ma « Elliana ». La lavorazione avrà inizio il 14 novembre. Mel Ferrer interpreterà la parte di un giovane aristocratico francese. Jean Marais sarà il generale Boulanger e Ingrid Bergman una immaginaria eroina: la donna per cui il generale avrebbe tutto ad un tratto rinunciato al potere e alla gloria.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione numero 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: Messaggiaie nazionali, Primo Farrini, Via dei Crociferi, 44 - Roma - Stampatore: « Apollon », Via Tiburtina, 1292 - Roma.

GLI AMANTI DEI CINQUE MARI



Andrew Geer, colonnello del corpo dei Marines, ha tratto dalla sua vasta conoscenza della vita sui mari in tempo di guerra la materia per il romanzo « THE SEA CHASE », pubblicato in America nel 1948 e recentemente edito nella traduzione italiana da A.P.E.-Corticelli. E' l'odissea di un mercantile tedesco riuscito a sfuggire al blocco della marina britannica durante la seconda guerra mondiale; è l'audace impresa di un eccezionale uomo di mare e la storia di un amore nato nel clima del pericolo. Dalle pagine di questo romanzo la Warner Bros. ha tratto il soggetto per il CinemaScope-Warnercolor « GLI AMANTI DEI 5 MARI », diretto dal regista John Farrow e interpretato da:

JOHN WAYNE
LANA TURNER
e
David Farrar
Lyle Bettger
Tab Hunter

CINEMA

La giovane attrice Marisa Allasio in « Ragazze d'oggi ». Il film, di produzione Carlo Ponti - Excelsa - Omnium International du Film - Les Films de Centaure, è diretto da Luigi Zampa e girato in Eastmancolor e Cinemascope. Il « cast » comprende Liffi Cerasoli, Nuccia Lodigiani, Françoise Rosay, Edoardo Gergamo, Mike Bongiorno, Millo Milli, Frank Villard, Bella Visconti. Vi partecipano anche Billa Billa e Paolo Stoppa.

