

CINEMA



TERZA SERIE
25 NOVEMBRE 1955

155

SPED. IN ABBONAMENTO
POSTALE

★

L I R E
C E N T O



EDDIE CONSTANTINE

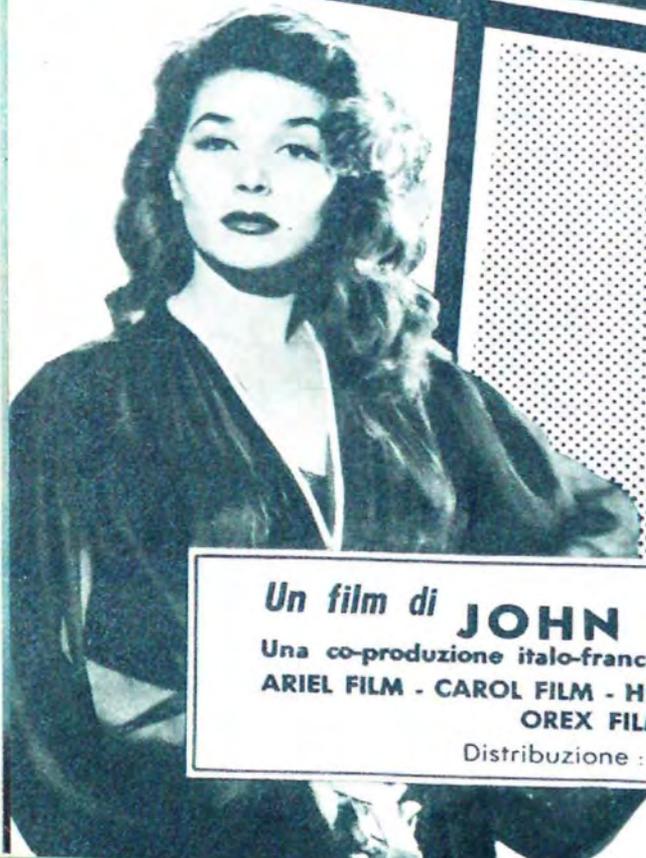
**BELLA
DARVI**

**WALTER
CHIARI**

SONO UN SENTIMENTALE

e con la partecipazione di

COSETTA GREGG



Un film di **JOHN BERRY**

Una co-produzione italo-francese

ARIEL FILM - CAROL FILM - HOCHÉ PRODUCTIONS -
OREX FILMS

Distribuzione : 20th CENTURY - FOX

OLIVIER HUSSENOT * AIMÉ CLARIOND * PAUL FRANK

Socio della Comédie Française

CARY GRANT ★ GRACE KELLY



caccia *al* LADRO

UNA PRODUZIONE IN

(TO CATCH A THIEF)

IN UN FILM DI

ALFRED HITCHCOCK

con JESSIE ROYCE LANDIS - JOHN WILLIAMS

REGIA DI ALFRED HITCHCOCK - SCENEGGIATURA DI JOHN MICHAEL HAYES

Tratto dal romanzo di DAVID DODGE pubblicato in Italia da Cino Del Duca - Editore

VISTAVISION





- ★ ALGERIA
ALGERI
- ★ ARGENTINA
BUENOS AIRES, MAR DEL PLATA
- ★ AUSTRALIA
SYDNEY, MELBOURNE, BRISBANE, ADELAIDE, PERTH
- ★ AUSTRIA
VIENNA
- ★ BELGIO
BRUXELLES, ANVERSA, LIEGI, GAND, CHARLEROI
- ★ BRASILE
RIO DE JANEIRO, SAN PAOLO
- ★ BURMA
RANGOON
- ★ CANADA
CALGARY, EDMONTON, MONTREAL, TORONTO,
OTTAWA, VANCOUVER, WINNIPEG
- ★ CEYLON
COLOMBO
- ★ CILE
SANTIAGO DEL CILE
- ★ COLOMBIA
BOGOTA, CALI, MEDELLIN
- ★ CUBA
AVANA, SANTIAGO DI CUBA, CAMAGUET
- ★ CURAÇAO
WILLEMSTADT
- ★ DANIMARCA
COPENAGHEN
- ★ ECUADOR
QUITO
- ★ EGITTO
CAIRO, ALESSANDRIA
- ★ INGHILTERRA
LONDRA, NEWCASTLE, LIVERPOOL, BIRMINGHAM
- ★ FINLANDIA
HELSINKI
- ★ FORMOSA
TAIPEI
- ★ FRANCIA
PARIGI, MARSIGLIA, LIONE, BORDEAUX,
TOLOSA, STRASBURGO
- ★ GALLES
CARDIFF
- ★ GERMANIA
FRANCOFORTE, BERLINO, DUSSELDORF, AMBURGO,
MONACO, MANHIMYER, COLOMIA, DUISBURG,
ESSEN, MANNHEIM, STOCCARDA, NORIMBERGA
- ★ GRECIA
ATENE, SALONICCO
- ★ GUATEMALA
CITTA' DI GUATEMALA
- ★ OLANDA
AMSTERDAM, LAJA, ROTTERDAM
- ★ HONGKONG
HONGKONG, KOWLOON
- ★ INDIA
BOMBAY, CALCUTTA, NUOVA DELHI
- ★ IRLANDA
DUBLINO
- ★ ISRAELE
TEL-AVIV

- ITALIA ★
ROMA, MILANO, GENOVA, TORINO, FIRENZE,
NAPOLI, BOLOGNA, BARI, PALERMO
- GIAPPONE ★
TOKIO, OSAKA, NAGOYA, KYOTO,
FUKUOKA, SAPPORO, KOBE
- LIBANO ★
BEIRUT
- MESSICO ★
CITTA' DEL MESSICO, GUADALAJARA, PUEBLA
- MAROCCO ★
CASABLANCA
- NUOVA ZELANDA ★
AUKLAND, WELLINGTON
- IRLANDA DEL NORD ★
BELFAST
- NORVEGIA ★
OSLO, BERGEN
- PAKISTAN ★
KARACHI
- PANAMA ★
CITTA' DEL PANAMA
- PERU ★
LIMA
- FILIPPINE ★
MANILA, CEBU, ILOILO
- PORTOGALLO ★
LISBONA
- PORTORICO ★
SAN JUAN
- SAN DOMINGO ★
CITTA' TRUJILLO
- SCOZIA ★
GLASGOW
- SINGAPORE ★
SINGAPORE
- SPAGNA ★
BARCELONA, MADRID
E TUTTE LE PIU' IMPORTANTI CITTA' NEGLI
STATI UNITI ★
- SUD AFRICA ★
JOHANNESBURG, CAPE TOWN, DURBAN,
PORT ELIZABETH
- SVEZIA ★
STOCCOLMA, GOTENBURG, MALMO
- SVIZZERA ★
ZURIGO, GINEVRA
- TAILANDIA ★
BANGKOK
- TRINIDAD ★
PORT OF SPAIN
- TUNISIA ★
TUNISI
- TURCHIA ★
ISTANBUL
- URUGUAY ★
MONTEVIDEO
- VENEZUELA ★
CARACAS



26 GENNAIO 1956

ELENA DI TROIA

ALLA CONQUISTA DEL MONDO DI OGGI

PER LA PRIMA VOLTA NELLA STORIA DEL CINEMA UN FILM SARÀ PRESENTATO CONTEMPORANEAMENTE IN

55 STATI DI 5 CONTINENTI

CHIARO DOCUMENTO DELLA MONDIALE IMPORTANZA DI

ELENA DI TROIA

CINEMASCOPE - WARNERCOLOR DELLA WARNER BROS.

La storia di Elena di Troia appartiene al mondo da 30 secoli. Quando la WARNER BROS. iniziò la lavorazione del film tratto dal poema dedicato alla famosa leggenda, noi sapevamo che gli occhi di tutto il mondo si sarebbero appuntati sul nostro lavoro, sapevamo anche di dover affrontare un enorme sforzo non solo per non deludere l'aspettativa del pubblico mondiale, ma soprattutto per dar vita agli epici fatti dell'· ILIADE · di Omero e dell'età eroica, tra i quali l'amore di Elena divenne leggenda.

Il film · ELENA DI TROIA · risponderà pienamente all'attesa di tutti. Esercenti di 55 nazioni hanno aderito al nostro invito di presentare il film in contemporanea. Sarà una "prima mondiale", senza precedenti nella storia della cinematografia.

Questa adesione entusiastica dell'esercizio significa che con il CinemaScope · ELENA DI TROIA · la nostra industria ha saputo creare un genere di spettacolo di richiamo universale.

Jack L. Warner



Marilyn Monroe nel Cinemascope 20th Century-Fox «Quando la moglie è in vacanza» («The Seven Year Itch») di Billy Wilder.

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV

Terza serie

Anno VIII 1955

155 25 Novembre 1955

SOMMARIO

SI GIRA	970
JAIME POTENZE	
LA RIVOLUZIONE ARGENTINA E LE SORTI DEL CINEMA	971
P. Q.	
PANE AMORE E... INVIDIENZA	972
TRAGUARDO: FILM IDEALE	973
M. QUIRICO	
LUISA E NATALE DALLA STRADA CON MOLTI SOGNI PER PER UN TETTO	976
CLAUDIO BERTIERI	
IL FIGLIOL PRODIGO E' TORNATO TRA LE SUE MON- TAGNE	980
FRANCO MOCCAGATTA	
ABBIAMO VISTO AL COCKTAIL E AL LAVORO	983
VENDICARSI COL GATTO: UNA LETTERA DI FRANCO ROSSI	986
C. B.	
I DOCUMENTARI	987
BIBLIOTECA	988
R. CHITI - G. SIBILLA	
LUGI ZAMPA (Parte Seconda)	989
ALBERTO CIAMBRICCO	
IL CINEMA VIAGGIA SULLE ROTAIE	993
I FILM	994
VITA DI PROVINCIA	997
LA DILIGENZA - NOTIZIARIO	1000

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 383.952 - 32.589 - 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: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakano, 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Mervell, 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. Weinberg, 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, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

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.

Lo scapolo - b. n. - Produzione: Filmcostellazione - Aguila film (italo-spagnolo) - Regia: Antonio Pietrangeli - Interpreti principali: Alberto Sordi, Paquita Rico, Fernando Fernandez 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, Pierre Cressoy - 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-Drago, 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 Trebisch - Interpreti principali: ex allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia - Genere: drammatico.

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 Guillaume (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 LAURENTIS

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.

Quando tramonta il sole - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Trionfalcine-Titanus - Regia: Guido Brignone - Interpreti principali: Maria Fiore, Abbe Lane, Giacomo Rondinella, Carlo Giuffrè, Memmo Carotenuto, Lianella Carell - Genere: drammatico.

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.



Antonio Petrucci discute con Eduardo De Filippo una scena del « Cortile ». Questo film, da un soggetto di Gino Visentini e Petrucci, racconta la storia di un ragazzo e di un posteggiatore e si svolge in un popolare cortile di Roma. Eduardo De Filippo interpreta la figura del posteggiatore; il ruolo del ragazzo è stato affidato a Georges Poujouly, l'interprete di « Giochi proibiti ». Nel cast figurano anche Peppino De Filippo, Marisa Merlini e Massimo Carrocci.

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

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

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 Cappellini - 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 Cra-

veri ed Enrico Gras - Interpreti principali: dal vero - Genere: documentaristico.

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

Fiesta brava - Ferraniacolor - Cinepanoramica - Produzione: Phoenix film - Regia: Vittorio Cottafavi - Interpreti principali: Lucia Banti e noti toreri spagnoli fra i quali Curro Puya, Antonio Bienvenida, Gregorio Sanchez, Raphael Peralta - Genere: drammatico.

NOTIZIARIO

STATI UNITI

Robert Ryan ha intenzione di portare sullo schermo la vita di San Francesco d'Assisi. Egli realizzerà il film come produttore indipendente, ma non ne sarà l'interprete « perché San Francesco — dice Ryan — era un corporatista molto più esile della mia ». Il film sarà tratto dal libro di G. K. Chesterton « St. Francis of Assisi ».

INGHILTERRA

David Lean girerà in India il suo prossimo film *The Wind Cannot Read*, tratto da un romanzo di Richard Mason. Il film sarà girato a Nuova Delhi e non a Bombay, dove si svolge la vicenda del romanzo, giudicando quest'ultima città ormai « troppo cosmopolita ».

FRANCIA

Marcel Carné intende affidare a Gilbert Beaud, un giovane cantante « alla moda », la parte principale del suo prossimo film ambientato nel mondo del « music-hall ». Leslie Caron sarà la protagonista femminile del film. Marcel Achard, autore del soggetto, scriverà anche i dialoghi.

Gervaise è il titolo del nuovo film che René Clément sta attualmente girando a Parigi. Maria Schell è la protagonista del film tratto dal celebre romanzo di Zola *L'assommoir*. La sceneggiatura è di Jean Aureche e Pierre Bost.

Une Fée pas comme les Autres è un lungometraggio a colori piuttosto inedito come concezione e come realizzazione, attualmente in lavorazione nei dintorni di Parigi. Jean Touraine è il regista del film che ha per protagonisti animali che agiscono entro scenografie costruite su loro misura.

Luis Bunuel sta girando gli esterni di *Cela s'appelle l'espérance*. Il film, tratto dal romanzo di Emmanuel Roblès, ha per protagonisti Georges Marchal e Lucia Bosé.

Donne, diamanti e diamanti, diretto da Pierre Chevalier, è una coproduzione italo-francese della Transalpina Film-Dismay Film. Gli interpreti principali sono: Eddie Constantine, Maria Frau, René Clermont, Francis Perrot, Yorick Royan, Elsa Rivelli.

Jaime Potenze racconta la verità su: LA RIVOLUZIONE ARGENTINA E LE SORTI DEL CINEMA

Da quando Lenin scoprì le possibilità propagandistiche del cinema, tutti i regimi totalitari hanno avuto come uno dei principali obiettivi lo sviluppo della pubblicità per mezzo dello schermo. Logicamente, il peronismo, ch'era un miscuglio di fascismo, titismo e magro cesarismo, non fu una eccezione. Appena arrivato al governo, Perón creò il Sottosegretariato di Informazioni e Stampa, che fu il suo ministero di propaganda, e ne affidò la direzione all'ex capo di pubblicità della « Sono Film », una produttrice nazionale, Raul Alessandro Apold.

Apold ebbe inoltre come principale scopo quello di cercare di « uniformare » l'opinione pubblica. Quasi tutti i giornali non fecero che ripetere quotidianamente, per nove lunghi anni, comunicati, articoli ed editoriali che inviava loro il Sottosegretariato, senza che avessero la minima possibilità di ribellarsi anche perché il governo era il proprietario di tutte queste pubblicazioni.

Chi, durante la sua vita, prestò molta attenzione alla materia cinematografica, fu la moglie di Perón, Eva Duarte, che iniziò la sua carriera come comparsa nel cinema per passare in seguito ad interpretare radiodrammi, e ad essere finalmente la protagonista nel film « La prodiga », ispirato alla novella omonima di Pedro Antonio de Alarcón; questo lavoro non si vide mai: c'è però chi dice che una copia sia negli Stati Uniti e un'altra in Brasile. Eva Duarte fu una pessima attrice; di conseguenza per lungo tempo covò un ostinato risentimento. L'ambiente cinematografico argentino, come quello di tutto il mondo, non è molto « affettuoso » con le figure sconosciute che mancano di talento: l'ingresso di Eva Duarte negli « studios » fu seguito con disprezzo e indifferenza.

La sua vendetta però fu tremenda. Divenuta con il matrimonio « zarina » della repubblica, nutrì sempre verso il cinema odio e risentimento. Per questo molti dei principali registi, attrici e attori dovettero espartare; si impedì loro di lavorare. Quelli che rimasero, dovettero venire a compromessi; altri, che non riscuotevano la « sua » simpatia, erano *prohibidos*. Questo voleva dire che non potevano lavorare nel cinema, nel teatro o nella radio. C'era inoltre un altro tipo di « divieto » al quale si obbediva col silenzio critico. I giornalisti « specializzati » (facevano eccezione solo poche riviste) avevano lunghe liste d'interpreti che non dovevano essere nominati per nessuna ragione. Questo portava ogni tanto a situazioni divertenti; difatti qualche volta il critico si trovava costretto a non nominare alcuno dei principali interpreti; il lettore però rimaneva sorpreso nel vedere menzionati attori e attrici secondari, mentre si taceva dei divi e delle stelle.

Sarebbe troppo lungo ricordare tutti i sorpresi commessi in Argentina durante la tirannia di Perón. Nel campo cinematografico il nazionalismo (o meglio, lo « sciovinismo ») del regime, portò ad una politica di esasperato protezionismo. Per raggiungere lo scopo si dettò una legge con la quale lo Stato s'impegnava a prestare il 70% del costo di un film ai suoi produttori, sempre che si ottenessero alcuni « risultati ». Questo fu l'inizio di un'epoca di crescente decadenza dell'industria nazionale. L'interesse fece nascere improvvise vocazioni artistiche, e lunga fu la fila di coloro che s'installarono dietro agli sportelli del Banco Industrial a sollecitare un credito. La manovra più nor-

Eva Duarte, pessima attrice, nutrì un ostinato risentimento per il cinema. La vendetta del « silenzio critico ». I produttori e la pacchia del sistema dei finanziamenti. Guadagno sicuro. Proibite le tristezze. Apold fugge « per ragioni di salute » e Bouché recita il mea culpa. Personaggi dei film di Zampa.

★

male era la seguente: ottenuta l'approvazione di qualche funzionario influente, si presentava una « richiesta d'aiuto » aumentando molto tutte le spese. Se il vero costo del film era di un milione di pesos argentini, si presentavano liste nelle quali figurava un preventivo di due milioni o più. Da quando la banca prestava il settanta per cento, si presentava spesso il caso che prima d'iniziare un film, i produttori avessero nelle loro tasche 1.400.000 pesos, per cui nel peggiore dei casi, il guadagno era del 40%, anche senza aver girato un solo metro di pellicola! È chiaro che da questa cifra bisognava scontare la percentuale dovuta ai gestori del credito, ma in ogni modo l'affare era « soddisfacente ». Deteriore fu la qualità dei film che si girarono durante la tirannia. Il fattore politico era di rigore, per cui ci dovevano essere sempre quelle scene in cui si elogiavano le autorità costituite. Ogni volta che sullo schermo appariva qualche focolare povero, qualcuno dei componenti la famiglia doveva in ogni modo approfittare della più piccola occasione per far notare che questa povertà sarebbe scomparsa del tutto in Argentina il giorno in cui fosse nato un uomo pronto ad interessarsi degli umili e dei derelitti. Se c'era qualche scena di tribunale, l'avvocato difensore o il pubblico ministero avrebbero dovuto trovare l'occasione per dire che era il momento in cui si stavano applicando le leggi più giuste e più sane che l'Argentina ebbe mai. E così di seguito. Nelle pellicole argentine — per esempio — non si potevano illustrare eccessive « tristezze » poiché essendo il nostro un paese « soddisfatto », questa sarebbe stata una violazione della dottrina nazionale, la « Barrio gris ». Per la presentazione di « Barrio gris », film la cui azione si svolge in sobborghi poverissimi, un relatore informò il pubblico prima della proiezione che l'epoca in cui si verificavano quei fatti era molto lontana, perché in Argentina non esistevano più sobborghi come quelli illustrati sullo schermo. E quello ch'era veramente insopportabile era il fatto che i luoghi menzionati erano più che noti al pubblico. Nonostante tutto, ufficialmente, non esistevano e ciò era sufficiente.

La rivoluzione argentina ebbe due fasi. La prima il 16 di giugno, in cui fu effettuato il bombardamento del centro di Buenos Aires da parte della aviazione ribelle. La rivolta fu soffocata, ma Perón si rese subito conto che doveva cambiare politica, e iniziò con una campagna di pacificazione. Frutto di questa distensione fu la sostituzione di alcune personalità malviste tra



Evita Perón durante la sua visita a Roma fu ricevuta in Campidoglio. Allora tutto sembrava eterno: la bella donna e il regime peronista.



Mar de La Plata 1954. Perón, come tutti i dittatori, amava farsi fotografare tra il pubblico in atteggiamenti cordiali. Ecco ad un banchetto in occasione del festival cinematografico che si tenne a Mar de La Plata. Dietro Perón ci sono alcuni « signori » in piedi che guardano i convitati: sono — ci ha assicurato uno che era presente — quasi tutti poliziotti.

cui Apold, che immediatamente fece le valigie e si rifugiò negli Stati Uniti « per farsi curare un'affezione cardiaca ». Al suo posto fu nominato León Bouché, mediocre giornalista, che per trentacinque anni era stato direttore di una rivista, la cui principale preoccupazione era quella di fotografare, nelle pagine centrali, le dame dell'aristocrazia durante il periodo peronista, e in seguito le dame della oligarchia peronista dal 1946 in poi. Questi, che in gioventù aveva svolto professione di critico cinematografico, decise di fare delle dichiarazioni in merito. Riunì perciò giornalisti e produttori e fece loro un lungo discorso nel quale, tramite lui, il governo cantava una palinodia in modo sorprendente.

Bouché iniziò dicendo: « sul cinema nazionale c'è una sola verità in questo momento e cioè che è mediocre, positivamente mediocre ». Seguitò lamentandosi della perdita del mercato sud-americano, attribuendola alla decadenza della settimana arte.

L'America del Sud è divisa in venti nazioni, diciotto delle quali parlano spagnolo. Le masse popolari sono in buona parte analfabete e dato che il doppiaggio non ha fatto progressi nel continente, preferiscono quelle pellicole nelle quali possono capire quel che si dice sullo schermo. Questo limita, per lo meno in provincia, la proiezione ai soli film parlanti in spagnolo. Fino al 1943 gli argentini erano i preferiti, però la qualità cominciò a scadere in modo così allarmante che i sud-americani finirono col riempire quelle sale dove si proiettavano film messicani; da questo la crisi economica della produzione rioplatense.

Bouché denunciò l'irresponsabilità con la quale si era lavorato fino a quel momento nel cinema argentino, e propose come rimedio di aprire le porte a gente più capace. « Scriva chi sa scrivere — disse — diriga chi sa dirigere, e sia produttore chi ha una coscienza sana poiché il cinema non è soltanto un affare molto rispettabile come tutti gli affari in cui l'uomo investe il suo capitale per difenderlo (per questo lo Stato lo protegge), ma è anche una manifestazione che ha nelle sue mani parte di quel patrimonio che appartiene in misura eguale a tutti gli argentini: la cultura ». Queste giuste parole furono applaudite calorosamente da un pubblico abbastanza omogeneo, composto nella quasi totalità da persone menzionate nelle critiche del fucoso funzionario. Logicamente, non si fece alcuna cosa per risolvere la situazione: i commercianti continuarono a pensare ai loro affari e tutto cadde nel nulla. Ma il discorso di Bouché fu la prima confessione peronista di un fallimento in qualcosa.

Dopo la rivoluzione del 16 settembre, il principale lavoro del Potere Esecutivo è stato quello di riordinare un paese completamente « sfasciato ». Nell'elenco « spettacoli pubblici » fu nominato direttore un tenente di marina, Reynaldo Tettamanti, la cui vocazione per il teatro era ben nota nella città di Bahía Blanca, nella quale aveva formato una filodrammatica abbastanza quotata. Tettamanti ha iniziato la sua attività combattendo gli arrivistici che si erano impadroniti del cinema argentino, i cui principali dirigenti erano il menzionato Apold e Luis Cesar Amadori, regista d'una serie di film molto mediocri, che assieme al primo non solo dettava legge nel ci-

nema argentino, ma profittava anche della sua influenza per fare degli ottimi affari alcuni dei quali illeciti (importare — per esempio — celluloidi a poco più di un peso al metro, adoperarla per i suoi film e rivendere il rimanente a dodici pesos al metro ad altri produttori che non avevano possibilità di importarla legalmente) ed altri anche frutto di violenze benché di difficile imputabilità giudiziaria (obbligare i gestori a presentare con preferenza i « loro » film, tenerli il maggior tempo possibile nel cartellone, impedire che si proiettassero ad uguali condizioni i film girati dai loro competitori, ecc.). Subito, Tettamanti si è battuto per una legge che regoli i rapporti fra tutti coloro che si occupano di cinema e di teatro in Argentina. Per questo scopo ha chiesto alle principali associazioni di fornirgli nomi di « personalità » che saranno appunto quelle che consiglieranno il governo nella promulgazione della stessa legge. Ma il guaio è che le associazioni sono ancora nelle mani di coloro che le sfruttarono durante l'epoca del peronismo; per questo i nomi proposti sono stati accolti, in generale, con il massimo scetticismo. Ben poco profitto potranno portare al cinema argentino coloro che maggiormente contribuirono alla sua decadenza.

Con tutto ciò non bisogna essere pessimisti. E' indiscusso che ogni rivoluzione porta un periodo di confusione nei tempi subito immediati, nei quali di solito profittano coloro che tirano l'acqua al proprio mulino. In questo momento l'Argentina assomiglia un po' a certi personaggi dei film di Luigi Zampa, poiché coloro che agitano con maggior entusiasmo la bandiera dell'antiperonismo e della democrazia sono gli stessi che in epoche recentissime portavano distintivi peronisti.

La situazione di chi scrive è molto significativa: fui l'unico critico che nel 1950 si oppose alla nomina di Perón, di sua moglie e di Apold come membri onorari della Associazione dei Cronisti Cinematografici dell'Argentina. Ricorderò anche che sin da allora fui « osservato » con un certo sospetto da tutti coloro che conoscendo le mie idee liberali temevano di comprometersi salutandomi con troppa cordialità. Dal 16 settembre, vedo attorno solo facce sorridenti e saluti affettuosi.

Ma tutto questo passerà. Il cinema argentino si trova in un periodo di decadenza che non è insuperabile; da questa situazione uscirà una volta che si siano purificate le sue file. Intanto dovrà sparire ogni aiuto ufficiale e ogni ingerenza del governo nella sua attività. Tanto Bouché come Tettamanti avrebbero fatto molto meglio se invece di dare consigli, avessero proposto al Potere Esecutivo di eliminare i lacci che uniscono il cinema alle autorità e di lasciare al cinema la possibilità di trovare per propria gravitazione, il proprio equilibrio. E' chiaro che essendoci produttori e buona parte di critici troppo abituati a ricevere ordini, non pensano che una industria si può sviluppare senza protezione. Però non dimentichiamo che l'educazione per la libertà comincia ora negli ambienti cinematografici della Repubblica argentina, e pretendere di risolvere tutto dalla notte al mattino sarebbe un'utopia. Ma già siamo sulla buona strada ed è questo che conta maggiormente.

Jaime Potenze

PANE AMORE E ... INVIDUZZA

State 1955: via Veneto dopo mezzanotte. Attorno ad un tavolo sono seduti alcuni cineasti. Spicca fra gli altri il noto sceneggiatore disteso al fresco; ha vicino l'amichetta di turno, pallida come un cadavere. Lei fuma; lui guarda distrattamente la gente che passa. Sembra assorto, quasi a controllare che tutto quello che si svolge all'intorno sia eseguito come lui ha sceneggiato; piccolo dio del cinema italiano pagato a colpi di milioni. Quando arriva neppure risponde al mio saluto; io sono un personaggio previsto. Anzi si volterà verso l'amichetta con un sorriso stanco e le domanderà se vuole qualcosa. Lei non vuole niente; vorrebbe quella parte che le è stata promessa, quel personaggio complicato di cui le parla sempre nell'intimità notturna, ma che al mattino, quando lei gli lo rammenta, non è più completo. Poi manca il regista adatto, l'uomo che sappia capirlo, che non sia un cialtrone come tanti altri. E il produttore? Vai a raccontargli una storia bella, che non farà un soldo e neppure ti ascolterà l'amichetta ha pazienza; però ha ormai capito che quando il personaggio sarà completo il celebre sceneggiatore sarà stanco di lei e l'abbandonerà al limite di un film partenopeo dove c'è tanto colore e tanta musica, che ha tanto pubblico e che penetra in provincia. Così le dirà, come disse un altro ad una sua amica che poi prese una dose eccessiva di sonnifero.

Con lo sceneggiatore famoso non si parla; lo si ascolta e i suoi giudizi sono senza appello. Il cinema americano fa le spese; esauriti gli insulti per i più noti colleghi di oltre Atlantico, egli passa all'assalto degli italiani. Fu così che quella sera assistetti alla cerimonia di condanna di Ettore Margadonna. Non ripeterò g'insulti, dirò che la cosa mi impressionò, che restai senza fiato. Avrei voluto difendere l'autore di « Pane, amore e fantasia »; poi, pensando che tra i due ci fossero antichi rancori, lasciai che lo sceneggiatore famoso terminasse la filippica contro l'assente.

Venezia: 1955 un gruppo di giovani, tra cui qualche « invertito », sta commentando stavolemente un film applaudito dal pubblico. Si rimprovera la troppa commercialità del lavoro. Uno dice: « Brutto per brutto, commerciale per commerciale, quattrini per quattrini, è meglio « Pane, amore e fantasia »! »

Tutti ridono e il gruppetto, con gridarelli gioiosi, si scioglie. Loro disprezzano il denaro, vivono di aria, amano i longilinei senza una linea, concordano con gli spregiatori delle donne: sono ormai una casta privilegiata.

Ottobre 1955: apro un settimanale di sinistra e leggo un corsivo dal titolo: « Pane, amore e... Margadonna ». Anche lì non si risparmiano frecciate ironiche allo scrittore abruzzese. L'arco per lanciarle è stato fornito al corsivista da Marcel Pagnol che, inviando ad Ettore Margadonna il suo « La moglie del fornaio », lo ha accompagnato con una dedica calorosa: « Ad E.M. un'altra storia di pane! ». Con questo il corsivista ha facile gioco consigliando all'autore di « Pane, amore e fantasia » di restare attaccato al « pane ». Poi si lancia con foga contro le dichiarazioni fatte da Margadonna all'Ansa in occasione, appunto, dell'omaggio di Pagnol.

Nel leggere il violento ed ironico attacco del settimanale mi sono tornati alla mente l'incontro con il noto sceneggiatore a via Veneto e la scena di quei giovani a Venezia.

Ma questo Ettore Margadonna — mi son chiesto — è veramente un pericolo pubblico, un uomo che va colpito non appena si presenta l'occasione, quando, per esempio, ricevendo un libro, dichiara di ammirare « sconfinatamente » quei sommi che hanno saputo inventare personaggi come Figaro, Madame Bovary, Natascia ecc. ecc.? Evidentemente. E che va messo in ridicolo attribuendogli l'intenzione di paragonare il suo « maresciallo Carotenuto » a personaggi ormai classici? Senza dubbio. E che deve destare ilarità quando si augura di riuscire ad imitare i grandi? Ma, sì.

Io non sono legato da particolare amicizia con Ettore Margadonna; ho parlato con lui due o tre volte e sempre per motivi professionali. Ho visto i film tratti dai suoi soggetti; ho espresso in proposito la mia opinione. Tuttavia non mi sembra né un corruttore della gioventù, né un « fittatore », né so che abbia mai assalito benché né firmato disegni a vuoto. Di che dunque è colpevole? Questo mi chiedo da qualche tempo e non ho trovato una risposta soddisfacente.

Mi viene però un sospetto. Che sia colpevole di aver « pensato » una storia che ha avuto successo? Sarei grato a chi sapesse illuminarmi in proposito e mi dicesse chiaramente: « No, Ettore Margadonna, ammazzò una vecchia, servì alcuni innocenti, ecc. ecc ». Giuro, manterrei il segreto.

P. O.

TRAGUARDO: FILM IDEALE

Giuseppe Sala



Il 29 Ottobre, in occasione dell'assemblea dell'Unione Internazionale Esercenti Cinematografici, il Santo Padre ha rivolto il Suo secondo discorso al mondo cinematografico riprendendo in esame il problema del film ideale in relazione all'oggetto e alla comunità.

La rivista "Cinema" proseguendo l'inchiesta intrapresa in occasione del primo discorso tenuto dal Pontefice il 21 Giugno e pubblicata sul N. 148 ha nuovamente interpellato alcune personalità dell'arte, della politica e dell'industria cinematografica

Il discorso di Pio XII alla gente di cinema ha suscitato in me un duplice ordine di considerazioni.

Mi ha colpito innanzi tutto l'amoroso studio con cui il Pontefice ha affrontato tutti i problemi estetici, morali, psicologici e sociali relativi al fatto cinematografico al punto che si può obiettivamente riconoscere come uno studio filmologico così attento ed accurato nessuno studioso italiano lo avesse mai fatto.

Ciò non deve stupire in quanto l'aggiornamento culturale della Chiesa, eterna e quindi sempre contemporanea a tutti i problemi che sorgono nei vari momenti della civiltà, è così continuo ed assiduo che nessuno dei campi in cui oggi si esercita l'umana conoscenza viene trascurato dal Cattolicesimo romano.

D'altra parte Pio XII non può non occuparsi di una attività che è soprattutto una attività spirituale e quindi da ricondurre più direttamente a quel rapporto tra l'uomo e la Divinità su cui si esercita il Suo magistero di Capo della Chiesa.

Un intervento quindi non moraleggiante né moralistico ma di ordine teologico e filosofico che ha voluto collocare l'attività degli uomini di cinema tra quelle attività dello spirito che più intensamente incidono nel fatto sociale e nella vita stessa dell'umanità.

L'elemento fondamentale dei due discorsi pontifici è l'indicazione di un ideale che non è da considerare astratto o mitico, in quanto si riassume in una semplicissima frase: "Rispettare nell'opera cinematografica l'uomo", ciò che significa non degradare l'uomo a strumento.

Quando ci si serve della suggestione della immagine filmica eccitando gli istinti, adulando i sentimenti, suscitando i sogni per impedire all'uomo di essere libero di determinare la sua coscienza e le sue scelte, quando ci si serve di un mezzo come il cinema per fini strettamente mercantili e senza alcuna consapevolezza della sua influenza sul costume e sugli spiriti, allora si manca di rispetto all'uomo e ci si pone dalla parte degli oppressori spirituali.

La Chiesa, che nel mondo contemporaneo è

stata sempre vigilante nella difesa della libertà spirituale, si è quindi a ragione occupata di questo problema in diversi momenti e soprattutto in quello più solenne di cui parliamo.

L'altro ordine di considerazioni che detta il discorso pontificio riguarda il tono benevolmente distaccato con cui il Pontefice ha voluto evitare di entrare nel vivo della crisi spirituale che fa tribolare il pensiero contemporaneo e il cinema in particolare.

Ma chi ha orecchi per intendere, intenda. Senza dubbio la indicazione del film ideale concretamente si riconduce alla ricerca di una verità spirituale al di sopra della verità apparente e all'affermazione schietta, autentica, totale, non inficiata da esterne determinazioni, dell'espressione artistica.

Incitamento e richiamo ha quindi potuto risuonare per molti il discorso di Pio XII, non soltanto per coloro che non sempre vedono nel



Il Pontefice nell'Aula della Benedizione tra gli esponenti del mondo cinematografico.

cinema uno strumento industriale per l'affermazione di valori spirituali ma anche per coloro che, eccedendo in zelo, confondono l'insegnamento cristiano con un ricettario etico e, preoccupandosi del trionfo dei principi, soffermano il libero e spontaneo accedere dell'artista alla fonte di questi principi stessi che è la Divina Sapienza.

Mario Alicata



Personalmente sono fra coloro — e mi risulta che sono moltissimi, anche fra i cattolici militanti — che non riescono a spiegarsi perché il Papa Pio XII si ostini a voler intervenire, con giudizi e suggerimenti, su tutte le più svariate questioni della vita economica, sociale, politica, culturale, e neppure in senso generale, ma addentrandosi addirittura nei particolari più tecnici, più "specialistici", col risultato di dar tono solenne, spesso, ad osservazioni e definizioni ovvie e banali. Da questo punto di vista, i due discorsi dedicati da Papa Pio XII al cinematografo offrono, a mio avviso, scarsa materia di riflessione e di discussione — in quanto si pongono al di fuori del dibattito sui problemi dell'arte, e in questo quadro sui problemi del linguaggio cinematografico, quale si è venuto configurando nella cultura moderna del nostro e di tutti gli altri paesi. Altra cosa, è, invece, se i due discorsi di Papa Pio XII si considerano sotto il profilo politico, cioè sotto il profilo dei limiti che la Chiesa cattolica cerca di imporre, in diverso modo nei diversi paesi, a seconda delle forze delle quali può disporre, alla libertà d'espressione del cinematografo. Da questo punto di vista, sia il primo che il secondo discorso di Papa Pio XII non solo non possono non essere presi in seria considerazione per comprendere il punto di vista degli attuali massimi dirigenti della Chiesa cattolica su questo delicato problema, ma anche per il tono e la sostanza dei due discorsi. È chiaro, infatti, che il rapporto di forze, diverso, e spesso non favorevole per la Chiesa cattolica, evidente nei più importanti paesi produttori dell'Occidente, e anche il proposito evidente di non entrare in conflitto con gli interessi e gli orientamenti dei grossi produttori americani, hanno suggerito a Papa Pio XII di assumere un atteggiamento non oltranzista, ma prudente e misurato, nel definire quelli che, secondo la Chiesa cattolica, sono i limiti dentro i quali un film dovrebbe muoversi per aspirare ad essere un "film ideale". Ciò ha provocato, come abbiamo avuto occasione di notare anche dopo il primo discorso pontificio, un fatto curioso: quello, cioè, di porre in evidenza le stridenti contraddizioni che si possono notare fra certe affermazioni teoriche di Papa Pio XII e la pratica reale seguita dai circoli clericali in quei paesi, come l'Italia, dove, soprattutto in certi periodi, essi hanno avuto modo di servirsi, con

brutalità, degli strumenti della censura governativa. Si pensi, per es., all'ammissione di Papa Pio XII che, anche dal punto di vista della Chiesa cattolica, "ragioni storiche, esigenze di trama, o anche solo di sobrio realismo", possono rendere "necessario presentare manchevolezze e difetti di persone ecclesiastiche, nel loro carattere e forse altresì nell'esercizio del loro ufficio"; e si pensi al modo come, di fronte a film che presentavano simili "necessità", si è comportata la censura italiana all'epoca soprattutto dell'ineffabile on. Scalfaro!

Questo fatto non fa che sottolineare il pericolo dell'esistenza di strumenti quali gli istituti di censura attualmente esistenti in Italia, pronti a trasformarsi sempre in strumenti di arbitrio, e anche pronti a diventare, come in effetti sono diventati, un mezzo per mettere la cinematografia italiana in condizioni d'inferiorità rispetto alla cinematografia di altri paesi, e specialmente americana, confortata ad una maggiore spregiudicatezza perfino dalla parola pontificia! Di qui la necessità di garantire al cinema italiano, nella prossima legge che il Parlamento dovrà approvare, la più ampia libertà d'espressione, almeno quella libertà d'espressione di cui hanno sempre goduto altre cinematografie, e di cui d'ora in avanti esse godrebbero addirittura col placet delle massime autorità ecclesiastiche!...

Luigi Zampa



Il film ideale come lo descrive il Santo Padre e cioè la storia di un uomo "dotato di saldo carattere" "che osa e lotta", di una donna "nel più nobile e degno senso della parola" e dei loro figli "ardenti per i loro ideali, seri nel perseguirne i migliori" racchiude senza dubbio un soggetto talmente umano ed attraente da suscitare il più vivo desiderio di provare a scriverlo. Ammesso che uno di noi fosse capace di renderne tutta la bellezza e la perfezione dei caratteri, rimarrebbe, a mio modesto avviso, il problema della cornice. In quale epoca, in quale società, in quale nazione, porre una famiglia così ideale? E' la nostra società altrettanto ideale quanto la famiglia entro cui essa vivrebbe ed agirebbe? E la descrizione di questa cornice, di quella società contro i cui ideali senza dubbio cozzerebbero gli ideali dell'uomo di saldo carattere (che si "osa e lotta" ma per quanto può lottare un uomo isolato contro una società costituita) la descrizione di una tale società quanto allontanerebbe la storia da quell'atmosfera ideale il cui soggetto suggerito dal Santo Padre, amerebbe rimanere? E' questa, a mio avviso, la ragione per cui sovente gli artisti sono costretti a descrivere il male e il marcio di un'epoca e di una società, in contrasto con gli ideali dell'uomo, dell'eroe delle loro storie. Sì, la sola descrizione del carattere dell'uomo, la sola descrizione delle qualità della donna "donna nel più nobile e degno senso della parola" e del valore dei figli "ardenti per i loro ideali, seri nel perseguirne i migliori" darebbero un film ideale, ma astrattamente ideale: la perfezione dei caratteri di una famiglia così

perfetta, avulsa dall'ambiente nel quale è costretta a vivere, renderebbe solo in parte la reale consistenza della storia. Un film ideale non sarebbe dunque, se uomini ideali — e qui non sarebbe impossibile descriverne i caratteri — vivessero in una società ideale: ma qui la rappresentazione del costume di una tale perfetta idealità non avrebbe alcun aggancio con la realtà: la nostra società è, ahimè, così lontana dall'essere ideale. Dice Stendhal ne "Il rosso e il nero": "Eh, signori, un romanzo (e qui potremmo sostituire la parola "film" alla parola "romanzo") è uno specchio che uno porta lungo una strada. Ora riflette l'azzurro dei cieli, ora il fango dei pantani. E voi accuserete d'immoralità l'uomo che porta lo specchio nella sua gerla! Il suo specchio mostra il fango, e voi accusate lo specchio! Accusate piuttosto il pantano, e più ancora l'ispettore stradale che lascia stagnare l'acqua e formarsi il pantano".

Dunque il film ideale non può, per descrivere caratteri ideali, astrarsi da quanto di cielo e di fango è costituita la nostra società. Ed è, per quanto la censura lo permette, ciò che, pressappoco, fa il cinema neorealista italiano.

Alessandro Blasetti



Coloro che, parlando degli uomini del cinema, li hanno fin qui liquidati col termine sprezzativo di "cinematografi", ora che dal Seggio più prudente, più autorevole e più ascoltato del mondo è stata sentita e proclamata l'importanza religiosa, sociale, morale, artistica, industriale del nostro lavoro, o dovranno in un qualunque modo conferire pregi a quel termine o dovranno cambiarlo o riconoscerne il diritto di valutarli come meritano per averlo coniato ed usato.

Ed i primi che sono tenuti a questa revisione sono gli uomini politici: primissimi gli uomini politici del partito di maggioranza i quali mi sembra siano tenuti anche, oggi, ad un atto di omaggio, per la sua antica preveggenza, verso l'On. Andreotti (non dimenticando nemmeno i recenti meriti dell'On. Bruscaferri).

Questa la mia prima egoistica reazione ai due approfonditi, appassionati interventi del Pontefice sul cinematografo.

Nell'intervento del Giugno anche in me produsse più profondo motivo di conforto il passo che fissava nel rispetto dell'uomo il primo carattere del film ideale. In questo secondo intervento — pure nei vincoli e nei limiti canonici inevitabili anzi imposti alla parola del Capo della Chiesa — l'ammissione che anche il film ideale "possa rappresentare il male, colpa e caduta, così che la sua visione aiuti ad approfondire la conoscenza della vita e degli uomini ed a migliorare ed elevare lo spirito"; e l'altra — importantissima per le deduzioni che se ne possono trarre, a fortiori, circa personalità personaggi e istituti non religiosi — che "esigenze di trama, ragioni storiche o anche solo il sobrio realismo rendano necessario presentare manchevolezze e difetti di persone ecclesiastiche" ... purché sia chiara nello spettatore "la distinzione tra istituzione e persona, tra persona e ufficio".

"Ispirazione artistica ed interesse drammatico" in effetti "non saprebbero mai attingersi altrove se non dal regno del male" proprio come "sfondo per il bene, come ombra da cui balzi più netta la luce". Negare o tentar di nascondere questa essenziale verità per tentare sia pure nella più specchiata buona fede e con il più grande talento la sola edificante rappresentazione del bene, significherebbe lavorare per le seggiole dei cinema, anche se parrocchiali: non per coloro che debbono occuparle. Basta pensare alla "Divina Commedia" ed a quali dei suoi canti e dei suoi passi si rifà più spesso il letterato, il poeta, il giornalista, il drammaturgo, l'insegnante scolastico, il sacerdote.

Alberto Lattuada



La seconda esortazione del Santo Padre, rivolta al mondo del cinematografo, ha il primo vantaggio di mettere in evidenza, se ancora ce ne fosse la necessità, l'importanza del film nella vita sociale dell'uomo e quindi la impossibilità di lasciare languire o indebolire una attività davvero precipua della vita moderna, e cioè intervenire tempestivamente in un momento di latente ma profonda crisi, a spronare tutti noi, e prima di noi il Governo, e risolvere i problemi che ostacolano lo sviluppo del film italiano.

Le parole del Santo Padre, essendo parole di un alto indirizzo, sono tutte a noi gradite, ma vorremmo che la interpretazione che se ne può trarre particolarmente, aiutasse finalmente a mettere in fuga quella paura, quel conformismo piatto e meschino, quella falsa ortodossia che ha contraddistinto il periodo dell'attacco governativo al realismo, neo e non, e che ha provocato quel magnifico, utile, chiaro, leale manifesto del Circolo del Cinema, sottoscritto da tutti gli autori, registi, attori, collaboratori artistici del cinema italiano.

Non per nulla la triade su cui poggia tutto il discorso del Papa ha come prima parola: la verità, cui seguono la bontà e la bellezza. La verità, da cui scaturisce la bontà, e che si illumina di bellezza. Verità non come incitamento all'odio, ma come scoperta dell'errore da correggere; verità al servizio di chi governa e non ha cento occhi, ma due come ogni altro uomo e anzi, proprio perché sta in alto, si distacca dalla concreta realtà fino ad ignorarla, e che deve quindi essere pronto ed umile ad accettare da altri una giusta documentazione attraverso le forme suggestive dell'arte.

Verità e non scandalo o compiacimento di immagini morbide, ma verità anche bruciante, anche da levare la prima pelle. Ed ecco che siamo ricaduti nella solita posizione di sempre. Le parole del Santo Padre sono tutte ricche di saggezza e di magnifica dottrina, ma come interpretarle di fronte al tavolo dei burocrati? Come levare alla burocrazia la paura di perdere il posto? Come pregarla di non far pesare

come decisive le sue preferenze personali, estetiche o politiche? Come convincerla di non sospettarci ma di amarci come compagni di uno stesso lavoro costruttivo e assai difficile?

Il film ideale di cui il Papa ha illustrato tutte le facce è dunque stata la nostra meta costante e se si mettono in fila i migliori esemplari del cinema italiano del dopoguerra, troviamo che nessuno di questi ha offeso la verità e la bontà e la bellezza, né tanto meno ha minato gli istituti della famiglia, il concetto dello Stato e la fede religiosa: da "Paisà" a "Umberto D." è proprio la carità e l'amore per l'uomo a muovere la ispirazione dei nostri autori qualificati.

Se difficoltà contro le quali dobbiamo lottare per raggiungere il film ideale sono complesse e non vorrei qui toccare le più gravi, che sono quelle brutali dei conti che non tornano; ma una cosa è certa, ed è che l'atmosfera di equilibrio e di normalità che si è determinata con la presenza dell'on. Brusca, ha messo in fuga molti diavoli. (In confidenza sarei tentato di non lodare troppo la sua persona nel timore che i malpensanti ci restituiscano presto un bel nemico del cinema con la testa piena di equivoci e di sospetti).

Le parole del Sommo Pontefice siano dunque lette e rilette e interpretate non con l'animo dell'inquisitore dei secoli passati; ma con l'aperta, onesta fiducia i chi vive nella cultura moderna di un mondo moderno le cui metamorfosi e necessità sono troppo rapide per la mente ammuffita dei censori professionali.

Carlo Ponti



La commozione che ha suscitato in me la cerimonia della udienza Papale ai cineasti italiani e internazionali, non mi ha fatto perdere di vista la realistica concezione dei problemi cinematografici da parte del Santo Padre. Soprattutto sorprende vedere come il Pontefice abbia approfondito i problemi cinematografici nei loro aspetti morali e materiali, di estetica, di contenuto e commerciali.

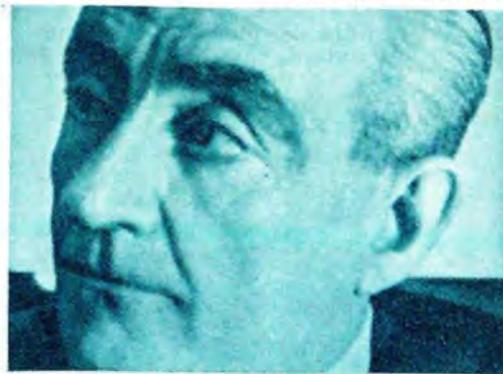
Purtroppo il Santo Padre, sia in questa che nella precedente allocuzione, ha parlato di "film ideale" in senso lato, ma non di film italiano ideale. E' giusto che dal Suo punto di vista universale. Egli contempra in tal modo il problema, ma noi produttori italiani avremo tanto desiderato avere dal Santo Padre un "occhio di riguardo".

I nostri problemi che sembrano i più semplici, sono invece oggi i più complessi; realizzare il film così detto "ideale" è particolarmente difficile per il cinema italiano. Occorrerebbe una attrezzatura economica, industriale e commerciale che praticamente il cinema italiano non ha.

Io credo fermamente che dopo il discorso preciso, realistico ed essenziale del Santo Pa-

dre è il Vaticano stesso che dovrebbe affrontare il problema del film ideale come ha affrontato in altri campi, anzi in quasi tutti i campi, e li ha risolti, i problemi anche pratici della vita moderna nei suoi molteplici aspetti. Non credo che per i primi tempi il film ideale possa avere un risultato commerciale comparato ai costi e pertanto occorrerà con fatica e perdita di denaro far diventare ideale anche lo spettatore, cioè educarlo e convincerlo della necessità ed esigenza spirituale dello spettacolo.

Vincenzo Barattolo



Il Santo Padre si è degnato di esprimere la sua stima per le persone e la professione di chi alla cinema'ografia dedica vita e lavoro. Come Presidente dell'Associazione Nazionale degli esercenti cinema ne sono stato profondamente commosso.

E' il più alto ed ambito riconoscimento che mai abbia onorato la nostra categoria ed è nel contempo il più efficace stimolo a costantemente meritargli. Il che ci è reso facile dall'augusto insegnamento che contengono le due allucuzioni pontificie: quella del giugno scorso, e questa che ci indica senza equivoci l'estetica e lo spirito del film ideale.

Mario Villa



L'augusta parola del Sommo Pontefice dispiega dubbi che, nel mondo cattolico, tormentano molti spiriti preoccupati dei riflessi che il cinema può avere sulla conoscenza e sulla coscienza delle sue enormi masse spettatrici ed inolre renderà pensosi quei Pastori non cattolici che hanno creduto di risolvere il problema cinema'ografico proibendone la visione ai loro fedeli e influenzando così solo negativamente sulla produzione e la diffusione dei film, non nel senso positivo di indirizzarle verso quella ispirazione e forma ideali che tanto possono giovare all'istruzione, all'educazione, all'edificazione, al sollievo ed al conforto di tutti e, particolarmente delle classi meno progredite, facoltose.

LUISA E NATALE DALLA STRADA

CON MOLTI SOGNI PER UN TETTO

Vedremo sullo schermo la storia di Luisa e di Natale, «una storia d'amore — come De Sica stesso l'ha definita — sullo sfondo di una situazione sociale abbastanza grave (mancanza d'alloggi, impossibilità di pagare fitti troppo alti, coabitazione), con contenuto morale (la famiglia è un fatto che ha bisogno di isolarsi e di chiudersi, gelosa dei propri sentimenti e della propria vita)».

Quando alla fine del film il giovane veneto, dopo una serie di disavventure e di li-

tigi quotidiani — «perchè i poveri litigano spesso», è sempre De Sica che parla —, riuscirà a costruire la sua casetta abusiva con porta e tetto, rifugio sicuro per la moglie romana ed i figli che verranno, qualcuno del pubblico, si commuoverà.

Luisa e Natale, personaggi credibilissimi di una storia di tutti i giorni, saranno accettati o respinti, ed i loro interpreti criticati o esaltati.

Lo spettatore commosso griderà al miracolo: «Finalmente due attori nuovi con fac-

ce nuove!». L'esperto di cinema che sa tutto, inneggerà a De Sica, maestro nell'arte di far recitare anche i sassi. Il critico moralista si domanderà: «E poi?... che ne sarà della Pallotta? e di Listuzzi? Li vedremo ancora sullo schermo o il loro personaggio finirà con quelli de «Il Tetto?».

Nessuno si chiederà invece quale bagaglio di vicende, quale cinematografo insomma per dirla alla nostra maniera, si è lasciato alle spalle un film neorealista come «Il Tetto», con interpreti presi dalla strada come Pallotta e Listuzzi.

Per la strada passano milioni di personaggi, ognuno con la sua bella storia, completa di atmosfera, intreccio, situazioni. De Sica ne vuole scegliere uno o due che, usciti dalla folla, conservino molto di loro stessi, ma dimentichino chi sono per diventare una Luisa e un Natale, così come lui li aveva visti attraverso le parole di Zavattini. Per riconoscerli tra le migliaia di volti che gli passano davanti, ogni tanto ne ferma qualcuno, crede di averli trovati. Per un attimo quindi nove, dieci personaggi dimenticano la propria storia e vorrebbero raccontare invece quella di Luisa e di Natale. Ma non erano loro. Soltanto un attimo, ma è bastato perchè una porta socchiusa facesse intravedere un mondo nuovo che parla di soldi, di lusso, di benessere; per la gente comune il cinema oggi non sa esprimersi in un altro linguaggio.

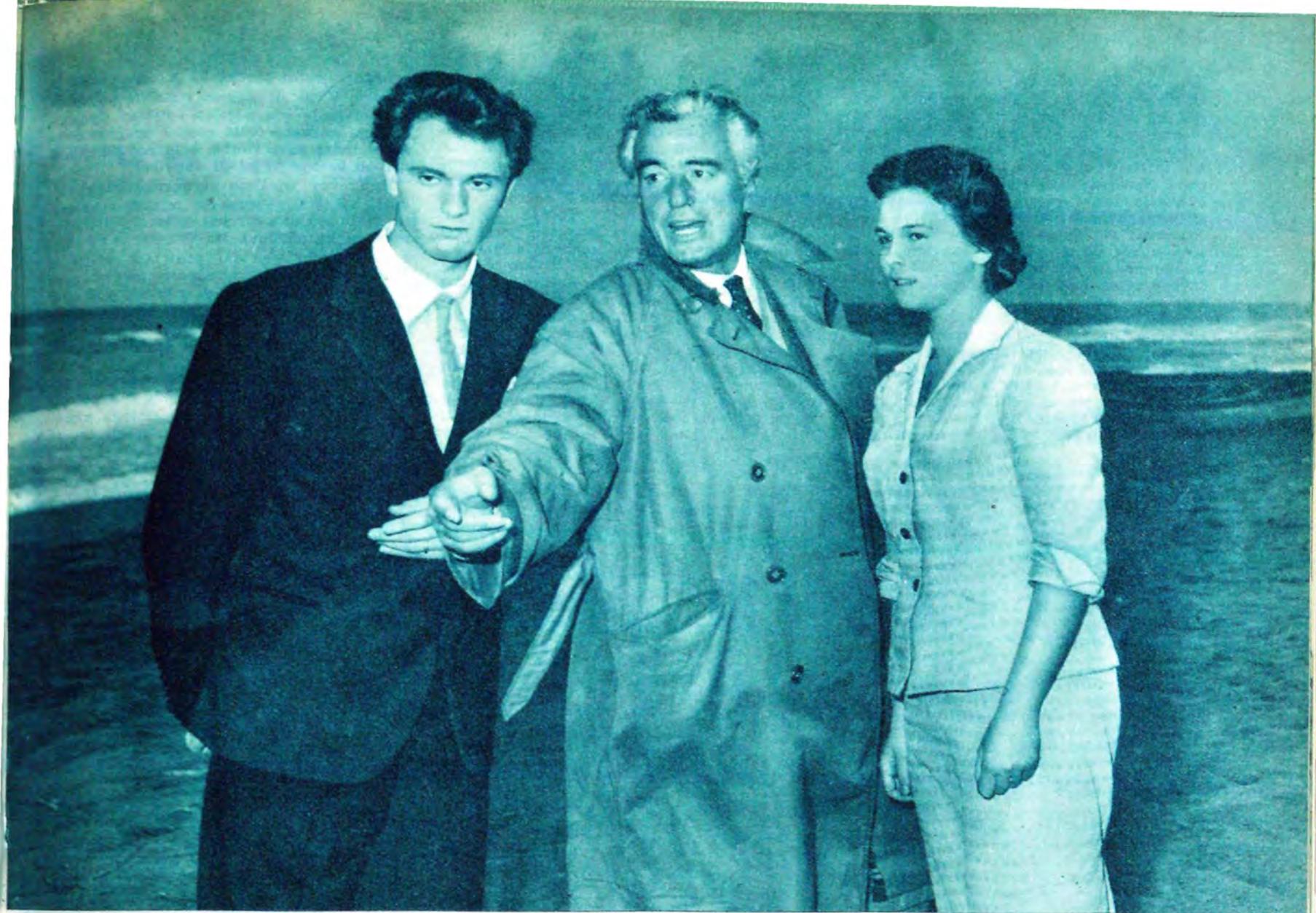
Poi quando Luisa e Natale sono per tutti la Pallotta e Listuzzi, la porta si richiude e i nove, dieci personaggi, restituiti a se stessi, devono riprendere meno sereni la vecchia strada, uniche, vere e forse invisibili vittime di questo genere d'arte cinematografica.

C'è chi si scaglia contro De Sica per il danno che reca ai professionisti cercando tra la gente comune i suoi personaggi, una moda che non approvano. De Sica risponde: «Un attore professionista risente di abitudini e vita borghese. Le sue mani, la sua maniera di muoversi, di sedere non sono mai quelle di un operaio o di un muratore. Su una media di 140 film all'anno soltanto quattro o cinque si servono di attori presi dalla strada. Non è detto che gli elementi nuovi del cinema debbano provenire tutti da una scuola o un'accademia. Anche così si può arricchire l'esigua schiera degli attori italiani, e si rimane tra italiani, senza rinforzi stranieri».

Altri poi si preoccupano dell'avvenire di



MARIA CLOTILDE RICCIARDI 17 anni e mezzo. Figlia di un ufficiale di marina in congedo. Impiegata in una società immobiliare. «Non avevo mai pensato al cinema. Mi sono presentata a De Sica spinta da alcuni amici. Non ho aspirazioni artistiche; se fossi stata scelta per «Il Tetto» avrei fatto un po' di quattrini e mi sarei fatta un po' di vestiti». Quando De Sica le ha chiesto come si chiamava, vergognandosi di dare il proprio nome, ha dato quello della sua cameriera.



« Il Tetto » di De Sica è iniziato il 4 novembre sulla spiaggia di Lavinio; la scelta del regista per gli interpreti di Luisa e Natale era definitivamente caduta su Gabriella Pallotta e Giorgio Listuzzi. - Gabriella Pallotta ha 17 anni, è figlia di un barman e, fino a poche settimane fa, era segretaria in un'agenzia giornalistica. « Avevo sempre pensato al cinema — ci dice — soltanto come ad un sogno. Se De Sica non avesse cercato la protagonista per questo film non avrei mai tentato. Facendo « Il Tetto » mi farò veramente il tetto! Potrò pensare anche alla mia famiglia che è piuttosto numerosa ». - Giorgio Listuzzi, figlio di un magazzino portuale di Trieste, fino all'altr'anno giocatore di calcio della Ponte S. Pietro, ci racconta: « Fui fermato per strada mentre camminavo a Trieste ed invitato a fare un provino per « Il Tetto ». Passare dal calcio al cinema non è uno scherzo. E' un genere di lavoro così lontano da quello che mi ero scelto, da sembrarmi irreali più che strano ».

questi interpreti. « Non è una crudeltà — essi dicono — strappare dal loro ambiente gente semplice, comune per metterle in bocca le battute di un film, spesso niente altro che un discorso celebrativo sul suo stesso sarcofago? Riadattarsi alla vita di sempre è difficile e non tutte le scoperte sono state delle Casilio o degli Interleghi ». Eppure avere due carte da giocare anziché una, è una occasione rara e non resta che ringraziare chi quella carta te l'ha messa in mano. Alla Pallotta e a Listuzzi De Sica questa carta l'ha data. Forse è quella buona o forse no. A loro e al destino regolare il gioco. Se vinceranno, molto del merito andrà a chi li ha scovati, il capolavoro ha sempre un artista; se perderanno sapranno che il cinema non era per loro; ma avranno provato. E non a tutti è dato avere davanti due strade, percorrerne un pezzetto d'entrambe e sapere così con sicurezza qual'è la più adatta.

La Pallotta, ragazza carina, franca come sanno esserlo specialmente le maschietto romane, la prima volta che parlammo insieme, quando ancora non sapeva di essere la prescelta, ci disse: « Facendo « Il Tetto », mi farei veramente il tetto! ». Oggi questa probabilità per lei è diventata realtà, così come per Listuzzi, giocatore di calcio a spas-

so, il risolvere almeno momentaneamente molti di quei problemi che affliggono ogni normale disoccupato. Se poi l'arte si accompagnerà a questo che per loro è stato la fortuna, tanto di guadagnato. Potranno ringraziare De Sica due volte.

Chi invece si convincerà ancora di più che il mondo non è poi questo giardino di rose e fiori, saranno proprio quelli che « Grazie, voi non ci servite più », si sono visti chiudere in faccia la famosa porta socchiusa.

Non parliamo della Ricciardi, spigliata, divertente, colta, figlia di un ufficiale di marina, che con i guadagni del film avrebbe voluto farsi tanti vestiti. Continuerà benissimo ad andare avanti con il suo normale guardaroba anche se ogni tanto scegliendo i figurini dalla sarta, penserà con rammarico a Schubert, Fontana, Battilocchi. E rimarrà così ancora in un sogno prettamente nazionale; i Dior, Givenchy, Fath sarebbero venuti dopo.

Non parliamo neanche di Luisa Mattioli, cantante e bella ragazza che si augura di interpretare film musicali e che è passata dagli studi della RAI a quelli del Centro Sperimentale con la convinzione di riuscire nella sua nuova carriera. « Il Tetto » per

lei avrebbe dovuto essere soltanto un lancio, così come per Mario Girotti un aggiungere agli altri film da lui già interpretati quello grosso, di cui si parla molto. Nè della Marconi, ragazzina quindicenne che ha deciso di fare il cinema e che scartata da De Sica perché troppo giovane è stata scelta dalla Ponti De Laurentiis per « Le diciottenni ».

Dove le cose incominciano a prendere una piega differente è per le varie Gentileschi, Gisondi, G. L. o per ragazzi come Prekop, giovani che fino a ieri avevano pensato al cinema soltanto come al divertimento della domenica o della serata dopo una giornata di lavoro.

A Norma Gentileschi hanno consigliato di presentarsi a De Sica. Aveva la sua vita tranquilla senza tanti grilli per la testa. E' andata, ha fatto il suo bravo provino ed ha subito sognato. Ha sedici anni ed i suoi sogni anche se di oggi, sono semplici. Una sistemazione, una bella casa, conoscere attrici e attori. Poi di colpo le hanno fatto ritoccare terra. Niente « Tetto », niente cinema ed ha ripreso a cucire, a tagliare, ad imparare, come niente fosse, almeno così può sembrare.

Elisa Gisondi ha una faccetta qualsiasi

dal naso simpatico. Quando siamo andati a trovarla a casa, ha chiamato subito la mamma, ed uno dei suoi nove fratellini ci si è piantato davanti e ci ha fissato serio tutto il tempo, continuando a leccare con religiosità lo strato di marmellata su una fetta di pane. Non sappiamo che cosa sarà successo in quella casa il giorno che Elisa, sedici anni, tornando dal mercato dove lavora come commessa al banco abbigliamento, ha raccontato che alcuni signori l'avevano trovata interessante per un film di De Sica e che doveva presentarsi per un provino. Non lo sappiamo, ma lo immaginiamo. Il cinema, questa cassaforte che spande milioni a piene mani, da lei sempre considerato quasi creatura di un altro pianeta, poteva diventare suo! Papà addetto alla Nettezza Urbana, mamma, i nove fratelli avrebbero potuto vivere per un po' di tempo più tranquilli. Poi fece due provini, uno senza trucco e uno col trucco, e nel secondo fu quasi

certa di averlo in mano, questo splendido cinema. Poi niente. La schietta ragazzina qualunque, romana dalla testa ai piedi nella maniera di guardarsi, di sorridere, di pettinarsi i capelli un po' arruffati, di non prendersela troppo anche quando qualche cosa importa molto, è ritornata a vendere magliette, mutandine, stoffe al mercato ri-nale.

G. L. ci ha aperto la porta in punta dei piedi e al buio ci ha presentato la mamma, perchè il suo bisbiglio doveva essere proprio una presentazione. Non sappiamo che faccia abbia, non l'abbiamo potuta vedere, rimanemmo sempre nella più completa oscurità; ma dalla descrizione della madre doveva essere un bel pezzo di figliola. G. L. aveva fatto tutto senza dirlo al padre. Adesso «lui» dormiva, ma visto che non era stata scelta, tanto valeva non dirgli niente ed evitare discussioni ormai purtroppo inutili. Non sappiamo neanche che voce abbia

questa ragazza perchè ha sempre parlato la madre. C'era dispiacere e anche un po' di rabbia nelle sue parole: «Poteva sistemarsi, una ragazza bella così. L'avevano notata al mare in costume, e invece confinammi a fare la commessa di negozio».

A Prekop triestino piuttosto robusto, piace la varietà. «Prima dei miei 50 anni certo cambiare una diecina di lavori. Il cinema mi sarebbe piaciuto. Ma se nessuno mi chiama, da solo non mi presento, perchè in fondo sono un timido. Questa poteva essere la volta buona». Così di mestieri a 50 anni probabilmente ne avrà fatti soltanto nove: il decimo rimarrà, secondo lui, quello che gli avrebbe dato le più grandi soddisfazioni.

Quattro ragazzi questi, differentissimi per carattere, ma uguali ai milioni che popolano l'Italia. Per l'ultimo si è trattato soltanto di un buon lavoro sfumato; gli uomini



LUISA MATTIOLI 20 anni. Figlia di un maître d'hôtel. Ha cantato alla RAI con Barzizza e ha inciso diversi dischi come Luisa Durbin. Si trovava alla Titanus per caso, quando le proposero di fare un provino per «Il Tetto». «Conoscevo il soggetto del film, non mi sentivo adatta alla parte, ma sono sicura che sarei riuscita. Avevo sempre pensato soltanto alla radio e al canto, adesso spero riuscire a far carriera nel cinema». E' stata ammessa al Centro Sperimentale.



ELISA GISONDI 16 anni. Figlia di un addetto alla Nettezza Urbana. Commessa al banco abbigliamento, mercato Trionfale, Roma. Ha quattro sorelle e cinque fratelli dai 21 ai 2 anni. «Non avrei mai pensato a fare del cinema se alcuni inviati di De Sica non mi avessero invitata a recarmi negli studi per un provino. Mi piacerebbe tutto quello che il cinema può dare: successo, soldi, lusso».

NOMA GENTILESCHI 16 anni. Il padre ha una bottega da calzolaio. Lavora da quattro anni in sartoria. «Non avrei mai pensato a fare del cinema se Dino Ris che mi aveva visto in sartoria, non mi avesse consigliato di presentarmi a De Sica per «Il Tetto». Essere scelta per «Il Tetto» significa una sistemazione, avere una bella casa, conoscere attrici e attori».



per lo più la vedono sotto questo aspetto. Per le tre ragazze invece, ma ce ne sono anche delle altre, e specialmente per la Gentileschi è stato un qualcosa di più serio. Nuova versione di una favola antica, il cinema, principe azzurro di oggi, seguendo i tempi è stato un po' meleducato. Le ha cercate, proprio loro che non lo avevano mai sperato, le ha chiamate, poi le ha rimandate a casa a mani vuote, e non ha detto neanche grazie.

In tutte è rimasta una convinzione segreta: se avessero potuto raccontare la storia di Luisa, quella propria sarebbe diventata per sempre molto più interessante e non così scialba e sbagliata come sicuramente la vedranno d'ora in poi. Niente di peggio per chi ha da percorrere ancora quasi tutto il suo lungo cammino. E a questo De Sica dovrebbe pensare.

M. Quirico



MARIO GIROTTI 21 anni. Figlio di un direttore propagandista di medicinali. Studente del secondo liceo classico. Ha già interpretato tre film. « Nel '52 fui visto da Risi e chiamato per il film «Vacanze col Gangster». Fino allora non avevo mai pensato a fare del cinema. Sono stato poi chiamato per «Divisione Folgore» e «La Vena d'oro», e adesso per un provino de «Il Tetto». Appena finito il liceo mi dedicherò completamente al cinema, frequentando anche una scuola di recitazione ».



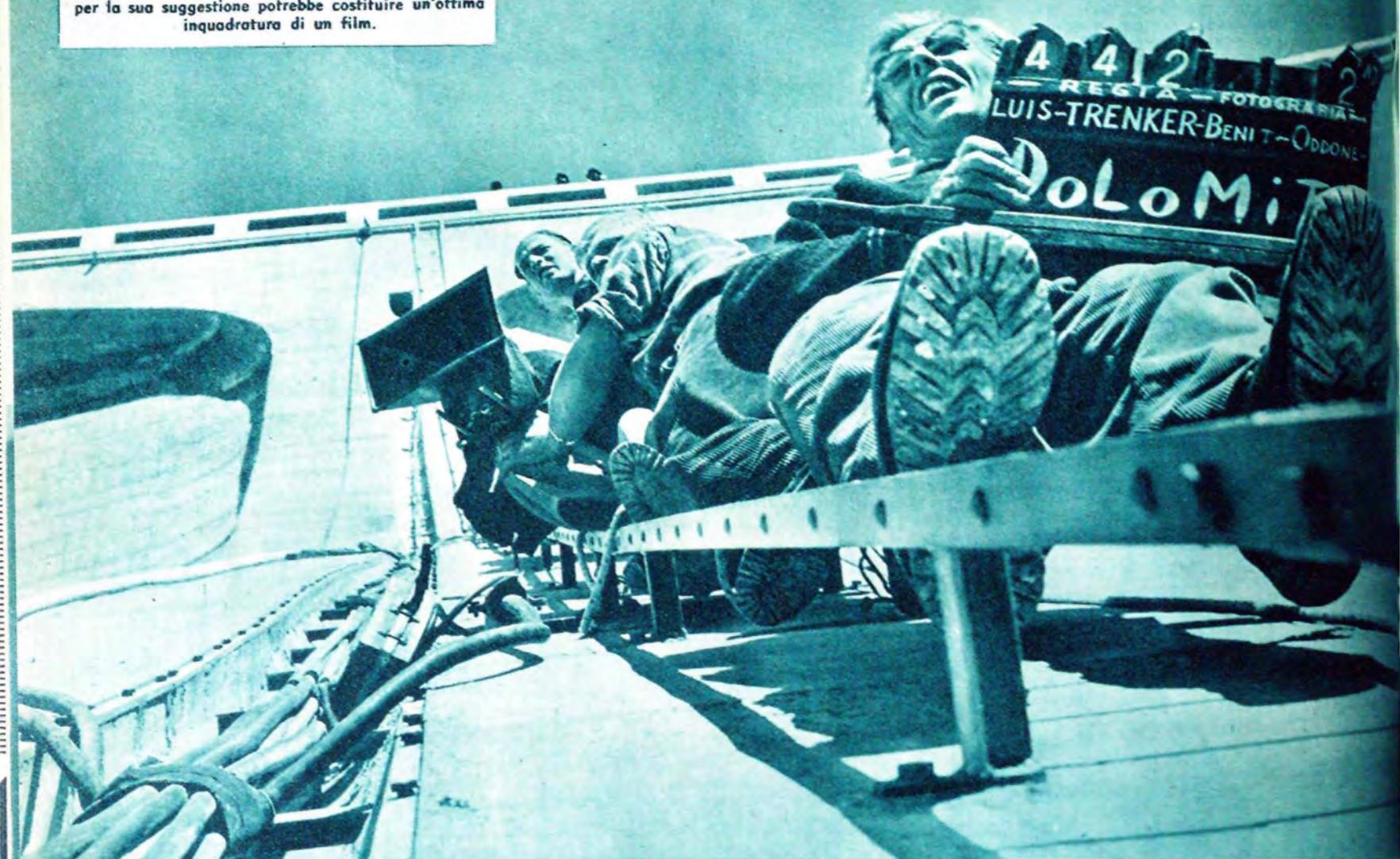
G. L. Figlia di un impiegato. Commessa in un grande magazzino. Non si è fatta intervistare perché il padre era all'oscuro del provino. « Poteva sistemarsi una ragazza bella così — ha detto la madre — L'avevano notata al mare in costume, e invece continuerà a fare la commessa!... ».

ROBERTO PREKOP 26 anni. Figlio di un impiegato elettrotecnico. Da due anni è rappresentante di materiali plastici. Campione italiano di nuoto nel '45. « Un mio amico ha fatto il mio nome a De Sica. Se non mi avessero telefonato a Trieste di venire a Roma per un provino non mi sarei mai presentato a nessun regista, anche se da vent'anni uno dei miei tanti sogni è fare il cinema. E' un genere di lavoro che mi piacerebbe fare, forse perché sono inquieto di-natura, anche se timido ».

MARISA MARCONI 15 anni. Figlia di un truccatore cinematografico. « Ho sempre desiderato di fare del cinema, anche se il cinema mi mette paura. Mi sono presentata a De Sica perché sapevo che cercava una ragazza semplice per un suo film; ma ero troppo giovane. Prenderò parte invece ad un film della Ponti-De Laurentiis. Mi sarebbe piaciuto fare « Il Tetto » perché sarebbe stato veramente il successo! Tutti mi avrebbero visto e avrei guadagnato molto ».



Un « si gira » particolarmente arduo di « Prigioniero della Montagna » (Dolomiti). Questo « si gira » per la sua suggestione potrebbe costituire un'ottima inquadratura di un film.



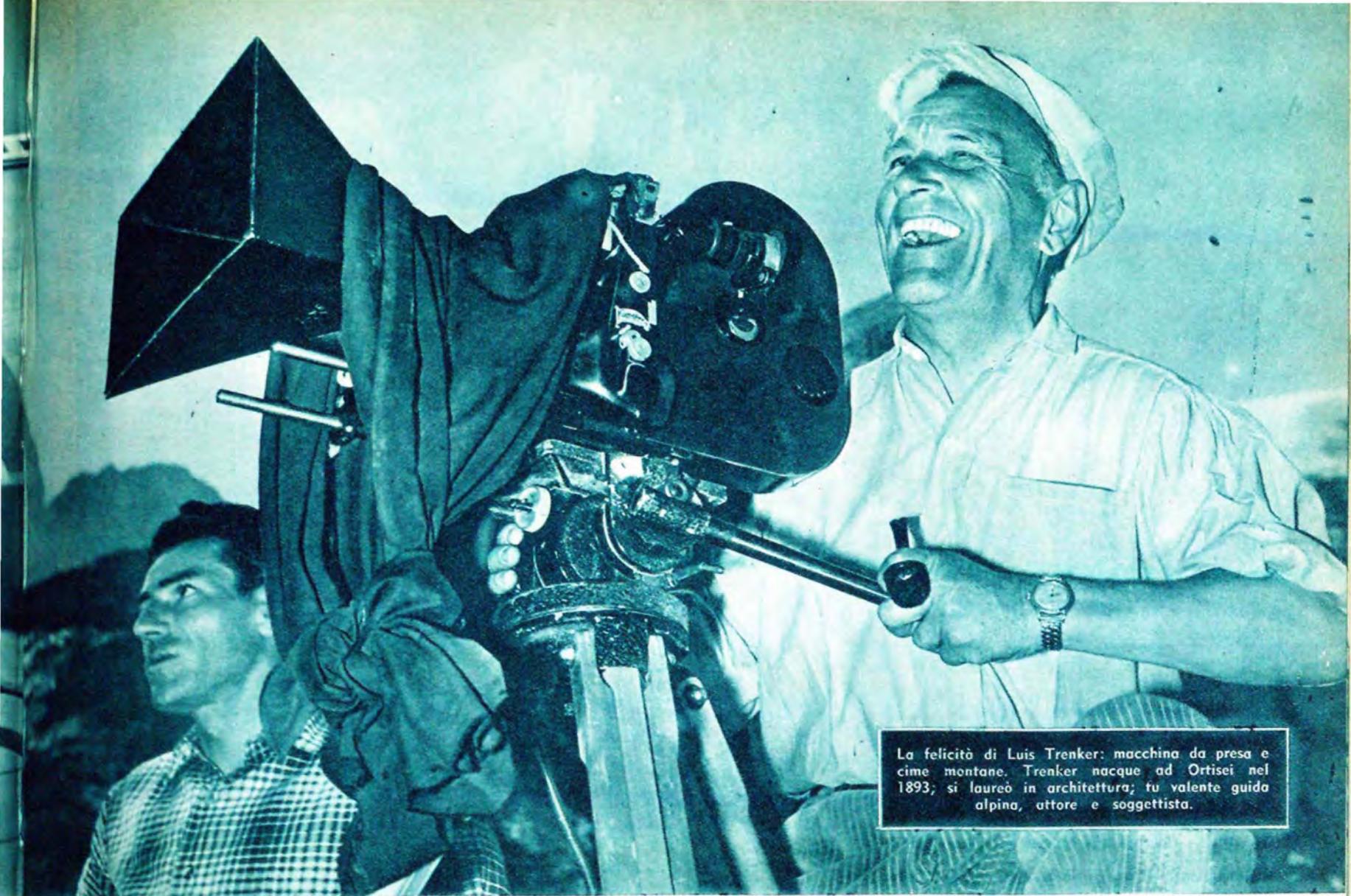
Si era negli anni precedenti la prima guerra mondiale. Luis Trenker, che in quel tempo faceva la guida alpina, si trovò un giorno a salire la cima di Lavaredo in compagnia di un'altra guida. Durante l'ascesa incontrarono due « tipi » di città: l'uno tutto teso in avanti, l'altro che saliva stanco ed affaticato. I due alpinisti strizzarono l'occhio, sicuri che quei due, in cima alla vetta, non ci sarebbero mai giunti. Ma sbagliavano. Dopo un po' la strana coppia li raggiunse. Tra i quattro nacque una simpatica amicizia e sopra tutto tra Trenker e quello che andava tutto piegato in avanti. Si trattava del barone Franchetti di Firenze. Poi gli anni passarono. Venne la guerra e le tremende ore di battaglia.

Trenker comandava un distaccamento austro-tedesco che dominava dall'alto Cortina. Dalla parte opposta gli italiani. A poche centinaia di metri. Ma solo a guerra finita Trenker conobbe la curiosa verità di quelle ore. Il comandante italiano era proprio quel Franchetti ch'egli ormai considerava tra i suoi più cari amici. E fu appunto quell'ufficiale a fargli passare notti insonni, di tremenda attesa, quando sentiva sotto di sé il rumore sordo delle perforatrici che ponevano cariche di tritolo, sotto la posizione ch'egli sorvegliava.

Da questa insolita esperienza nacque, parecchi anni dopo, l'idea di un film: quel « Mon-

IL FIGLIOL PRODIGO è tornato tra le sue montagne

★
Dopo alcuni mesi di inattività Luis Trenker è andato col
cinemascope a rivedere le vette tra le quali iniziò la
sua carriera di regista.
★



La felicità di Luis Trenker: macchina da presa e cime montane. Trenker nacque ad Ortisei nel 1893; si laureò in architettura; fu valente guida alpina, attore e soggettoista.

tagne in fiamme» al quale Trenker ci confessa di essere in particolar modo legato. Sia come uomo sia come regista. Ma la realizzazione non fu facile. Trenker propose l'idea alla UFA tedesca ma questa, dopo aver esaminato il copione, decise che avrebbe finanziato il film a patto che l'UFA francese fosse stata d'accordo. Ma l'accordo mancò. Pertanto egli decise allora di affidarsi ad altre mani: quelle di un finanziatore d'origine russa il quale, entusiasmato all'idea gli offrì i mezzi necessari.

Il film, antimilitarista e sincero accusatore della guerra, poté essere realizzato in quanto il finanziatore aveva giustamente inteso questo appassionato messaggio, non costringendo il regista a modifiche sullo stile di quelle proposte dai francesi. Questi infatti avrebbero voluta la materia molto più drammatica, immettendo elementi estranei a quelli che Trenker considerava come inamovibili. A titolo di cronaca, diciamo che la storia — che può in certo senso ricordare l'asciutto stile de «La grande Illusione» — avrebbe dovuto complicarsi con una vicenda sentimentale tra il comandante italiano ed una donna di Cortina, moglie di quello tedesco.

«Montagne in fiamme» non ebbe mai il beneplacito delle autorità fasciste e quindi ne

venne proibita la visione. Il film, ce lo ricorda Trenker, venne poi rifatto dagli americani (la Universal) i quali però, a film finito, non furono assolutamente soddisfatti dei risultati e si rivolsero nuovamente a lui perché ne assumesse la regia. Ma non se ne fece nulla.

Ma non solo di questo si parla con Trenker, che — usciti da pochi istanti dalla proiezione de «Il figliol prodigo» opera prescelta per la sua serata in onore nel corso del recente Festival di Trento — l'anziano regista-alpinista vuole raccontarci alcuni fatti strettamente legati a questo film ch'egli considera giustamente, e noi conveniamo, la sua opera più riuscita.

Le pagine americane, che in certi brani raggiungono la tragica potenza realistica portata, molti anni dopo, sul piano dell'arte dal nostro neorealismo, e che per taluni aspetti ricordano il Chaplin eterno vagabondo, suscitavano ovviamente grane a non finire. Anzi tutto chi aveva finanziato il film non si dava pace e voleva che il regista passasse a più miti consigli. Pretendeva il taglio integrale di quella parte con una ottusità degna di miglior causa. Tagliare quei brani avrebbe significato sopprimere le pagine migliori. Le più sentite e quelle costruite con una sincerità d'annotazioni invero non comune. Ma Trenker non mollò alle interessate insistenze. Capiva che il buon cine-

ma, quello autentico e sincero, andava difeso con ogni mezzo. E vi riuscì.

Trenker ne parla ancor oggi con dire accorato e non si stanca di riferirci aneddoti e vicende di quei lontani giorni in cui si trovò solo di fronte ai mostri di cemento armato. Era uso alle grandi cose, ai giganti della montagna, ma sopra tutto era avvezzo ai silenzi della natura. Il trovarsi di fronte alla esagitata e convulsa vita quotidiana di New York lo frastornava oltre ogni dire. Sentire una voce amica era per lui trovare un'oasi di riposo. E fu anche per queste ragioni che, quando anni dopo gli americani gli proposero di dirigere un film di montagna, quel «La torre bianca» che venne poi affidato alla regia di Ted Tetzlaff, egli rifiutò l'offerta. Temeva e teme tutt'oggi il ritmo della vita americana. Si sente disperso, indifeso.

I ricordi continuerebbero all'infinito se non interrompessimo Trenker ricordandogli che desideriamo avere notizie del film che sta attualmente girando nelle Dolomiti. Si riprende di scatto e, con un fare giovanile che fa dimenticare la sua non più tenerissima età, comincia a raccontarci delle odierne esperienze di regista alle prese con il cinemascope, col colore e con le inevitabili grane che un film, girato



Luis Trenker è tornato alla regia con il « Prigioniero della Montagna », un film a colori, in cinemascope, ambientato nei luoghi cari al regista: le Dolomiti. Luis Trenker è anche l'interprete del film. Eccolo in una scena con Roberto Freitag.

interamente in esterni, crea ogni giorno. D'accordo che gli è vicino Albert Benitz, il suo inseparabile operatore ed utilissimo suggeritore. Ma i problemi non si risolvono con magici toccasana, talché vanno esaminati a fondo, studiati e risolti nella maniera più conveniente e meno dispendiosa. Ne sa qualcosa l'operatore per l'edizione italiana, Enzo Oddone che pur non è nuovo al cinema avendo iniziata la sua carriera ai tempi di « Giacomo l'idealista », come « ciakkista », essendo poi stato operatore di « Buio in sala » di Dino Risi, di « Chagall » e di molti altri documentari, ed attualmente direttore della fotografia per le riprese in studio della TV.

Ciò non di meno Oddone confessa la sua ammirazione e ci dice, in tutta sincerità, che l'esperienza con Trenker e Benitz gli è utilissima e che di fronte alla loro maturità tecnica più d'una volta ha avuto modo di sorprendersi. Il film, il cui titolo provvisorio è « Il prigioniero della montagna », racconta la storia di Giovanni Guarnati, proprietario di un cantiere sul Lago di Garda il quale, indebitato e sull'orlo della bancarotta tenta di farsi aiutare dal fratello. Tra i due nasce una disputa e Giovanni deve abbandonare ogni speranza di salvezza. Tornando a casa viene a sapere che il fratello è stato trovato ucciso e che tutti gli indizi sono contro di lui. Fugge allora in alta montagna e trova lavoro in un cantiere edile che sta iniziando una diga. Qui conosce

LUIS TRENKER (Filmografia)

Regia :

- 1931 : « Berge in Flammon » (Montagne in fiamme)
- 1932 : « Der Rebell » (Il ribelle)
- 1934 : « Der Verlorene Sohn » (Il figlio prodigo)
- 1936 : « Der Kaiser von Kalifornien » (L'imperatore della California)
- 1937 : « I condottieri »
- 1937 : « Der Berg ruft » (La grande conquista)
- 1938 : « Liebesbriefe aus dem Engadin » (Lettere d'amore dall'Engadina)
- 1940 : « Feuerteufel » (Ribelle della montagna)
- 1943 : « Monte Miracolo »
- 1943 : « Pastor Angelicus » (direzione artistica)
- 1949 : « Barriera a settentrione »
- 1955 : « Prigioniero della montagna » (in lavorazione)

Documentari :

- 1941 : « Arte e artigiani della Val Gardena »
: « Coraggio, mutilati! »
- 1943 : « La pesca del merluzzo »
: « Il gigante della montagna »
: « Con gli sci attraverso le Dolomiti »
- 1944 : « La santa notte pagana »
: « Vacanze sulla neve »
- 1950 : « Invito ai monti »
: « Primavera altoatesina »
: « Bildschnitzer im Groedner-Tal »
- 1951 : « Gondelfahrt durch Venedig »
: « Schoenes Venedig ».

N. B. - La lista dei documentari non è certamente completa, ma il recuperare tutti i titoli è impresa praticamente impossibile.

Sita, una ragazza che si innamora di lui e ne diviene l'amante. Ma qualcuno ha scoperto la vera identità di Giovanni ed egli allora, non potendo più a lungo sopportare, decide di consegnarsi alla giustizia. La sua azione è premiata, che la verità si è frattanto fatta strada ed egli può nuovamente ricongiungersi alla sua famiglia.

Una trama semplice dunque, lineare, con la sua brava morale finale, che, sia pure nella schematica impostazione, offre certamente favorevoli occasioni drammatiche alla predisposizione di Trenker quale regista di montagna. Il cinemascope, a detta dello stesso regista e sulla scorta dei primi « provini », sarà senza dubbio di innegabile suggestione e tutta la parte relativa alla costruzione della diga potrà contare su inedite osservazioni d'ambiente.

Ma è inutile far previsioni. Il cinema riserva sempre delle nuove sorprese e Trenker, che del mestiere è vecchio ed esperto, preferisce tagliar corto e passare ad altri argomenti.

Ci dice dei suoi progetti, delle offerte che gli sono state fatte in questi ultimi tempi, ma ci impegna al segreto. Conclude la lunga chiacchierata e torna al suo lavoro. Tra quei monti che lo videro bambino e ch'egli ama di un amore profondo, pur negli scompensi e nella talora disordinata passione, che hanno contrassegnato la sua lunga carriera di uomo di cinema.

Claudio Bertieri

ABBIAMO VISTO AL COCKTAIL

STANLEY KRAMER. E' un uomo che merita di essere conosciuto. Prima che tu apra bocca ti guarda come per avvisarti che è allergico alle domande sciocche. Perciò non sapremmo dirvi se gli piaccia il vino dei castelli o quale sia il suo sport preferito. Sappiamo che la chiacchierata è durata fitta fitta per due ore: brevi domande da parte nostra, lunghe risposte da parte sua. Poi è ripartito e attualmente sta percorrendo la Spagna in lungo e in largo per trovare gli esterni del suo prossimo film, «Orgoglio e passione» («Pride and Passion»), che girerà in primavera. A noi è rimasto il ricordo gradito di aver avvicinato una delle personalità più interessanti di Hollywood. Chi è Stanley Kramer? Un regista, uno sceneggiatore, un produttore, un montatore, un fotografo, un talents-scout? Kramer è tutto questo messo assieme. Tutte queste attività sono riunite in un uomo dai quarant'anni precisi e sonanti come uno zecchino, dallo sguardo teso e vivido, dai corti capelli brizzolati e rasi sulle tempie, dalle mani che alternano nel gestire i lievi tocchi dell'artista ai tagli netti dell'uomo d'affari.

Quando giunse ad Hollywood per la prima volta possedeva tre cose: una laurea, una cartocciata di giornali su cui erano pubblicati i suoi articoli umoristici e una gran voglia di diventare soggettista cinematografico. Giunti a questo punto è facile intuire che tutto fece fuorchè il soggettista; ma che non ci passi per la mente di cadere nel pietismo biografico, nella commiserazione del foglietto ciclostilato degli uffici stampa che, sotto sotto, pare dirti «ma guarda un po' quanto ha dovuto tirare la carretta prima di diventare quello che è!». Kramer, per primo, dà una bella falciata a simili lacri-

E AL LAVORO

Stanley Kramer

Mario Zampi

Alessandro Blasetti

Antonio Pietrangeli

●
Stanley Kramer durante il suo soggiorno romano. Il noto produttore indipendente americano ha presentato ai critici «Nessuno resta solo» («Not As a Stranger») il film con cui ha esordito come regista. Kramer è nato a New York.



mucce in quanto appare ovvio che se non avesse fatto, montaggio, fotografia, edizione, organizzazione ecc., non sarebbe oggi quello che è. Inoltre la sua storia non si differenzia da quella di ogni altro giovane: anche lui, come tutti, è partito per la via delle Indie col vantaggio di essere già in America, in un paese, cioè, dove se vali vai avanti. E che Kramer valesse lo capirono presto. Lo capi lo Stato Maggiore dell'esercito che gli affidò la realizzazione dei film impiegati per l'addestramento bellico delle truppe. E' dopo la guerra che Kramer si dedicò alla produzione come produttore indipendente realizzando nel 1948 il suo primo film «So This is New York». Da allora le linee direttive della sua produzione non sono cambiate perchè, in sostanza, si chiamano genialità e buon senso. Anzitutto non pensò affatto di far concorrenza alle grandi case: inutile creare prodotti similari anche se a prezzo lievemente inferiore. Per interessare e vendere occorre lanciare l'articolo nuovo e Kramer cercò, film per film, la «novità» che allettasse senza intimorire per l'eccessiva audacia, studiò il soggetto aggiornato, provocò la recitazione inconsueta, elaborò il montaggio ardito, presentò l'aspetto problematico più attuale. Non si preoccupava in partenza della distribuzione; sapeva che vero problema era immettere nel proprio nucleo produttivo ogni possibile energia creativa. I suoi film dovevano possedere tre requisiti: basso costo, alti profitti, interesse critico. E così fu; le porte della distribuzione gli si aprirono automaticamente. Tuttavia, oltre alla profonda conoscenza del mestiere, Kramer non possiede magie e segreti. Volete proprio conoscere il suo metodo? Costituire un «team» di produzione fisso, avere una «troupe» stabile, prolungare minuziosamente il lavoro preparatorio per poter ridurre la durata di lavorazione e,

Il produttore e regista Mario Zampi usa sottoporre gli attori ad intense prove prima di iniziare la lavorazione del film. Zampi sta ascoltando un dialogo fra Janette Scott e Vernon Gray, gli interpreti del suo ultimo film «Now and Forever».

di conseguenza, il costo del film. I nomi di Robson, Zinneman, Dmytryk come registi, dell'operatore Franz Planer, dello sceneggiatore Carl Foreman, del montatore Harry Gerstad, dei musicisti Dimitri Tiomkin e Alex North sono legati alla maggior parte dei suoi film che, come periodo di lavorazione, vanno da un minimo di due ad un massimo di sei settimane, ognuno presentando al pubblico o alla critica ora l'esordio cinematografico di un nuovo grande attore, Marlon Brando in «Uomini» («The Men») di Zinneman, José Ferrer in «Cirano de Bergerac», di Michael Gordon, ora il lancio di un attore dapprima oscuro, Kirk Douglas in «Il grande campione» («Champion») di Robson, ora problemi o ambientazioni trattate con formule nuove: la questione razziale in «Odio» («Home of the Brave») di Robson; il western in «Mezzogiorno di fuoco» («High Noon») di Zinneman; la psicologia dei detenuti in «I miei sei forzati» («My Six Convicts») di Fregonese; il rapporto fra coniugi in «Letto matrimoniale» («The Four Poster») di Irving Reis; gli aspetti di patologia sessuale in «Nessuno mi salverà» («The Sniper») di Dmytryk; la delinquenza giovanile in «Il selvaggio» («The Wild One») di Benedek; la corte militare in «L'ammutinamento del Caine» («Caine Mutiny») di Dmytryk; il dramma familiare in «Morte d'un commesso viaggiatore» («Death of a Salesman») di Benedek.

Abbiamo citato solo i più noti film di questo produttore a cui Columbia e United Artists si affidano ormai con piena certezza di avere degli autentici successi, dei film che, oltre la mano registica, risentono indubbiamente di curate finiture tecniche, di stilistiche tensioni unitarie provenienti dalle capacità e dalla personalità di Kramer. Sarebbe interessante conoscere episodicamente gli apporti personali di Kramer a certe soluzioni dei suoi film. Egli stesso ci racconta di una notte passata alla moviola con il materiale di «Uomini» e l'improvvisa idea di iniziare il film anteposando ai titoli di testa la sequenza di Brando che cade ferito; ci racconta del soggetto di «Uomini» suggeritogli dall'aver visitato, insieme a Kirk Douglas, un ospedale di paraplegici, ma soprattutto ci dichiara l'estrema, minuziosa, collaborativa presenza che egli dedica dalle poche pagine della «story» alla copia campione, dalla scelta degli attori agli affissi pubblicitari. Con «Nessuno resta solo» («Not As a Stranger»), Kramer è passato per la prima volta alla regia e ormai proseguirà su tale strada. La strada di Kramer si chiama, in sintesi, intelligenza. Una strada che ha avuto immediatamente il suo banco di prova nel 1949 con «Il grande campione», che, girato in venti giorni con mezzo milione di dollari, ha fatto guadagnare

al suo produttore, sul solo mercato americano, più di quattro milioni.

MARIO ZAMPI. E' il romano di Londra. Ha cinquant'anni, una moglie irlandese, un figlio nato in Inghilterra, ma appena si siede in Via Veneto e respira l'aria della sua Roma e rievoca la giovinezza con il teatro Jovinelli, De Sica fanciullo romantico. Zampa sognatore e commediografo, sembra che a Londra non ci sia mai stato, che a Londra non debba più tornare. La domanda di prammatica rivoltagli da tutti è: «come ha fatto, lei che è italiano, a penetrare talmente lo spirito inglese?». Basterebbe prendere l'aperitivo insieme a lui per capire come la domanda sia inutile, per comprendere che la innata, fondamentale sua capacità è nel captare immediatamente l'essenza delle cose. Spirito di osservazione, acutezza, senso dell'umorismo, intuizione della misura sono gli strumenti che, in lui naturalmente equilibrati, gli ritmano e gli bozzettano la vita trasportandola sul piano dello spettacolo. I casi dell'esistenza, la guerra, l'internamento civile, la famiglia, l'iniziale attività e i successivi interessi locali lo portarono e lo stabilirono in Inghilterra. Avrebbero potuto portarlo in India o in Giappone e i risultati non sarebbero cambiati. Oggi Zampi si sarebbe ugualmente sentito chiedere «ma come fa a penetrare talmente lo spirito indiano o giapponese?». La verità è che Mario Zampi è un genicchio italiano, costituzionalmente attore e dell'attore fornito di percezioni immediate, di sensibilità quasi epidermiche, di intuizioni istantanee. Esaminando gli uomini come categorie, l'esperienza, la trafila, il lavoro, finiscono, grosso modo, per essere loro comuni. Essendo due produttori, Kramer e Zampi, finirebbero sullo stesso piano se ne considerassimo i rispettivi sforzi per impadronirsi della tecnica generale del film. Ma dietro ai due produttori troviamo Kramer, partente come soggettista, rivelarci una natura letteraria, Zampi, inizialmente attore, scopirci una natura teatrale: la loro congenita formazione li differenzia informando a sua volta differenti concezioni creative. Zampi è un latino: entusiasta, sente e vive per l'ispirazione. Come tutti i produttori esamina un'infinità di soggetti, ma ha due scrittori fissi sotto contratto (Jack Davies e Michael Pertwee) perché lavorino quando capita la «lampada».

Un giorno gli dissero: «senti, Mario; in un film inglese c'era un uomo che ne uccideva altri otto, perché non facciamo una storia in cui otto uomini cercano di ucciderne uno solo?». Bastò questa frase perché Zampi «vedesse» il film «ci lavorasse attorno e decidesse di realizzare «L'eredità di un uomo tranquillo».

E, come tutti i veri attori, Zampi futa istantaneamente negli altri la «stoffa» per

recitare. Gli bastò vedere una ragazzina magra danzare in uno spettacolo londinese per volerla e per imporla alla Associated British: la ragazzina magra si chiamava Audrey Hepburn. Che gli importa del «nolegg» quando avverte di avere sottomano una vera rivelazione? Gli importa tanto poco che se le rivelazioni son due non esista ad affidare loro i ruoli di protagonisti, come fece per il suo ultimo film «Now and Forever». Janette Scott e Vernon Gray sono le due rivelazioni e Zampi ci afferma che hanno saputo infondere un senso delicatissimo di poesia alla fragile storia d'amore narrata in «Now and Forever», il cui probabile titolo italiano sarà «Adesso e per sempre». Né ci deve meravigliare il passaggio del regista dal genere comico-satirico a quello sentimentale: è solo un cambiamento di clima, di recitazione e di ritmo. Potremmo dire che per lui non esiste un linguaggio esclusivamente cinematografico, ma più ampio, un linguaggio coincidente con le precise leggi dello spettacolo in generale dove lo scheletro vien dato dal preciso meccanismo delle battute e delle pause, dove la macchina da presa deve seguirne l'impianto, dove la scenografia stessa necessita adeguamenti di distanze e di proporzioni rapportate alla recitazione dell'attore.

«Non mi interessa — dice Zampi — per fare un bell'ambiente occorrono, per esempio, quattro metri fra una certa porta e una certa finestra quando all'attore, affinché non disperda la carica interpretativa che intendo dargli, occorrono soltanto due metri». E mentre ancora ci parla del modo in cui istruisce i suoi attori, delle lunghe prove a cui li sottopone a tavolino, della necessità che essi conoscano tutta la parte a memoria, dell'assenza di chi sta accanto pronto a suggerir la battuta, scordiamoci di avere di fronte un produttore e regista cinematografico e pensiamo ad un esigente capocomico del teatro. Infatti, se chiedete a Mario Zampi, quale principale vantaggio abbia un regista che lavora in Inghilterra, risponderà immediatamente: «il vantaggio di avere tutti attori provenienti dal teatro. Ciò non vuol dire che siano tutti bravi, ma almeno hanno una coscienza professionale e conoscono il proprio mestiere».

ALESSANDRO BLASETTI. Parafasando il famoso detto «era l'uomo più fotografato d'Italia», potremmo dire che Blasetti è il regista più «profilato» d'Italia. Profili, saggi, analisi, note, schizzi, abbozzi, considerazioni, ragionate filmografie abbondano, direttamente o indirettamente, di tanti Alessandri Blasetti che, a confronto, il numero dei veri e dei falsi Utrillo diviene microscopico. Fra tanta carta stampata — per tener fede al paragone — ci saranno senza dubbio i veri e i falsi Blasetti, ma, in fin dei conti, perché esser pignoli e scrutar tele uomini con i raggi X?

Blasetti è troppo amico, troppo maestro, soprattutto troppo vivo per subire ulteriori profili. E poi, non era forse nella «Cena delle beffe» che si diceva «incatena una nuvola, se puoi!»? Anche gli uomini sono nuvole: imbronciati come nubi, sorridenti come cirri, superiori come strati, testardi come cumuli. E come le nuvole sono mutevoli, non perché cambino umori e bandiere, ma perché si evolvono, possiedono trasformazioni di energia, raggiungono nuove forme. Ogni volta che rivediamo Blasetti pensiamo a queste cose e le nostre impressioni corrono dall'arte alla termodinamica, dal cipiglio al sorriso, dal supremo messianico contenuto alla commedia ungherese da «Fedra» a «La volpe azzurra», il tutto racchiuso in un ideale nuvolone fornito di folgore, ma placidamente colorato in rosa perché il rosa è un colore benevolo ed ottimista. Ormonicamente Blasetti è un ottimista; lo vedrai furente, depresso mai. Andare da lui, incontrarlo al bar, assistere ad una sua ripresa significa tornare a casa con qualche grado di calore in più; non è detto che sia tutto calore gioioso, alcuni ne torneranno con la rabbia a 40, ma comunque tutti, avvicinandolo, risentono una influenza termica positiva.

Il giorno in cui andammo a trovarlo mentre ancora girava «La fortuna di esser donna» capitammo, ad esempio, in un buon momento. Era un sabato pomeriggio. L'intera «troupe» aveva sulle spalle, nelle gambe, sotto gli occhi la stanchezza di inter-



Il regista Antonio Pietrangeli, un rasoio chiuso, un parrucchiere calvo e un Sordi poco convinto: si prepara una scena de «Lo scapolo».

rotti quindici giorni di lavorazione. Sophia Loren dormiva accucciata in una poltrona. Charles Boyer bivaccava in un salotto. Le maestranze pensavano alla festa domenicale. Alcune ragazze rosicchiavano perdutamente una mela. Blasetti, snello come uno spadaccino, aveva un abito di grigia flanella e morbidi mocassini. Trovò il tempo e la passione di spiegarci il significato del film. «Una rivalutazione dei valori morali diluiti da questo nostro mondo rotocalcato, fumettato, pregno di titoli di testa, di facili guadagni e di malefici sogni». Ci informò che eravamo ben lontani dalla « commedia », dalla « canaglia », tanto per intenderci. Noi abbiamo ascoltato: giudicheremo vedendo il film e, a dire il vero, non ci meraviglieremo se sullo schermo, in luogo di una documentazione di costumi, ritrovassimo la commedia, se al posto di un falso conte imbroglioncello e truffaldino scopriremo un Charles Boyer vestito da Caraceni, se invece della rammagliatrice di calze « bona » e illusa si ripresentasse una leopardesca Loren portante a spasso pelliccie e abiti col suo lungo passo di fiera, se le giacche scozzesi di Mastroianni rivestissero il personaggio del fotoreporter un po' male in arnese. Ma quanto ci interessava era un'altra cosa; era la tecnica impiegata da Blasetti per girare l'intero film in quanto ogni scena veniva realizzata a blocchi unitari intorno ai 150-180 metri con tempi massimi di tre minuti ciascuna. Girare sistematicamente con tale sistema significa stabilire e preordinare un preciso montaggio interno. La recitazione degli attori diventa maggiormente impegnata causa la tenuta di ritmo, l'aderire a fissate e molteplici positure, l'effettuare calcolati e frequenti spostamenti. Parallelamente i movimenti e i giochi di macchina debbono compiere una continua e calcolatissima successione di locazioni. Per coordinare le due azioni occorrono idee chiare e capacità. E noi abbiamo avuto da Blasetti una lezione in proposito. Ripresa la lavorazione, fugata la rilassatezza del sabato sera, iniziata una scena di tre minuti con un carrello di quindici metri di binario, abbiamo visto Blasetti, oltre alla Loren e a Boyer, far recitare come un divo uno straordinario personaggio di sei quintali: il « dolly ».

Capo dolly era Peppe Fiore e questo bravo operaio merita di essere ricordato perché aveva una trentina di segnali da rammentare e Blasetti gli impostava i movimenti su attacchi di battute infondendogli toni, rallentamenti, accelerazioni e cadenze come se il « dolly » avesse dovuto ripeterle. E, in effetti, gli snodi, il brandeggio e il braccio del « dolly », ripetevano, trasmesse in impulsi dinamici, le intenzioni del regista. Vedere Blasetti sul « set » è uno dei modi migliori per vedere e capire Blasetti.

Allora non occorrono i « profili ». Si capisce che è un maestro e si sorvola sulle commedie che dovrebbero « rivalutare i valori morali ecc... ».

ANTONIO PIETRANGELI. Appena ci vede sorride e dice: « Anch'io facevo il vostro mestiere! ».

Lo sapevamo molto impegnato con « Lo scapolo » e rimandavamo l'occasione di incontrarci. Fu la produzione ad invitarci al teatro n. 15 di Cinecittà perché la scena era importante per loro, vale a dire costava molto. A noi non importava gran che. (Poi Pietrangeli ci confessò che, sia detto fra noi, neppure a lui importava eccessivamente). Ed è giusto. Pietrangeli, per ora, fa soltanto i film che gli interessano. Ora gli interessa il problema dello scapolo, gli interessano le trattorie e le pensioni, gli interessano le donne e le grame avventure del celibato. Ha scritto con amore il soggetto, ha collaborato con impegno alla sceneggiatura, ha cercato le sfumature e le notazioni finché si è imbattuto nella scena di « richiamo ». Lo scapolo Sordi è in un locale notturno dove suona l'orchestra di Xavier Cugat con canti e danze della moglie Abbe Lane.

I produttori, per far le cose in regola, hanno voluto Cugat e Abbe in persona; dietro pagamento di due milioni giornalieri li hanno avuti e pensavano di terminare la loro scena alle 8 di sera della giornata in cui telefonarono a noi. Al contrario alcune cosucce andarono a rilento e si profilò il pe-



Alessandro Blasetti e Sophia Loren durante la lavorazione de « La fortuna di essere donna ».

ricolo di rimandare la continuazione della scena all'indomani (il che significava altri due milioni agli sposi musicali). Tutto questo provocò un po' di emotività diffusa. Appena gli riusciva di rubare un secondo di tempo, Pietrangeli si nascondeva con noi dietro un praticabile e ci raccontava che lo scapolo andava a mangiare in una trattoria dove trovava sempre anche un vecchietto noioso, di quelli che riescono a toglier la buccia alla mela in un'unica sotti-

lissima spirale... Poi lo chiamarono e la storia della mela restò sospesa. Pietrangeli rimase male.

Si allontanò ripetendo: « Anch'io facevo il vostro mestiere ».

Intanto la rossa Abbe aveva cominciato a cantare « Guapa Muchacha » e noi preferimmo tornare verso Roma chiedendoci se avrebbe avuto gli altri due milioni.

Franco Moccagatta

Roma, Novembre 1955

Caro Direttore,

penso che mi sia lecito mettere bocca nel discorso che da Venezia ancora continua a proposito del mio film e dei suoi cosiddetti «due finali», e questo non per prendere un atteggiamento ufficiale (che ho preso chiaramente a Venezia, davanti a gran parte della stampa italiana e straniera del Festival, ancora prima della proiezione) ma per riproporre ancora una volta il tema pratico più importante e più ignorato del cinema in Italia — per limitarci all'Italia —: i rapporti veri, oggettivi, operanti tra l'autore di un film e il padrone del film stesso, cioè il regista e la produzione noleggiata.

E' inutile che ti racconti come e perchè un finale «meno amaro», che il copione approvatissimo non prevedeva neppure lontanamente, mi sia stato durante la lavorazione dapprima suggerito, poi esplicitamente richiesto: e d'altra parte è giusto dire che — dato il pubblico adolescente a cui la pellicola è anche destinata — una prudenza preventiva sulle emozioni e quindi sui risultati psicologici di uno spettacolo è più che legittima. «Maxima debetur puero reverentia», e l'intesa tra me e la casa di produzione fu che terminata la normale programmazione del film, sulla cui conclusione non si è mai discusso, gli educatori, i direttori di collegi, i religiosi e insomma tutti coloro che hanno la responsabilità di proiezioni davanti ad un pubblico solo giovanile, avrebbero di volta in volta stabilito quali dei due finali più si convenisse ai loro piccoli spettatori.

Il mistero doloroso è cominciato dopo la proiezione di Venezia, nell'imminenza della «prima» del film a Milano. A questo punto sono entrati in gioco i soliti personaggi, i competenti, i tecnici del successo di pubblico, le sibille del commercio cinematografico, tutti convinti che «un film è riuscito solo se diverte, commuove, sollecita, eccita in ogni sua parte», se insomma soddisfa sempre, nel senso più materiale della parola; che insegni o suggerisca qualcosa o faccia anche un momento pensare, o lasci una sia pur lievissima traccia nell'animo di chi vede, che importa? Non è per riflettere che si va al cinematografo. Quindi nessun dubbio su quale «scena finale» appiccicare al mio

Vendicarsi col gatto

una lettera di Franco Rossi

film: l'abbraccio, le lacrimucce, gli addii. Vane le mie rimostranze. Conclusione: eccomi autore di film «a due code», come ha detto un critico.

* * *

Conclusione amara, per me: Soprattutto perchè il critico ha ragione. Quando egli giudica, si attiene ai duemila metri di pellicola che vede, e in questi limiti anticipa ed informa il giudizio popolare, che anche esso trarrà vita da uno spettacolo per se stesso compiuto. Tutto il resto è filologia, sempre che si trovi un filologo di buona volontà.

Eppure di quanta umiliante cronaca è intriso ogni nostro seppur modestissimo «risultato estetico!». E' vero che l'arte è spesso stata su commissione, e che l'arte applicata è quasi sempre vissuta del malinteso tra chi paga e chi inventa: ma la via del cinema è letteralmente massicciata di compromessi, e quando sento fare, dai censori dell'estetica, il processo agli autori di un film, mi sembra di vederli, questi autori, non in aula, ma lontano da essa, assenti ingiustificati al dibattimento — o al massimo sulla porta del tribunale dell'arte, mezzi dentro e mezzi fuori, a pochi passi da certi loro compagni — gli affrescatori dei bar e delle sale d'aspetto, per esempio, o i poeti della pubblicità. E non da oggi, né da ieri. Hai letto: «Un albero è sempre un albero»? E che ne dici dei rapporti tra King Vidor e Irving Thalberg — per citare il meglio?

* * *

Un giorno un mio amico (si osservava insieme un ritratto fatto da Goya al solito potentato spagnolo, e come in esso contrastasse la bellezza convenzionale del volto con la sublime e crudele indifferenza di un gatto dipinto ai piedi della figura) disse: «Evidentemente Goya si è vendicato col gatto». Vendicato di chi non gli ha permesso di farsi interpretare da un grandissimo artista, ridotto in quel mo-

mento alla statura di un aduttore col pennello. Un artista quando si chiama Goya, riesce almeno a vendicarsi. Ma molto spesso non ci sono gatti sottomano, o manca la capacità d'inventarli; e allora l'amarrezza non diventa nemmeno vendetta, è solo pannello sentimentale dietro il quale si annida la rinuncia. Si finirà per rinunciare in molti?

Prendile, queste chiacchiere, come sfogo personale; e pubblica se credi.

Franco Rossi

Caro Rossi,

ho pubblicato — come vedi — la tua lettera integralmente, compreso l'imprimatur.

Tu ti preoccupi dei due finali e ti lamenti che abbiano scelto quello "dolce". Sei, nella disgrazia, un fortunato; puoi ancora dispiacerti per un finale mentre ci sono molti tuoi colleghi che non possono neppure cominciare!

Ma veniamo al punto cruciale della tua lettera. Tu scrivi che "la via del cinema è letteralmente massicciata di compromessi"; dici la verità; però dimentichi di esaminare i singoli compromessi. Se lo facessi ti accorgeresti che molti sono superabili con un poco di tenacia e di buona volontà. Per riuscire bisogna essere artisti nel doppio senso della parola: ispirati e furbi.

Dipingere il potente e vendicarsi col gatto! Quale poteva essere il "tuo" gatto? Non saprei risponderti poiché non so immaginare se preferisci un soriano, un siamese od un persiano oppure uno spelacchiato, di razza mista, che vive intorno al Pantheon in attesa della trippa delle buone donnette.

Nella vita in fondo è tutta questione di "gatti". Durante la guerra nelle trattorie non c'era carne di vitella né di manzo; la lepre in salmì non mancava mai. Un giorno però le brave donnette non trovando più trippa né pesciolini decisero di abbandonare i gatti alla loro sorte. Piansero in silenzio affrante dal dolore. Ingenue e pie! Non sapevano che l'ultimo gatto era stato pagato da un oste duemila lire in borsa nera. Anche questo è sintomatico: quando si deve rinunciare ai gatti vuol dire che s'è persa la guerra!

Poi si dovrebbero mangiare i topi. Allora è la fine.

P. O.

LIBRERIA INTERNAZIONALE ABRUZZINI

ROMA - PIAZZA COLONNA - ANGOLO VIA COLONNA ANTONINA - ROMA

TUTTI I LIBRI DI TUTTO IL MONDO

I DOCUMENTARI

Da "seleArte,, a "seleCinema,,

Diciamo subito di questo nuovo interessante esperimento. Con i suoi meriti, le nostre riserve e gli immodesti suggerimenti. Non è certo questa la sede più consona perchè si debban tesser elogi alla munifica opera culturale svolta con disinteresse assoluto dall'ing. Adriano Olivetti. Tutti, più o meno conoscono i meriti che l'industria piemontese si è acquistata in campo culturale con iniziative che meritano ogni elogio e soprattutto ogni rispetto. Quando un industriale si assume un tal compito ciò non costituisce solamente un fatto raro, ma addirittura impensabile, dati i tempi che corrono. Rompendo con una tradizione che vuole l'industria lontana dall'arte, l'Olivetti diede il suo valido appoggio ad alcune iniziative che, almeno sulla carta, offrivano buoni presupposti per una intelligente e fattiva opera di propaganda culturale tra i ceti provveduti ed anche tra quelle persone che, pur desiderandolo intensamente, non potevano soddisfare il loro desiderio per squisite ragioni economiche. Nacque così « seleArte » una rivista di piccolo formato e di modico prezzo, diretta dal Ragghianti che, agli altri meriti, un quello di offrire al lettore, in una trattazione piana e lucida, un vasto panorama dell'attuale mondo artistico.

Ma l'iniziativa editoriale non era evidentemente che una tappa se oggi, a distanza di non molto tempo, ci troviamo di fronte ad una realizzazione cinematografica che della rivista porta sia la testata sia la firma del suo direttore: diciamo di LO STILE DI PIERO DELLA FRANCESCA (1), critofilm diretto da Carlo L. Ragghianti, terzo numero di una collana di cui al lettore non possiamo dare maggiori notizie non avendo diretta conoscenza dei due precedenti documentari.

Il film, che è stato fotografato in ferranacolor da Anton Giulio Borghesi, si impone sin dalle prime inquadrature per il rigore critico col quale è stato impostato. Fatto non comune nella produzione dei documentari « d'arte », o « sull'arte », come altri vogliono. Un rigore che si approfondisce maggiormente quando il sommo artista viene esaminato nelle sue componenti più caratteristiche mentre il commento parlato, usando un linguaggio piano e accessibile, si fa scrupolo di assecondare convenientemente l'esame critico. Piero della Francesca non è certo autore facile ad esaminarsi ed a inquadrarsi, tenuto anche conto dei limiti di tempo che un documentario può concedersi. Ma il Ragghianti sfruttando con intelligenza il tempo a sua disposizione e limitando il suo esame ad una certa parte l'ha approfondita come si conveniva. Si potrà osservare che chi non ha dimestichezza con l'artista o, quanto meno, ne ha una conoscenza limitata a studi scolastici dovrà sforzarsi per entrare nell'esame particolareggiato. Può essere vero, ma, almeno a nostro avviso, è di gran lunga preferibile un documentario che impegna lo spettatore alla meditazione ed allo sforzo critico, anziché il solito « condensato » di belle parole a cui si accompagnano immagini avvicinate l'una all'altra con discutibili accostamenti.

Ragghianti nel suo critofilm, si è fatto scrupolo, esaminando ad esempio « La Madonna e Santi » di Brera, di isolarne particolari e motivi architettonici legandoli assieme in un secondo tempo in un discorso generale sullo stile di Piero. Ed i risultati gli han dato pienamente ragione. Esporre un artista e le sue opere non è facile e tanto meno lo è quando la macchina da ripresa interviene nel discorso. Quindi, ed a maggior ragione, dobbiamo rilevare i meriti di questo film.

Le riserve sono di altra natura e valgono sopra tutto per le opere che, speriamo, seguiranno a questa. Sarebbe molto utile che Ragghianti cercasse di impostare un discorso generale sull'arte italiana e che, ma-

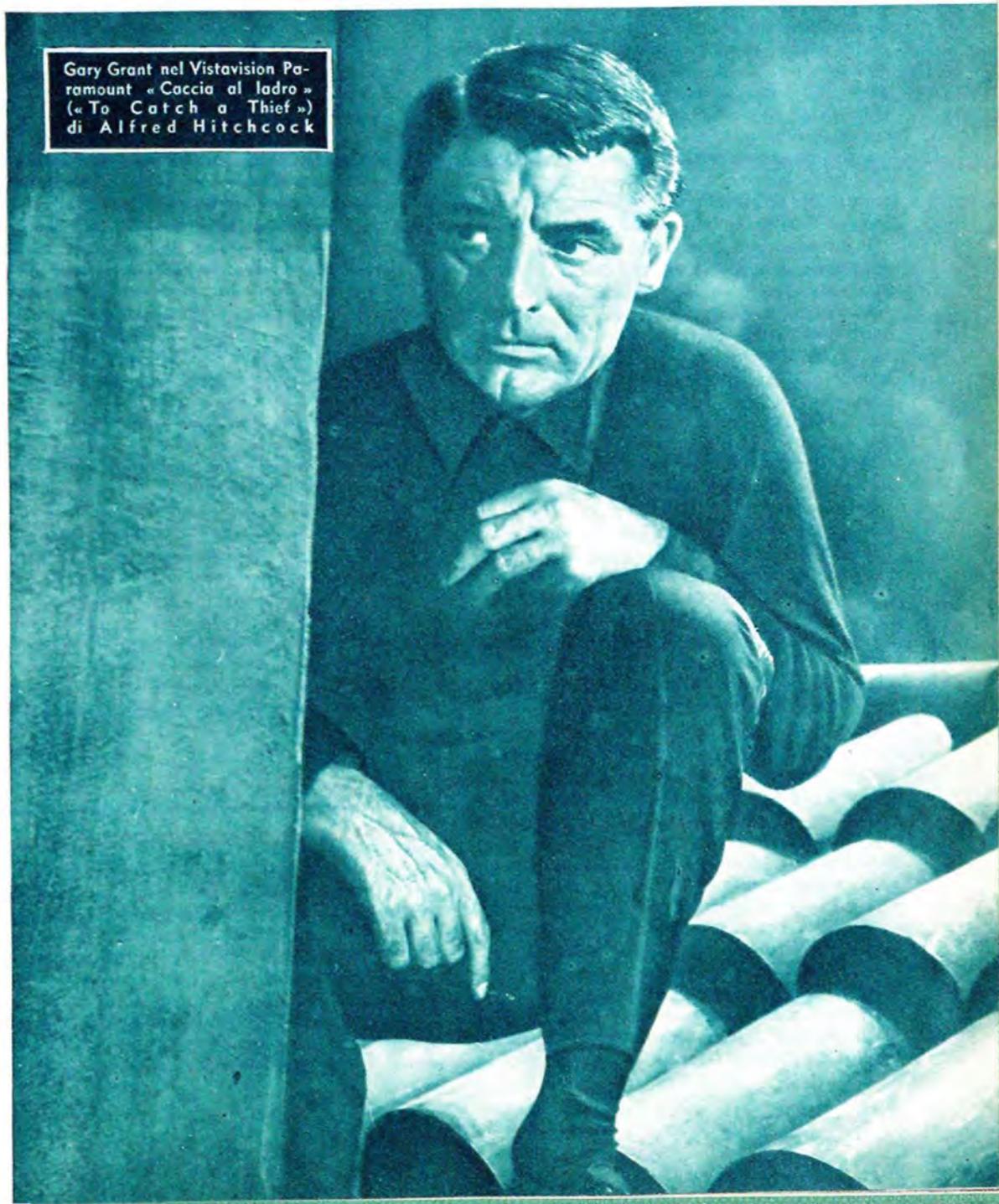
gari, suddividesse l'opera di uno stesso autore in due parti in modo da eliminare quella certa necessità di « condensare » che talvolta anche in questo caso si avverte. Ma non va dimenticato, come sopra accennato, che Piero della Francesca era autore particolarmente ostico ad inquadrarsi e che un esame di tal genere richiedeva, per esser tenuto entro limiti utili, uno sforzo considerevole. Fuor di tali riserve restano le qualità ed i pregi di un'opera parecchio meritevole.

Ma il documentario d'arte offre più spesso incontri amari e VITA E ARTE IN ANTONELLO (2) è appunto uno di questi. Il regista Ernesto Guida, non sappiamo sino a qual punto fidente nella sua opera, ha tentato di innestare sui quadri del grande messinese aspetti e volti della Sicilia odierna. La contaminazione è irritante, ma ancor più lo sono la confusione ed i modestissimi risultati. Tentare di porre a fronte l'arte di Antonello con delle visioni turistiche, le vedute del pittore con panorami attuali, i volti di allora (l'« Annunciata », ad esempio)

con le sembianze delle ragazze d'oggi, ammantate per di più con vesti che inducano ad una maggior somiglianza, è cosa davvero impensabile. Ma si è giunti persino a contrapporre la voce dello speaker, che ricorda la partenza di Antonello dalla natia Messina, con la veduta del nuovissimo ferry-boat che congiunge l'isola alla terra ferma. Ma sarebbe ingeneroso insistere oltre su questo che preferiamo considerare come un autentico infortunio del regista. La fotografia in ferranacolor è di Giorgio Merli, ma la sua buona prova meritava certo miglior sorte.

Un terzo documentario d'arte, di buona fattura e di certo impegno narrativo è MODIGLIANI (3) diretto da Raffaele Andreassi. Il film, che non intende impostare una critica all'opera del maestro livornese, ma solamente esporne le principali caratteristiche e descrivere, attraverso opere di altri maestri francesi contemporanei, l'ambiente in cui Modigliani si formò, si raccomanda per la nitidezza del colore (operatore Enzo Barboni, consulente per il colore C. E. Oppo) e per la lineare stesura narrativa. Sfi-

Gary Grant nel Vistavision Paramount « Caccia al ladro » (« To Catch a Thief ») di Alfred Hitchcock



lano dunque sullo schermo le opere più rappresentative del Modigliani (i ritratti di « Jacques Lipchitz e la moglie », di « Paul Guillaume », di « Kisling », « La coppia di sposi », l'autoritratto, i nudi, ed il celebre volto di Lusia Czecowska); ed il parlato, mentre la macchina indugia su quelle tele, rievoca le pagine biografiche dell'artista, dando ad esse un calore umano che è fatto d'ammirazione per il pittore e di dolorosa pietà per l'uomo che si sta avviando ormai verso l'ultima tappa.

Di altro genere RICAMI SULLA PIETRA (4) diretto da Enrico Moscatelli e fotografato a colori da Aldo Nascimbene. L'avvio potrebbe far ritenere che l'autore avesse avuto intenzione di scoprire il duro e spossante lavoro degli « zoccuratori », ossia dei cavaatori della pietra leccese. Ma gli uomini, con la loro estenuante fatica, li si ritrovano solamente nelle ultimissime inquadrature colè, per tutto il resto del film, l'inquadratura è quella di bighellonare con la macchina da presa tra le vie, i portali, i balconi di Lecce, volendo mettere in risalto le preziose opere di scultura. Si tratta in definitiva di una galleria di cartoline « artistiche », tagliate con cura e ben fotografate. Esse possono contribuire al massimo ad una conoscenza superficiale di questo artigianato locale, ma non possono, ovviamente, renderne l'aspetto più pregnante. Le riprese, in certo modo troppo meditate e spesso « barocche » nel taglio, ambiscono forse a legarsi intimamente con le visioni di un'architettura che nel barocco ha trovato la sua massima ed eccezionale estrinsecazione. Ma le intenzioni restano tali ed il film scorre via senza lasciar traccia. Resta solo il rimpianto di un dato umano appena sfiorato, pur se il film è di accurata fattura.

Il cinemascopo è salito questa volta in alta montagna e con NEVE D'AGOSTO (5) di Severino Casara — segnalato al recente Festival della Montagna a Trento — ha voluto darci l'emozione delle grandi distese nevose, il brivido delle corse sfrenate di un gruppo di provetti sciatori guidati dall'intramontabile Leo Gasperi, la grandezza del Cervino. Tutte cose ottime dal punto di vista spettacolare, ma ben modeste se si considerano i mezzi a disposizione dei realizzatori ed i risultati che essi hanno conseguito. L'operatore Walter Cavalli ha mostrato una tecnica disinvolta, ma il suo sforzo è stato quasi interamente vano. Usare il cinemascopo, e varrà tornare più diffusamente sull'argomento, non significa solamente riempire lo schermo con « grandi » visioni; il nuovo mezzo va sfruttato per scopi ben precisi e con intenzioni altrettanto chiare. Il solo lato effettistico non è sufficiente e NEVE D'AGOSTO l'ha ampiamente dimostrato.

CANTICO DEL SOLE di Alex Andry e IL FRUTTO DI EVA di Giuseppe Giuffrida, abbinati entrambi allo stesso film (6), sono prodotti nettamente minori. Il primo addirittura sgrammaticato, confuso e pasticciato oltre ogni dire. Irriverente e balordo omaggio alle laudi francescane. Il secondo, dedicato come il titolo facilmente suggerisce, alla mela, è di comunissima estrazione. Fotografato a colori da Anton Giulio Borghesi e commentato da inadatte musiche di stile sudamericano, rende lecito il sospetto che vi siano sotto interessi pubblicitari.

Infine l'immane documentario di Guido Guerrasio fotografato a colori, naturalmente, da Giulio Gianini. Si tratta questa

JEAN-LOUIS RIEUPEYROUT: "Le Western, ou le cinéma américain par excellence" - Editions du Cerf, Collection 7e Art. - Pag. 186.

Il volumetto, preceduto da un'ampia prefazione di André Bazin, colpisce sino dalla prima occhiata per un'inconsueta rigosità di esposizione, e questa caratteristica non può che riuscire assai gradita a chi senta fortemente, come il sottoscritto, la necessità di un po' d'ordine nel caotico « corpus » del cinema western. Tali premesse di completezza e di coscienza non vengono mantenute appieno, ma è fatto perfettamente naturale e prevedibile, qualora si tenga conto dell'esiguità di mole dell'opera rispetto alla vastità dell'impegno assunto.

La trattazione è spesso schematica ed insufficiente, i giudizi sulle singole opere non sono sempre sottoscrivibili integralmente, qua e là è rintracciabile qualche lacuna, e via dicendo, ma l'impostazione quale è stata concepita da Rieupeyroul rimane valida e vien fatto di pensare a quali risultati potrebbe giungere un saggista erudito ed acuto (un Tullio Kezich, tanto per fare il nome della persona che a me pare più preparata in materia) dedicandosi all'argomento con analoghe premesse e con maggiore respiro.

L'opera è divisa secondo un criterio sistematico: la prima parte è dedicata ai presupposti extra-cinematografici del fatto western (storia, folklore, narrativa, musica popolare), poi s'inizia l'esame vero e proprio del genere filmico secondo un sistema strettamente cronologico (i vari capitoli hanno limiti temporali ben precisi: ad esempio *L'enfance du genre - 1903/1910*, oppure *La route est ouverte - 1910/1920*) con larghe digressioni sulle figure più rappresentative dell'epopea western (Doc Hollyday, Jesse James etc.) in modo che l'elencazione delle pellicole non risulti mai avulsa dai presupposti culturali (se di cultura western è lecito parlare) su cui esse si innestano. Un singolare disinteresse ostenta l'Autore verso quelle distinzioni geografiche e cronologiche tanto care alla critica nostrana: basti dire che egli include nel suo esame il tesoro della Sierra Madre (che si svolge presso Tampico nel Messico!) e *Passaggio a Nord-Ovest* (ambientato nel XVIII Secolo).

Contribuiscono non poco ad un'ordinata sistemazione del genere (oltre agli indici analitici) alcune utili (anche se non accuratissime) appendici che chiudono il volume: una cartina in cui sono segnate le varie piste (trails), una tavola in cui vengono raggruppati i film a seconda dei grandi temi cui essi si rifanno (la corsa all'oro, la guerra indiana, l'esaltazione dei vari eroi del West) ed infine un *tableau synoptique* che riordina le pellicole citate nel volume secondo l'epoca in cui è situata la vicenda, a partire dal 1775 sino al 1889.

volta de IL LAGO DEI ROMANTICI (7), ma le varianti son poche, chè dovremmo ripetere cose ormai dette e ridette. Fattura accurata, commento parlato scarso, belle inquadrature, ma « fisse »; preziosità coloristica; toni sfumati e ricercati; inutili compiacimenti formalistici e così di seguito. Il lago in questione è quello di Como e passano quindi, in rapida successione, i ricordi di Stendhal, di Shelley, di Tennyson, di Longfellow e di altri illustri nomi che a quel

GEORGES ANNENKOV: "Vestendo le diva" (En Habillant les vedettes) Bocca pg.224 ill. f. t. Lit. 1,600.

Nella collana diretta da Luigi Chiarini di polemiche, saggi e testimonianze della Rivista del Cinema Italiano, queste memorie del costumista russo emigrato in Francia, Georges Annenkov, debbono essere necessariamente collocate sotto la voce « testimonianze ». E già in questa classificazione vengono messi in luce i limiti dell'opera: infatti il carattere troppo apertamente divagatorio ed episodico del volume va a tutto scapito della linearità di trattazione e dell'aderenza al tema trattato. La discontinuità dello scritto deriva direttamente dall'eterogeneità dei temi promiscuamente trattati, i quali potrebbero schematicamente così definirsi: a) rivendicazione di artisticità alla funzione del costumista-scenografo; b) dettagliata pittura dell'opera dei costumisti, partendo dalla lettura del copione sino al momento della ripresa; c) aneddoti cinematografici; d) aneddoti extra cinematografici. Anche se i vari argomenti su menzionati sono mescolati senz'alcun inquadramento organico, non voglio certo negare ogni interesse al volume. Ad esempio, riunendo gli sparsi frammenti relativi all'attività svolta da Annenkov in Russia dopo la Rivoluzione d'Ottobre si riesce ad avere un quadro abbastanza dettagliato ed inedito dell'avventurosa atmosfera di quegli anni entusiastici (simbolo dei quali era stata l'abolizione delle spalline dalle divise, quali emblemi di un militarismo aborrito) prima che il bonapartismo burocratico prendesse piede (rimettendo di moda le spalline luccicanti). Ma tutto ciò rimane marginale, non pertinente allo spirito con cui l'Autore si era accinto all'opera sperando di trarne un che di mezzo fra l'auto-apologia del suo mestiere, ed un nichilistico atto d'accusa dei sistemi produttivi in uso (per parafrase le parole di Fernaldo Di Giammatteo che ha premesso al libro alcune considerazioni introduttive). Si aggiungano al passivo del volume talune ingenuità (come quando l'autore, non sopravvalutando certo la preparazione dei suoi lettori, avverte di non confondere *Le drame de Shanghai* di G. W. Pabst con *The Lady from Shanghai* di Orson Welles) e certi giudizi tecnico estetici non accettabili (« I dettagli rendono Eugenia Grandet di Soldani un avvenimento d'avanguardia per il cinema, un film assai più innovatore di Roma città aperta e Paisà di Rossellini o di Ladri di biciclette di De Sica, che pur affrontando soggetti nuovi, conservano immutati i mezzi espressivi »).

Ravvivano il volume non poche foto (spesso argutamente polemiche) e numerosi schizzi dell'autore a carattere talvolta ritrattistico (Berard, Meyerhold, Dovjenko) talvolta apertamente caricaturale (Henri Jeanson, la Coppie Ideale).

Sergio De Santis

lago hanno legato pagine indimenticate della loro vita.

C. B.

A titolo puramente informativo e senza assumere alcuna responsabilità annotiamo per il lettore gli abbinamenti delle opere esaminate:

- 1) *La storia di Tom Destry*.
- 2) *Inferno degli uomini del cielo, e i ponti di Toki-Ri*.
- 3) *Mia moglie preferisce suo marito*.
- 4) *Vera Cruz*.
- 5) *Il ciclone dei Caraibi*.
- 6) *Il bidone*.
- 7) *Un bacio ed una pistola*.

LUIGI ZAMPA

1938 1955

NOTA BIOGRAFICA

La biografia di Luigi Zampa non offre spunti di particolare interesse. Zampa è un regista assolutamente "regolare": senza divismi e senza avventure, la sua vita fino a questo momento si è svolta nel segno di una cosciente e meditata adesione al proprio lavoro, al quale egli si è dedicato attraverso studi regolari e specifici.

È nato a Roma il 2 gennaio 1910, e ha conseguito la laurea in Giurisprudenza. I suoi primi contatti col mondo dello spettacolo sono avvenuti nel campo teatrale, attraverso la stesura di alcune commedie tutte rappresentate da varie compagnie, a Roma. Eccone l'elenco: nel 1930, "PER IL NOSTRO MEGLIO", rappresentata al Teatro Quirino dalla compagnia di Aristide Baghetti; nel 1931, "MA NON È LA STESSA COSA", Teatro Adriano e compagnia di Marcello Giorda.

Zampa ha poi frequentato i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, e perfezionato praticamente la sua preparazione scrivendo soggetti e sceneggiature per film che sono stati diretti da registi diversi.

Anche nell'affrontare le più ampie responsabilità della regia, egli ha proceduto per gradi e con regolarità, attendendo nei primi anni alla realizzazione di opere prive di grandi ambizioni, preparandosi cioè, con un accurato tirocinio inteso a conseguire un sufficiente mestiere e una compiuta padronanza tecnica, alle prove più impegnative. Le quali sono iniziate con la fine del conflitto, e non sono state, almeno negli assunti iniziali, che saltuariamente abbandonate.

Zampa è oggi, con gli alti e bassi della sua carriera, uno dei registi più seri e preparati del nostro cinema, fra i più coscienti della fondamentale vitalità culturale e artistica del lavoro che conduce.

Ha ottenuto nel 1946 il premio dell'O.C.I.C. per il film "Vivere in pace". Nel 1953 è stato premiato con la "Grolla d'Oro" del "Premio St. Vincent" per la regia del film "Processo alla città".

1943: L'ABITO NERO DA SPOSA

Produzione: Vi.Va Film - Soggetto: dal dramma « Il Cardinale », di J. Parker - Sceneggiatura: Mario Panunzio - Fotografia: Gabor Pogany - Musica: Piero Giorgi - Scenografia: Fulvio Jacchia - Interpreti: Fosco Giachetti, Jacqueline Laurent, Aldo Silvani, Carlo Tamberlani, Enzo Fiermonte, Domenico Viglione Borghese, Renato Chiantoni, Evelina Paoli, Manuel Roero, Fausto Guerzoni, Luisa Alliani.

IL SOGGETTO

La vicenda è ambientata nella Roma di Giulio II, Giuliano de' Medici — esule da Firenze presso il fratello Cardinale Giovanni (il futuro Leone X) — viene ingiustamente accusato dell'uccisione del padre della promessa sposa. Il vero assassino, il capitano di ventura Strozzi, rivela in confessione al Cardinale la verità, costringendolo ad assistere impotente alla condanna a morte del fratello. Per salvarlo, ricorre ad un strattagemma: induce lo Strozzi ad avere un colloquio con lui, nel corso del quale l'assassino ripete il racconto del suo gesto. Al colloquio, per consiglio del Cardinale, assisteva il capo della Guardia, che in tal modo si convince dell'innocenza di Giuliano, che viene rimesso in libertà.

LA CRITICA

Di questo film, prodotto nel 1943 e distribuito nel 1945, in un periodo in cui erano praticamente inesistenti in Italia pubblicazioni cinematografiche, ci è stato del tutto impossibile reperire stralci critici di qualche consistenza (anche i recensori dei quotidiani lo ignorarono completamente, per quello che ci risulta). A fornirne un'idea può tuttavia servire una lapidaria definizione del Campassi, che lo ha giudicato « un bruttissimo film, zeppo di luoghi comuni e tratto da

FILM INDEX 3

A CURA DI ROBERTO CHITI
E GIUSEPPE SIBILLA

Parte seconda

« Cuori senza frontiere » del 1950 affrontava il problema della « linea bianca ». Il piccolo Enzo Stajola, ben diretto da Zampa, recitava insieme ad un gruppo di bambini triestini.





«Vivere in pace» è del 1946. Al suo primo apparire, in Italia e soprattutto all'estero, questo film di Zampa si meritò giudizi di un favore francamente spropositato.

Yvonne Sanson in «Campane a martello» (1949); soggetto e sceneggiatore del film fu Piero Tellini.



un noto lavoro teatrale». Definizione che a noi è parsa del tutto esatta assistendo, tempo fa, ad una riedizione del film sugli schermi della televisione.

1945: UN AMERICANO IN VACANZA

Produzione: Lux-Ponti - Soggetto: Giovanni Castriagnano - Riduzione: Luigi Zampa - Sceneggiatura: Aldo De Benedetti - Fotografia: Vaclav Vich - Musica: Nino Rota e Giovanni D'Anzi - Scenografia: Piero Gherardi - Interpreti: Valentina Cortese, Paolo Stoppa, Andrea Checchi, Charles Morris, Elli Parvo, Leo Dale, Adolfo Celi, Felice Minotti, Gino Baghetti, Armando Furlai, Arturo Bragaglia, F. M. Costa, Anna Maria Padoan.

IL SOGGETTO

Mentre si recano a Roma per trascorrervi una breve licenza, due soldati americani fanno la conoscenza di una maestra, anch'essa diretta a Roma dove ha intenzione di sollecitare l'invio di soccorsi per il paesino nel quale ella insegna, e che è stato gravemente danneggiato dalla guerra recente. Uno dei due americani si innamora della maestra, e dopo una serie di malintesi, equivoci e ripicche, i due giovani si scambiano una promessa di matrimonio, prima che il soldato riparta per il fronte.

LA CRITICA

«Anche se taluno volesse rintracciare in «Un americano in vacanza» una derivazione strutturale dalla pellicola inglese «Sei ore a terra» e da quella tedesca «Sei ore di permesso», non potrebbe non riconoscere nella ideazione di Gino Castriagnano una simpatica freschezza concettiva, nonché una garbata fusione di finalità positive, che si rispecchiano nei sentimenti della protagonista e nell'affiorare di aneliti che animano alcuni colpiti dalla guerra. A differenza delle due pellicole suaccennate, la presente illustrazione per immagini non si prefigge di svolgere una tesi o di scavare in profondità: si propone semplicemente d'intrattenere con lieve piacevolezza, di far spuntare il sorriso con motivi lepidi e gai, di svolgere su un tessuto cronachistico-documentario un'invenzione romantica. (...) La regia di Zampa è aderente all'assunto e ai personaggi e fila rapida, snella, ridanciana, spesso immersa in un'atmosfera di fiaba (vedere la sequenza della festa da ballo, ad esempio) (Milani). «Insomma, senza dargli un'importanza che evidentemente non merita, si può dire che "Un americano in vacanza", il cui tema svolge un soggetto originale e brillante, è un film vivace e sentimentale, condotto da Luigi Zampa con allegro ritmo e fecondità di argute trovate e di battute spassose» (Valdata).

1946 - VIVERE IN PACE

Produzione: Lux-Pao-Prod. C. Ponti - Soggetto e sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico, Piero Tellini, Aldo Fabrizi e Luigi Zampa - Fotografia: Carlo e Mario Montuori - Musica: Nino Rota - Scenografia: Ivo Battelli - Interpreti: Aldo Fabrizi, Ernesto Almirante, Ave Ninchi, Aldo Silvani, Gar Moore, Mirella Monti, Gino Cavalieri, Aldo Palermi, John Kitzmiller, Nando Bruno, Heinrich Bode, Franco Serpilli, Piero Palermi.

IL SOGGETTO

Durante l'occupazione tedesca in Umbria, un bambino e una bambina scoprono due soldati americani, un bianco e un negro, sfuggiti ai tedeschi, e li conducono a rifugiarsi nella casa di un loro zio. Una sera, durante la cena, sopraggiunge un soldato tedesco, e per trattenerlo tutti gli danno da bere: contemporaneamente anche il negro, nascosto in cantina, si ubriaca, e sale nella stanza dove il tedesco. Ora che il vino toglie loro il ricordo della disciplina militare e fa dimenticare gli odi, i due fraternizzano, ed escono a braccetto per le vie del paese per ripetere a tutti che la guerra è finita. Ma è un'illusione di breve durata: il giorno dopo i nazisti effettuano in paese un rastrellamento; tutti gli uomini sono costretti a fuggire in montagna. Lo zio dei bambini ne torna troppo presto, e viene ucciso dai tedeschi.

LA CRITICA

Al suo primo apparire, in Italia e soprattutto all'estero, questo film di Zampa si meritò giudizi di un favore francamente spropositato; giustificabili, come si è detto nella premessa, per la novità dell'assunto in rapporto a certi abituali standard produttivi, ma non per l'esteriore «colorismo» del metodo critico usato. Scriveva, ad es., il Valdata: «Assai indovinato (...) è "Vivere in pace" di Luigi Zampa, dove il tema e i personaggi cooperano a dare spettacolare evidenza ad un film meritevole di approvazione, anche se frustrato da un epilogo di spiacevole e non indispensabile tragicità». Su questa strada sbagliata, è poi facile, approfondendo, scrivere che «la narrazione, la progressione drammatica — salvo due brevi istanti — costituiscono altrettanti esempi di sobrietà e di efficacia. Il brio e le trovate fioriscono copiosamente, l'emozione è ben resa nei suoi accenti faceti e drammatici, l'elemento comico e tragico si avvicendano confondendosi assieme nella proporzione esatta per raggiungere il successo. (...) Le intenzioni e i rimpianti sono resi con grande delicatezza, il realismo dei personaggi e dell'ambiente è tanto immediato da togliere qualsiasi impressione di messa in scena» (Vincent); oppure ritenere quello di Zampa «in cui si vede la libertà d'agire per il bene ridursi a poco a poco a qualche gesto prudente, dove si vede che il manifestare il proprio spirito

di carità è diventato enormemente più pericoloso dell'affrontare il fuoco» (Auriol). Giudizi che danno come raggiunti risultati rimasti allo stato intenzionale. Sul film, è assai più facile condividere il giudizio espresso a qualche anno di distanza dal Rondi, che lo considera «tecnicamente corretto, ma stilisticamente abbastanza comune».

1947: L'ONOREVOLE ANGELINA

Produzione: Lux-Ora Film - Soggetto: Suso Cecchi D'Amico, Piero Tellini e Luigi Zampa - Sceneggiatura: Anna Magnani, S. C. D'Amico, P. Tellini e L. Zampa - Fotografia: Mario Craveri - Musica: Enzo Maselli - Scenografia: Piero Filippone - Interpreti: Anna Magnani, Nando Bruno, Ernesto Almirante, Agnese Dubbini, Ave Ninchi, Ugo Bertucci, Armando Migliari, Vittorio Mezzogiorno, Maria Grazia Francia, Maria Donati, Aristide Le Ghetti, Diego Calcagno, Marco Tulli, Aldo De Franco, Egle Monti, Gianni Giori, Anita Angius, Adalberto Tagliapietra, Gino Cavalieri, Olga Solbelli, Olga Vittoria Gentili, Ciro Berardi, Attilio Torelli.

IL SOGGETTO

Una alluvione obbliga gli abitanti della borgata romana in cui abita Angelina ad abbandonare le loro fragili casette, ed essi occupano un grande fabbricato dello stesso costruttore delle loro abitazioni. Angelina viene arrestata, ma poi per l'intervento del costruttore che teme uno scandalo e fa molte promesse agli abitanti della borgata, inducendoli a lasciare il suo palazzo, è rilasciata. Naturalmente le promesse non sono mantenute, e Angelina allora torna a guidare i suoi nella rioccupazione dello stabile. Di nuovo arrestata, è ora l'intervento del figlio dell'imprenditore, innamorato della figlia di lei, che vale a trarla di prigione. Angelina ritorna al quartiere, dov'è accolta entusiasticamente: le viene addirittura offerta una candidatura alle elezioni, ma ella la rifiuta.

LA CRITICA

«Il regista si è sottomesso all'azione, e ha narrato con semplicità la storia di una madre di famiglia romana che porta ad una legittima ribellione tutti i mali nascosti nel suo miserabile quartiere (...). È un film d'attualità dove sono ingegnosamente mostrate le preoccupazioni materiali della maggior parte degli uomini d'oggi: senza alcuna seconda intenzione propagandistica, e senza tra malizia che quella di umoristi sensibili, sorridenti senza astio sugli aspetti ridicoli dei loro contemporanei nei momenti più ordinari come in quelli più eccezionali della esistenza. Questa indipendenza di spirito e leggerezza di tono, la fluidità d'un dialogo sempre saporoso, infine la presenza, l'autorità e la fresca verve di Anna Magnani salvano "L'On. Angelina"» (Auriol). «Un film facile e sincero. (...) Strapperà sorrisi e lacrime a innumerevoli platee, farà inarcare

il ciglio a quanti sono o si credono raffinati. E se questi non avranno torto, il film è vivo e vivace, mosso e colorito; è del più semplice teatro dialettale. (...) Film tutto vociato, tutto gridato, i suoi tratti migliori sono in episodi d'avvio, in rapide e grosse pennellate d'ambiente, in riferimenti diretti alla vita vissuta di oggi e di ieri; quando tenta il dramma, fatto di sdegno e di commozione, della povera Angelina aggirata da chi aveva creduto un benefattore, respinta e derisa da chi era stato da lei, alla sua maniera, beneficato, allora il film si rivela grossolano e sbrigativo, d'un popolareggiante assai sommario» (Gromo).

1948: ANNI DIFFICILI

Produzione: Briguglio Film - **Soggetto:** dal racconto «Il vecchio con gli stivali», di Vitaliano Brancati - **Sceneggiatura:** Seraio Amidei, Enrico Fulchignoni, F. Evangelisti, V. Brancati e L. Zampa - **Fotografia:** Carlo Montuori - **Musica:** Franco Casavola - **Interpreti:** Umberto Spadaro, Ave Ninchi, Massimo Girotti, Milly Vitale, Ernesto Almirante, Aldo Silvani, Carletto Sposito, Enzo Biliotti, Giovanni Grasso, Olinto Cristina, Raimondo De Cenzo, Della Scala, Ermanno Randi, Agostino Salvietti, Loris Gizzi, Bruno e Vittorio Di Stefano.

IL SOGGETTO

Un povero impiegato municipale siciliano, Aldo Piscitello, per non perdere il posto è costretto ad iscriversi al partito fascista. Di qui incomincia il suo calvario: adunate, stivaloni, esercizi ginnici e orbace. Egli ha un figlio, perennemente sotto le armi, il quale quando alla fine della guerra riesce finalmente a tornare a casa viene ucciso dai tedeschi in ritirata con una fucilata alle spalle. Ma la sfortuna perseguita ancora Piscitello: quando anche lui crede di aver trovato, nonostante il lutto, un po' di tranquillità nella Italia liberata, viene epurato per la sua qualità di «fascista», e ad epurarlo è proprio il suo ex-podestà, che ha saputo scegliere il momento giusto per mettersi al servizio degli alleati.

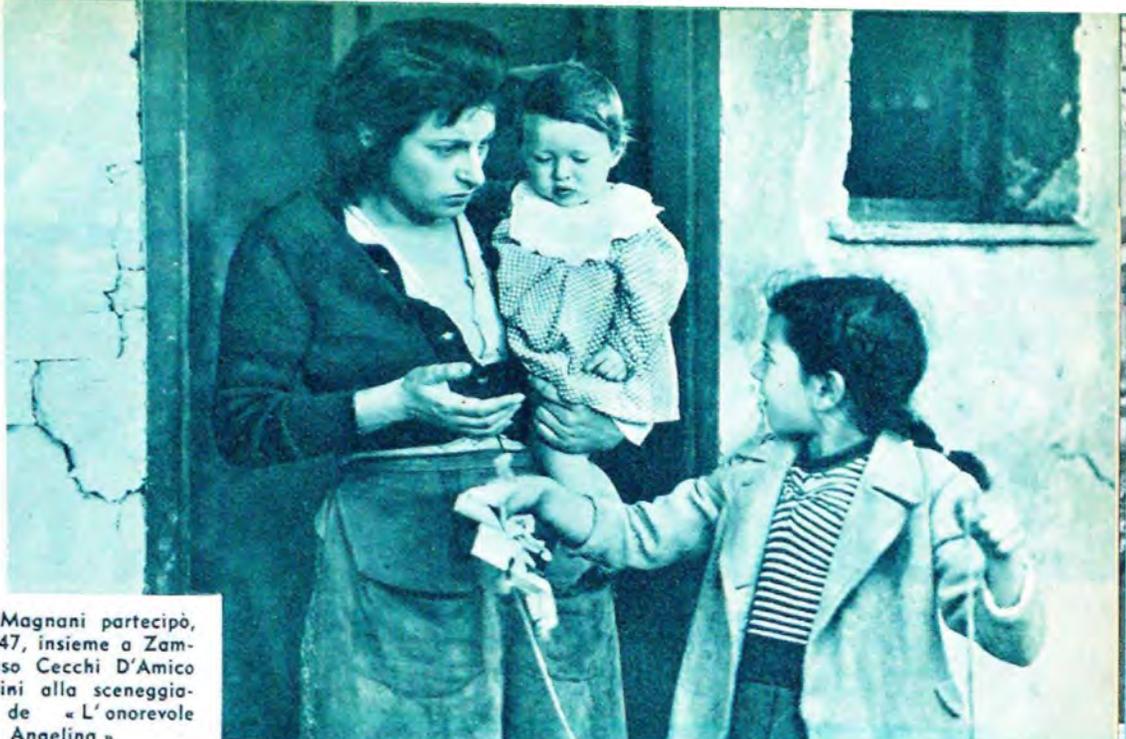
LA CRITICA

«In questa sua ultima opera (la migliore di tutte), Luigi Zampa ha affrontato situazioni scabrose quanto mai, spogliandole completamente della solita retorica melodrammatica, rivestendole, invece, con i panni semplici dell'umanità e della sincerità, con qualche volantino beffardo, con qualche rifinitura mordace e con un colore amaro e profondo ch'è, poi, la giustificazione di tutta l'opera. Il tema, la forma semplice, il deciso passaggio da una situazione ad un'altra per creare quei contrasti accesi che accentuano ora il dramma, ora la commedia, il linguaggio umile che dà il tono vero al personaggio ed alle cose, quei dettagli borghesi, impagabili per quel loro contenuto umoristico, che assume l'efficacia d'una pennellata forte e dà vigore e singolarità all'esposizione del fatto, tutto ciò che è stato fuso dal regista in un perfetto amalgama funzionalissimo. Zampa (...) si è rivolto alla verità, spremendone con acume beffardo una lagrima e una risata, un sospiro e un respiro di vita, e si è soffermato sul personaggio centrale che diventa quasi un simbolo» (De Mitri).

«E' una satira estesa nel tempo, complessa e irta di contrasti, che affronta con indubbio coraggio i fatti e le reazioni più disparate, che entra nel vivo di tre guerre, penetra in un costume politico, scruta nell'animo degli uomini, condanna un'ideologia, giudica e manda su tutto e su tutti. E' la prima volta che il cinema si arrischia in un'impresa simile, e questo può già spiegare molte cose. La foga ha ucciso, negli sceneggiatori e nel regista che ovviamente si è messo al loro servizio, il senso della misura; l'entusiasmo della novità ha agito — come sempre in questi casi — da paraocchi e ha impedito che alla idea primitiva si sovrapponesse la riflessione e la rielaborazione critica, elementi indispensabili per una satira così ampia» (Di Giammatteo).

1949: CAMPANE A MARTELLO

Produzione: Lux Film - Ponti - De Laurentiis - **Soggetto e sceneggiatura:** Piero Tellini - **Fotografia:** Carlo Montuori - **Musica:** Nino Rota - **Scenografia:** Piero Gherardi - **Interpreti:** Gina Lollobrigida, Yvonne San-



Anna Magnani partecipò, nel 1947, insieme a Zampa, Suso Cecchi D'Amico e Tellini alla sceneggiatura de «L'onorevole Angelina».

son, Eduardo De Filippo, Agostino Salvietti, Pasquale Misiano, Francesco Santoro, Ada Colangeli, Carlo Pisicane, Vittoria Febbi.

IL SOGGETTO

Una prostituta, Agostina, ha preso l'abitudine di inviare tutto il denaro che riesce a risparmiare al parroco del suo paesetto di origine, sicura di potervi un giorno o l'altro tornare e di trovare i mezzi sufficienti per condurre un'esistenza tranquilla. Ma quando ritorna, assieme ad una sua compagna, ha la sorpresa di constatare che il parroco, credendo che il denaro gli fosse stato inviato per beneficenza, lo ha speso tutto per costruire un orfanotrofio. La ragazza pretende la restituzione del denaro inviato, e il parroco dopo molte peripezie riesce a raggranellare la somma: ma poiché il riprenderla vorrebbe dire segnare la fine dell'iniziativa benefica, Agostina vi rinuncia e riparte per la città.

LA CRITICA

«Come al solito, su di una falsariga sperimentata in tutti i film precedenti, umorismo e dramma costituiscono le due basi di «Campane a martello», e sia l'uno che l'altro dovrebbero porre in luce la pietosa condizione delle «signorine» di questo dopoguerra.

Zampa può vantare al suo attivo una istintiva facoltà di commuoversi per il destino degli infelici, ma non riesce mai a districarsi totalmente dal piano psicologico su cui questa emotività ristagna, sicché le sue figure — lungi dall'apparire compiute — si portano indosso i caratteri più comuni e schematici che anche un mediocre giornalista potrebbe attingere dalla cronaca. E infatti «Campane a martello» avrebbe il tono di un servizio giornalistico — diciamo così — descrittivo più che interpretativo, se un gusto un po' falso e voluto della battuta umoristica e della scenetta comica non lo facesse prepotentemente sconfinare, ad ogni piè sospinto, sul terreno caro agli autori di rivista. (...) A Zampa è mancata l'audacia di trarne uno spettacolo dichiaratamente burlesco e spregiudicato, come forse avrebbe potuto senza impegnarsi troppo con le proporzioni morali e sociali, o impegnandovisi comunque in altro modo» (Di Giammatteo).

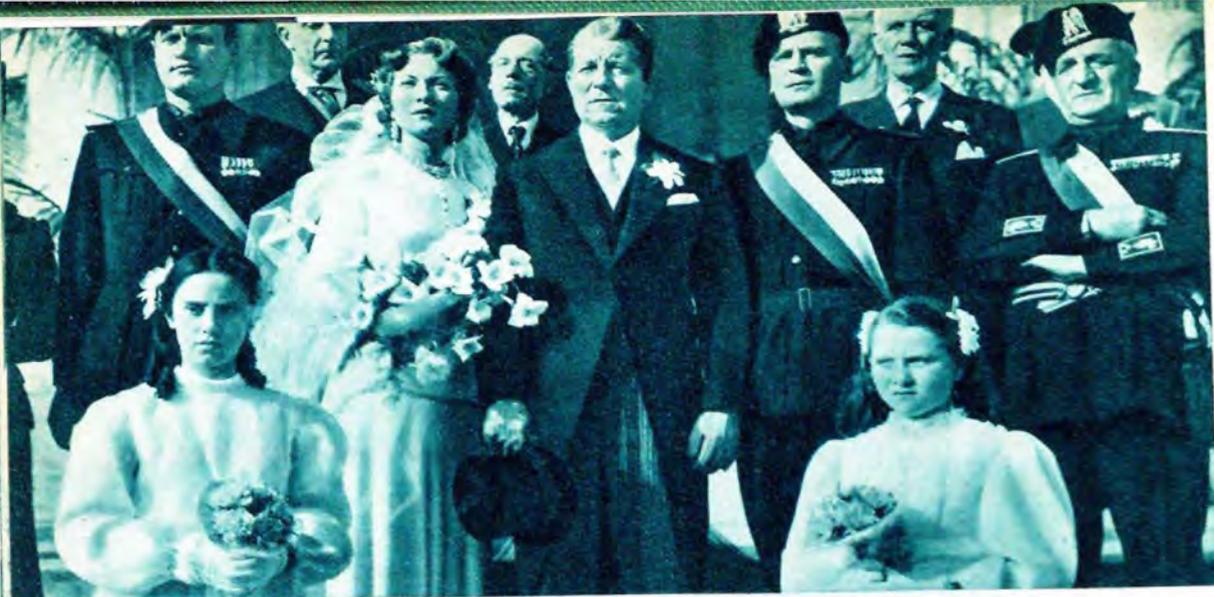
1950: CUORI SENZA FRONTIERA

Produzione: Lux Film-Ponti - **Soggetto:** Piero Tellini - **Sceneggiatura:** P. Tellini e Stefano Terra - **Fotografia:** Carlo Montuori - **Musica:** Carlo Rustichelli - **Scenografia:** Aldo Buzzi - **Interpreti:** Gina Lollobrigida, Raf Vallone, Erno Crisa, Cesco Baseggio, Ernesto Almirante, Enzo Stajola, Gino Cavalieri, Gianni Cavallieri, Silvia Curatti, Fabio Neri, Mario Sestan, Anto-

Peppino De Filippo e Aldo Fabrizi in «Signori, in carrozza!» del 1951. Zampa lavorò allo scenario del film mentre ai suoi lati erano i binomi Age - Scarpellini e Fabrizi - Macari.



VOITI



Soggettista di « E' più facile che un cammello... » (1950) fu Cesare Zavattini. Tuttavia il film non ebbe buona riuscita e la stessa presenza di Gabin non apportò alcun beneficio.

nio Catania, Giordano Cesini, e un gruppo di ragazzi triestini.

IL SOGGETTO

La « linea bianca », il confine di demarcazione tra le due zone della Venezia Giulia, viene a dividere in due un villaggio. I bambini giocano sovente lungo di essa, ed un giorno bruciano un paletto confinario. Uno di loro, nel tentativo di riportare il paletto al suo posto per evitare le ostilità tra gli abitanti delle due diverse zone, viene ferito. L'ospedale è dall'altra parte del confine, e sembra così impossibile, per l'irrimovibilità delle guardie, riuscire a salvarlo: ma alla fine, dinanzi al pericolo che corre la sua vita innocente, viene concesso il permesso di attraversare con un camion che trasporta il fanciullo la fatale « linea bianca ».

LA CRITICA

« Cuori senza frontiere » (...) affronta un tema molto impegnativo, quello dei rapporti fra italiani e jugoslavi in un piccolo paese di frontiera, in cui la linea di confine passa attraverso le case, gli orti, le vie stesse. Zampa non era il regista più indicato per svolgere problemi tanto importanti. Il suo mestiere e le sue possibilità sono piuttosto rivolti verso un genere leggero, di commedia di costume, in cui talvolta consegue risultati apprezzabili. E infatti, in « Cuori senza frontiere » le sole parti convincenti sono quelle atteggiata ad una bonaria presa in giro di talune istituzioni tradizionali (la retorica di certi funzionari nazionalisti ad esempio), laddove i suoi tentativi di dire una parola seria e definitiva sul problema di carattere sociologico e internazionale, che sta al centro del film, appaiono sfasati poco coerenti. (Vice, in « Cinema »). Un film, dunque, dalle ambizioni nettamente sproporzionate per uno Zampa non ancora arrivato al massimo delle proprie possibilità creative (o forse sproporzionate in ogni caso); per cui è stato ancora scritto che, fra tutti quelli da lui diretti, esso è « il più inutile e il più ambizioso ». Conoscendo la personalità di questo regista, non sarà difficile comprendere come la massima inutilità (cumulo di errori, falsa impostazione, riuscita men che mediocre) derivi appunto dalla massima ambizione. (...) Di suo (tipicamente suo) Zampa vi ha messo la pervicace volontà di non rinunciare, in nessun caso, dinanzi ad alcuna situazione, alle sue macchiette preferite e a certi vezzi narrativi di efficacia ormai scontata. Quanto al resto, sembra che egli abbia accettato ad occhi chiusi le proposte della sceneggiatura, senza rendersi conto della gravità di alcune

tipizzazioni che fanno dei personaggi marionette e non uomini » (Di Giammatteo).

E' PIU' FACILE CHE UN CAMELLO...

Produzione: Cines-Pathè Film - Soggetto: Cesare Zavattini - Sceneggiatura: Vitaliano Brancati, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Moser, Diego Fabbri, Henry Jeanson - Fotografia: Carlo Montuori - Musica: Nino Rota - Scenografia: Gastone Medin - Interpreti: Jean Gabin, Elli Parvo, Antonella Lualdi, Julien Carrette, Paola Borboni, Carletto Sposito, Bella Starace Sainati, Elena Altieri, Dante Maggio, Peppino Spadaro, Maurizio Debonardi, Marga Cella, Mariella Lotti, Fausto Guerzoni, Aristide Baghetti, Nerio Bernardi, Pietro Verina, Maso Lotti, Antonietta Pietrosi, Ruggero De Bonis, Romano Milani, Anna Pabelli, Benito De Gallura, Adalberto Tartaglia, Bice Valori, Dora Faykiss, Aldo Bettoni, Dino Raffaele, Luigi A. Garrone, Aristide Catoni, Giulio Sabbatini, Laura Tiberti, Ada Colangeli, Rio Nobile, Marco Tulli, Mimo Billi, Piero Pastore, Gabry Hello, Salvo Libassi, Livia Giorgi, Aldo Vasco, Ciro Berardi, Gorella Gori, Enrico Luzi, Tommaso Pallotta, Reynolds Packard, Andrea Sorba e Frank Olson.

IL SOGGETTO

In un incidente automobilistico trova la morte un ricco industriale, il quale, ammesso al giudizio divino, sta per essere condannato perché in tutta la propria esistenza non ha mai compiuto un'opera buona. Con le sue preghiere riesce ad ottenere un « rinvio » di ventiquattrore all'esecuzione della sentenza, durante le quali dovrà cercare di compiere le buone azioni cui non aveva mai pensato in precedenza. L'unica cosa che gli paia adatta è di procurare la ricchezza a un povero: ma il suo gesto sortisce l'effetto opposto, poiché il povero, mutata la sua condizione, non vuol più acconsentire alle nozze della figlia con un operaio. L'industriale si adopera allora per permettere ai due giovani di fuggire; e sarà proprio l'essere riuscito a farlo a costituire la buona azione che gli aprirà le porte del Paradiso.

LA CRITICA

Lo spunto da cui partiva « E' più facile che un cammello... », « sia pure non molto originale, avrebbe potuto costituire l'amena occasione per una saporosissima farsa a sfondo morale. Il film, invece, è generalmente accigliato e il suo umorismo — o meglio, i suoi tentativi d'umorismo — non si intonano sempre agli accenti ora moraleggianti, ora eccessivamente allegorici della vicenda, nei cui nodi e sviluppi, d'altronde, si insinuano sovente elementi piuttosto disparati e non di rado poco in equilibrio fra loro. Una regia che avesse saputo trovare il tono giusto — fra il serio e l'umoresco — avrebbe forse gradevolmente superato tutti questi scom-

pensi. La regia di Zampa, invece, linda, corretta, educata, ha accolto alla lettera il testo che le era stato proposto, imponendosi di non superare mai i contrasti che vi erano nascosti. Il film, comunque, (...) rivela spesso un garbo tutto particolare, e anche quando non convince, interessa e diverte ». (Rondi). Più esplicitamente (e secondo noi più esattamente) il Gromo ritiene invece trattarsi di « un film abborracciato, con una regia piuttosto corriva, con una recitazione piuttosto qualunque. (Lo stesso Gabin è irriconoscibile, il solo Carette si salva). Poiché il soggetto è di Zavattini, si direbbe, questa, una grossolana parodia della maniera di Zavattini », la cui idea di partenza, peraltro, « per impostazione d'ambiente, di personaggi e di vicenda era tutt'altra cosa. Tanto peggio per chi ne ha tratto il film che abbiamo visto ». (Si noti il singolare contrasto di giudizio tra Rondi e Gromo riguardo alla regia di Zampa, per l'uno rispettosa e per l'altro completamente dimentica dei suggerimenti di partenza).

1951: SIGNORI IN CARROZZA!

Produzione: D. Forges Davanzati-Lux Film France - Soggetto: Age e Scarpelli - Sceneggiatura: Age, Scarpelli, Luigi Zampa, Aldo Fabrizi e Mino Maccari - Fotografia: Carlo Montuori - Musica: Renzo Rossellini - Scenografia: Enrico Ciampi - Interpreti: Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Julien Carette, Sophie Desmarez, Vera Nandi, Marisa Merlini, Nando Bruno, Ernesto Almirante, Monica Clay, Noël Roquevert, Anna Vita, Giovanna Ralli, Simone Delamare, Geraldina Parrinello, Madò Giraldi, Maso Lotti, Claudio Morgan, Albert Rémy, Pietro De Vico, Vittorio André, Barbara Florian, Paillette, René Pascal, Françoise Lauby, Liliane Ernot, Claudio Melini, i ballerini Claude Mocquery e James Campbell, e Praline.

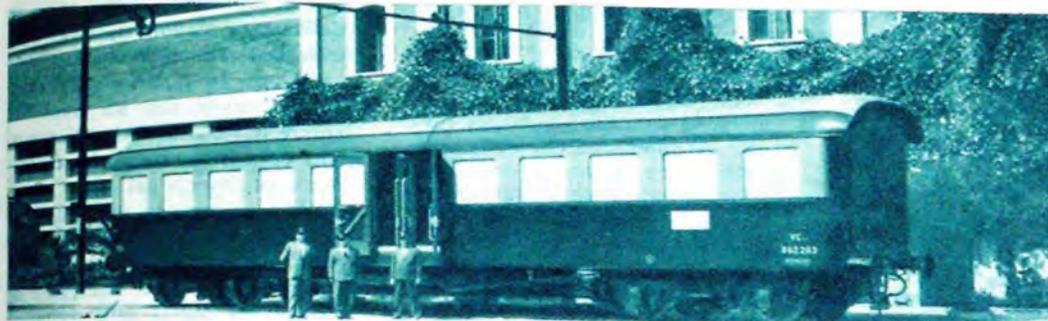
IL SOGGETTO

Un conduttore di vagoni letto della linea Roma-Parigi-Roma si accorge di essersi innamorato della giovane padrona di casa che lo ospita durante la sosta nella capitale francese. Egli non ha il coraggio di confessare alla donna di essere ammogliato temendo di spezzare una relazione sentimentale che lo consola dei suoi crucci famigliari. Da quando si è sposato, infatti, il conduttore ha acquisito un cognato che si è insediato da padrone in casa sua: non lavora, si fa mantenere e coccolare. Il trasferimento da Roma a Parigi appare come un rimedio radicale alla insostenibile situazione. Ma al momento di prendere una decisione, il conduttore ripensa alla famiglia: il piano che aveva architettato gli pare irrealizzabile, l'avventura sentimentale con cui si era consolato a Parigi deve aver termine.

LA CRITICA

« Con questo "Signori in carrozza", Luigi Zampa ha portato sullo schermo una vicenda comico-intimista che poggia quasi unicamente sulla recitazione e sulla mimica di Fabrizi. L'opera tuttavia è svolta con un certo ritmo e con abbastanza onestà e non mancano trovate divertenti e spunti felici. Ma l'humour e spesso la comicità di certe situazioni sono troppo unilateralmente legati alla personalità dell'attore: divertono realmente quando questo si contiene; stancano quando traligano. Tuttavia il film poi decade alla fine, quando il regista scivola sul piano di un facile moralismo con pretese sentimentali. Questo moralismo sentimentale (spesso non alieno da inflessioni umoristiche), che si trasferisce più o meno in tutte le opere di Luigi Zampa, costituisce il difetto principale del film e nel contempo il limite preciso delle sue capacità. (Tassinari). Capacità certamente non compiutamente sfruttate in quest'operetta, che « toglia l'abilità istrionica del protagonista e la facile disinvoltura di Peppino De Filippo (...) non ha altro da offrire ». (Saroni).

Il cinema viaggia sulle rotaie



La vettura-cinema delle Ferrovie italiane in sosta alla stazione di Ancona.

dal lontano 1895 che il cinema si serve della ferrovia per ambientare gran parte delle sue storie. E sono molti i film — taluni anche di eccezionale valore — in cui la strada ferrata con i suoi impianti, con i suoi mezzi e gli individui che vi lavorano, è sfondo vivo alle passioni dei protagonisti; in altri essa fa la sua comparsa, sia pure come elemento non determinante della storia.

Il cinema — arte del movimento — è, dunque, andato sempre d'accordo con ciò che vive solo in quanto si muove: che è impossibile pensare alla strada ferrata senza vedervi correre una sbuffante vaporiera o sfrecciare un modestissimo elettrotreno, il cui rapido passaggio davanti alla retina costituisce, in fondo, il più bell'esempio di dissolvenza naturale. Di contro, quale più efficace modo per esprimere visivamente un senso di mortale desolazione di quello fornito da una stazione deserta o da un binario arrugginito coperto dagli sterpi?

Alla ferrovia, quindi, il cinema si è sempre rivolto sicuro di ottenere la massima collaborazione ed il massimo aiuto; ogni volta, collaborazione ed aiuto sono stati generosamente concessi, vuoi servendo solo all'ambientazione di una qualsiasi storia e non offrendo quindi all'economia del racconto nient'altro che uno scenario; vuoi, invece, dando la possibilità di comporre un'opera evocante e la poesia nuova che dalla strada ferrata si sprigiona e la vita trepidante che vi svolge. Molto spesso protagonisti di queste storie, più che gli uomini, sono le bielle, le ruote, gli sbuffi di vapore e il ritmico, ossessivo rumore del treno in corsa.

Ci siamo recati recentemente a visitare una snella vettura ferroviaria cui è affidato un compito del tutto particolare e che, per assolverlo, corre da qualche tempo sui lucidi binari e sosta, poi, sotto pessime stillanti piogge o infuocate dal sole. Essa viaggia da un capo all'altro d'Italia, percorrendo migliaia di chilometri e, ovunque, porta... il cinema. Perché la ferrovia sta chiedendo, a sua volta, collaborazione ed aiuto al cinema, per realizzare un preciso programma didattico e informativo.

Il cinema, dunque, è entrato nella ferrovia — così come entrò nella scuola — a bandiere spiegate; è utilizzato come mezzo capace di dare un efficace sussidio ai classici e tradizionali strumenti didattici. In tal modo il personale delle ferrovie viene messo in grado di migliorare celermente, e con poco sforzo, la preparazione professionale.

Un rapido sguardo all'organizzazione delle varie ferrovie europee ci permette di constatare che esiste in tutte — più o meno attrezzato — un particolare organismo che cura la produzione di appositi film: da quelli a carattere divulgativo — destinati anche alla proiezione nelle sale — a quelli di istruzione in senso lato e a quelli specificatamente didattici (destinati questi a circuiti interni), per giungere, infine, a veri e propri cinegiornali, a carattere periodico, i cui argomenti vengono scelti tra gli avvenimenti ferroviari nazionali e internazionali di una certa risonanza.

Sia pure in lieve ritardo rispetto ad altre nazioni, anche in Italia le ferrovie hanno chiesto e stanno chiedendo la collaborazione del cinema.

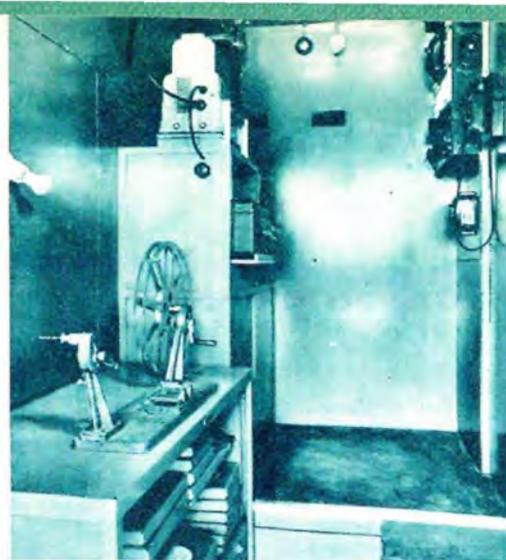
Dal 1947 un reparto di uno speciale Ufficio cura le produzioni dei numerosi cortometraggi, non trascurando — peraltro — di dare assistenza alla produzione cinematografica nazionale, allorché ha bisogno della ferrovia per le « storie » narrate nei suoi film.

Ma soffermiamoci alla « vettura cinema ». Quando, nel 1953, venne allestito il « Treno della Rinascita » (Mostra viaggiante che documentava i risultati della ricostruzione ferroviaria del Paese dopo l'ultima guerra), fu anche allestita e messa in composizione una vettura cinema che, durante il giro compiuto dal « Treno », proiettò ai visitatori, in tutte le grandi stazioni, film documentari di divulgazione e di informazione.

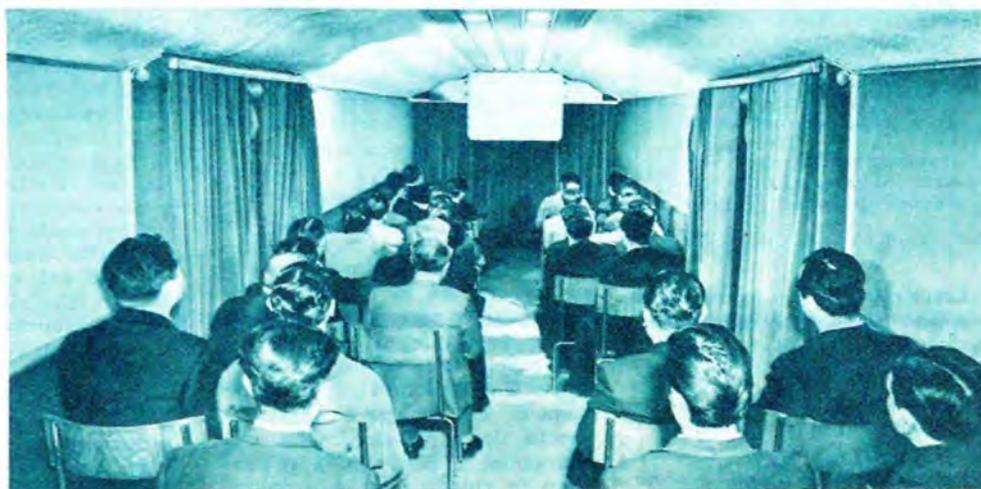
La vettura sopravvisse allo smontaggio del treno: venne anzi perfezionata, dotata di attrezzature permanenti destinate ad effettuare proiezioni didattiche ed informative al personale ferroviario: ciò a somiglianza di quanto già fatto da talune amministrazioni ferroviarie straniere.

Precedentemente si era effettuato in Italia un esperimento con una vettura cinematografica concessa in prestito dalle Ferrovie Svizzere. All'esperimento, che aveva suscitato l'interesse del personale, fece subito seguito lo studio per la attuazione del « cinema sui binari ».

Perciò nel 1954 anche le Ferrovie Italiane ebbero la loro vettura cinema e, in tre successivi itinerari (Nord, Centro, Sud) per complessivi 7693 chilometri, essa percorse l'intera Penisola.



La « cabina » della vettura-cinema delle Ferrovie dello Stato è dotata di un apparecchio sonoro a passo 16mm, di un equipaggio fonografico a tre velocità con microfono, di un quadro elettrico di comando, di un trasformatore da 5 kw, di un armadio metallico e di tutti gli accessori necessari.



L'interno della vettura-cinema delle Ferrovie dello Stato. Per le sue caratteristiche questa vettura può essere agganciata a qualunque tipo di treno e può funzionare sia ferma nelle stazioni, che in corsa durante i viaggi. E' del tipo a carrelli, con porte centrali e comprende una « sala » per il pubblico ed una cabina per proiezioni. La « sala » (m. 12,50x2,70) contiene 50 posti a sedere disposti a scalinata; lo schermo (m. 1,20x0,90) è collocato a m. 1,50 dal pavimento e consente un'ottima visibilità da ogni parte. Quattro porte, due per lato, sono destinate agli spettatori e una quinta porta — sul retro — è riservata al personale addetto alle proiezioni. L'arredamento interno, in velluto e pannelli assorbenti, garantisce un'ottima ricezione acustica, mentre appositi aeratori elettrici assicurano il ricambio dell'aria.

effettuando 413 proiezioni alle quali hanno assistito oltre 20 mila ferrovieri.

Dai primi del corrente anno la vettura ha ripreso la sua corsa e molte stazioni — piccole e grandi — dell'Italia settentrionale hanno già ricevuto la sua visita; attualmente le proiezioni si stanno svolgendo nel Meridione.

In un cordiale colloquio con i giovani funzionari dell'Ufficio Documentazione delle Ferrovie abbiamo appreso che è in fase di organizzazione un circuito interno, il quale permetterà la periodica proiezione di film al personale ferroviario, utilizzando proiettori a 16 mm, che verranno assegnati a ciascun Compartimento in cui è suddivisa la Rete ferroviaria italiana. In tal modo, l'azione combinata dei proiettori e della speciale vettura farà giungere il cinema nelle sperdute stazioncine d'Italia.

Se, per ora, i viaggi del cinema sono destinati ad uno scopo puramente didattico, ciò non toglie che essi costituiscano un riuscito esperimento di cinema viaggiante. Premessa certa di quel prossimo futuro in cui, stanchi di contemplare il panorama dal finestrino, potremo lasciare la poltrona dello scompartimento per recarci in un'altra vettura, dove dimenticheremo del tutto la stanchezza delle lunghe ore di viaggio e dove qualche viaggiatore, particolarmente affascinato da una « storia » si augurerà che il treno faccia qualche minuto di ritardo!

Alberto Ciambricco

Casco d'oro (Casque d'or - 1951-52)

Regia: Jacques Becker - Soggetto: Jacques Becker, Jacques Companeez - Sceneggiatura e dialoghi: Jacques Becker - Fotografia: Robert Le Febvre - Musica: Georges Van Paris - Scenografia: J. A. D'Eaubonne - Montaggio: Margherite Renoir - Produzione: Speva-Paris Film - Distribuzione: Ducale Film - Colore: bianco e nero - Sistema: normale - Personaggi e interpreti: Casco d'oro (Simone Signoret); Manda (Serge Reggiani); Leca (Claude Dauphin); Roland (Raymond Bussières); Anatole (Roland Lesaffre) e Odette Barancey, Solange Certin, Jacqueline Dane, Tomy Corteggiani, Dominique Dairay, William Sabater, Emile Genevois, Fernand Trignol.

Leca capeggia un gruppo di apaches e di gigolette; è invaghito della bella e bionda Maria, soprannominata Casque d'or, che mostra segni d'insofferenza nei riguardi del proprio "souteneur" Roland. Però Maria conosce l'onesto falegname Manda e se ne innamora. Manda è trascinato, suo malgrado, in un duello d'onore in cui pugnala Roland. Leca,

per sottrargli Maria e non potendo accusarlo apertamente, fa in modo che venga arrestato il più caro amico di Manda. Questi si costituisce, ma, venuto a conoscenza della trappola tesagli da Leca, riesce ad evadere, ad uccidere Leca, per poi consegnarsi alla giustizia ed affrontare la condanna capitale.

Casque d'or fu una « gigolette » realmente esistita e famosa durante la « belle époque »; nel 1917 sposò un onesto ebanista, certo Nardin, e nel 1913 morì dopo aver trascorso un'inecepibile vita matrimoniale. I primi guai, tanto al regista Becker come al film, vennero dal signor Nardin che sparse denuncia chiedendo mezzo milione di franchi in risarcimento danni. Becker riuscì a spuntarla. Poi si fece viva la censura per via di una scena giudicata troppo macabra e violenta: un'esecuzione con la ghigliottina. Anche in tal caso Becker ebbe partita vinta. Da allora, eccetto per chi ha visto il film al Festival di Locarno del '52, non si era ancora potuto presentare « Casque d'or » in Italia. Se il ritardo è deprecabile per i soliti intoppi censori e burocratici, ci permette tuttavia un maggiore apprezzamento della pellicola. Oggi che narrazione e parte visiva si pensano in cinemascopo e a colori, ci giunge gradito un film visto intenzionalmente in bianco e nero, inquadrato pittoricamente

entro i limiti del formato normale. Non conosciamo le idee di Becker circa lo slargo narrativo-visivo del grande schermo, ma riandando ad una sua personale dichiarazione (« per "Casque d'or" mi sono ispirato ad Auguste Renoir »), dubitiamo che egli, se dovesse rifare il film, adotterebbe i nuovi sistemi panoramici. Dichiarare, infatti, di essersi ispirato a Renoir, significa rifarsi tanto ad un gusto e ad una maniera rappresentativa, quanto ad un certo stile di « taglio » e di formato; e dell'impressionista Renoir è nota la riquadratura di tanti soggetti secondo le proporzioni « avanti lettera » del fotogramma tradizionale. Però « Casque d'or » non è soltanto un'opera di intenti pittorici; il significato di « documento » essa lo attinge dalla letteratura dell'epoca, dagli spunti fra il melodrammatico ed il cronachistico di Eugène Sue (non citiamo a caso, ma ci riferiamo sempre alle stesse dichiarazioni del regista), dall'incantato fascino del « demodé » che traspare dalle vecchie vignette del « Petit Journal ». Il chiasso che si fece attorno alla famosa sequenza della ghigliottina rese un cattivo servizio al film: lo si credette verismo in costume, crudezza ricoperta dalle corte giacchette « fin de siècle ». Naturalmente, nulla di tutto questo è vero. Basta ricordare che Jacques Becker filmò opere quali « Antoine et Antoniette » (Premio Cannes-1947 per il miglior film « psicologico e d'amore »), « Rendez-

vous de Juillet » (1949), « Edouard et Caroline » (1951) dove la delicatezza assume significati precisi. Basta rifarsi all'ultimo « Touchez pas au Grisbi » per capire come Becker non sia uomo da amare il violento fine a sé stesso. Che cosa il regista preferisca traspare sottilmente dal suo « Casque d'or »: un mondo intravisto durante l'infanzia, l'assimilazione della pittura (la sua famiglia era amica con quelle di Cézanne e di Renoir), la poesia della recitazione, della ricostruzione e del ritmo (Becker aveva 14 anni quando conobbe Renoir che girava « Nana »), il senso di amori intensi, venati di malinconia, fatti di silenzi, di sensazioni pacate ed insieme intense. Anche « Casque d'or » è soprattutto un film d'amore: improvviso, dolcissimo amore fra il taciturno falegname e la donna il cui sincero slancio sentimentale ci fa scordare la professione miseranda da lei esercitata. Inutile rifarsi alla trama, criticarne lo svolgimento: siamo in un clima ove ciò che conta è realmente la suggestione della composizione, l'espressione degli attori, la cura del particolare. Si ha la sensazione che la fotografia accarezzi la vicenda, indugi sulla notazione (per esempio nella statica notativa, nel compiacimento ritrattistico del matrimonio nella chiesa di Joinville) o non rinunci a staccarsi dagli occhi di Simone Signoret (la rotante sequenza del ballo domenicale è un vero pezzo di bravura della « camera »). Tuttavia Becker non cade in estetismi: il ritmo del film è calcolato a secondi; possiede unità pur alternando montaggi netti e veloci ad ampiezze di calda e dolce narrativa. Ricostruendo il mondo degli apaches, dei duelli d'onore, delle gite in barca lungo la Marna, dei locali da bassifondi quali « L'Ange Gabriel », Becker ci ha mostrato un romantico verismo, una velata nostalgia di qualcosa che è scomparso per sempre. E il senso di pienezza e di desolazione incombente sull'amore di Maria e di Manda, il loro soggiorno nella casetta di campagna o lungo le sponde del fiume colme di verde ci parlano di magici passati irripetibili. La stessa colonna sonora (indovinati i rapporti di montaggio sonoro col montaggio fotografico rivela una struggente « rêve »: la orchestra con la cornetta querula, i piatti, i tonfi lenti della grancassa ci riportano a visioni gioiose, ma alla percezione della tristezza. E la lama che cade sul collo di Manda, recide anche una data, un costume, un'interpre-



Simone Signoret e Serge Reggiani in « Casco d'oro » (« Casque d'or ») di Jacques Becker.

zione di vita. Il bagliore di quella lama è già la parola fine. Perché parlare di macabro? « Casque d'or » è un vigoroso respiro poetico e la poesia è soprattutto fatta d'angoscia. Gli occhi tristi di Manda ne sono la prova. Se il film può essere considerato uno dei migliori di Becker, le interpretazioni forniteci da Reggiani e dalla Signoret sono senz'altro le migliori della loro carriera.

La lunga linea grigia

(Bringing Up the Brass - 1955)

Regia: John Ford - Soggetto: da « Bringing Up the Brass » di Marty Maher e Nardi Reeder - Sceneggiatura: Edward Hope - Fotografia: Charles Lawton Jr. A.S.C. - Architetto: Robert Peterson - Interni: Frank Tuttle - Costumi: Jean Louis - Direttore d'orchestra: Morris Stoloff - Sistema: Cinemascope - Colore: Technicolor - Produzione: Columbia - Distribuzione: CEIAD - Personaggi e interpreti: Marty Maher (Tyrone Power), Mary O'Donnel (Maureen O'Hara), Martin vecchio (Donald Crisp), cap. Hermann J. Koehler (Ward Bond), Kitty Carter (Betsy Palmer), Sig.ra Koehler (Erin O'Brien Moore), Red Sundstrom (William Leslie), Dinny Maher (Sean McGlory), caporale Rudolph Heinz (Peters Graves), James Sundstrom Jr. (Robert Francis), Dwight Eisenhower (Harry Carey Jr.)

Marty Maher è un giovanotto irlandese che, fattosi assumere come cameriere all'Accademia militare di West Point, trova poi più conveniente arruolarsi come soldato. Il maestro d'armi lo impiega per istruire gli allievi nella box; il contatto con giovani che hanno accettato volutamente la dura disciplina dell'Accademia rivela a Marty il profondo significato del dovere, dell'onore e della regolamentazione militare. Egli stesso, resosi conto di tali valori, saprà trasmetterli agli allievi: raggiunto il grado di sergente, sarà il migliore sottufficiale istruttore dell'Accademia.

John Ford ha realizzato questo film partendo dal libro « Bringing Up the Brass » recentemente edito in America e il suo titolo potrebbe tradursi in « Creando i ge-



In occasione del II Congresso della Rank che ha coinciso con il decimo anniversario dell'attività in Italia della società, sono giunti a Roma alcuni attori legati da contratto con la nota casa inglese. Da sinistra: David Knight che ha interpretato « Giovani amanti » di Anthony Asquith; John Gregson che ricordiamo in « La rivale di mia moglie », « Sopra di noi il mare »; Julia Arnall che vedremo nel prossimo « Febbre bionda » e June Thorburn che, dopo « Mare crudele », « Scandalo di notte », ha recentemente ricoperto il ruolo di protagonista in « Occhio alle donne ».

nerali ». Infatti autore del volume è l'ex sergente istruttore dell'Accademia di West Point, Marty Maher, che ha dedicato cinquant'anni della propria vita alla formazione militare di intere generazioni di ufficiali americani. Alcuni di questi costituiscono oggi i quadri dello Stato Maggiore statunitense; lo stesso presidente Eisenhower è stato allievo del sergente Maher. Il regista si trovava dunque a trattare una materia caratterizzata da rigore storico, da fedeltà ambientale e da linearità di tradizioni. Lontano dai roboanti e coloriti sergenti dei « western », Ford ha voluto adattarsi alla scarna esistenza di un sottufficiale che è riuscito a insegnare il significato della disciplina e lo spirito della forma militare per averlo egli stesso compreso e meditato. L'intento di rispecchiare la realtà non ha permesso al regista nessuna evasione bozzettistica né gli ha consentito di sconfinare nel facile umorismo da caserma. Tuttavia Ford ha ottenuto massima articolazione e densità laddove la storia poteva concederla; perciò, specialmente nella prima parte, è riuscito a rivestire protagonisti e vicende di atmosfere

piacevoli e corpose. Soprattutto la sua caratteristica tipizzazione della mentalità irlandese trova felice modello nella figura del padre interpretato da Donald Crisp e nell'incontro fra il giovane Marty e la scontrosa cameriera che diverrà sua moglie.

Particolare significato contenutistico assume nella vita matrimoniale della coppia, la mancanza di figli; l'inserirsi del paternalismo nel rapporto istruttore-allievi, la materna protezione della donna per i giovani che divengono soldati fra due guerre, creano situazioni di commozione a tratti però sfiorate dall'ala della retorica.

Netta distinzione dunque fra la prima e la seconda parte; inoltre, seppure diretti da Ford, gli attori truccati da vecchi non risultano prensili e credibili: Tyrone Power e Maureen O'Hara ci convincono soltanto negli scatti della giovinezza.

Per quanto riguarda l'uso del Cinemascope, confessiamo che da Ford ci si aspettava di più. Parata, bande e manifestazioni marziali riempirebbero il grande schermo anche se « riprese » da un regista minore.

Alamo

(The Last Command - 1955)

Regia: Frank Lloyd - Soggetto: Sy Bartlett - Sceneggiatura: Warren Duff - Musica: Max Steiner - Colore: Trucolor - Produttore ass.: Frank Lloyd - Distribuzione: Republic Pictures - Interpreti e personaggi: Sterling Haiden (Jim Bowie), A. Maria Alberghetti (Consuela), Richard Carlson (William Travis), Arthur Hunnicutt (Davy Crockett), Ernest Borgnine (Mike Radin), J. Carroll Naish (Santa Ana), Eduard Franz (Lorenzo de Quesnada), Otto Kruger (Stephen Austin), Ben Cooper (Jeb Lacey), John Russel (Ten. Dickinson), Jim Davis (Evans), Virginia Grey (Signora Dickinson).

Jim Bowie giunge nel Texas nel periodo in cui si prepara la rivolta contro le truppe messicane; dopo aver salvato uno dei capi dell'insurrezione dalla prigionia, egli si reca nel Messico senza pronunziarsi favorevolmente alla rivolta. Lo trattengono nella sua decisione l'amicizia che lo lega al generale Santa Ana, capo dell'esercito oppressore, ed il suo matrimonio

con una messicana. Ma, giunto nella capitale, ha la triste notizia della morte della moglie e dei figli. Scoperto inoltre che Santa Ana ha instaurato un regime di tirannia egli ritorna verso il Texas. Qui si è all'ultima fase dell'insurrezione; l'intervento armato è ormai necessario, dati gli atti di violenza compiuti dalle truppe occupanti. Jim si unisce agli insorti e quando il generale Santa Ana muove contro di loro con seimila uomini essi si rifugiano nel vecchio Forte di Alamo. Qui li raggiunge anche lo scout Davy Crockett con alcuni suoi compagni. Circondato il forte, Santa Ana sferra il suo attacco. Dopo un'eroica resistenza tutti gli insorti vengono uccisi. Solo alcune donne superstiti andranno a raccontare al governatore Houston la gloriosa difesa di Fort Alamo.

Nel 1830 il governo messicano, con un radicale mutamento di politica, chiuse l'emigrazione dagli Stati Uniti; i ventimila americani che si erano stabiliti nel Texas si trovarono così separati dalla madre patria e sottoposti improvvisamente ad una rigida amministrazione autoritaria. In seguito, per mantenere l'ordine, fu inviato nella provincia un corpo di truppe messicane; ma i coloni, costretti a subire ogni genere di soprusi, si rivoltarono e aiutati da Sam Houston riuscirono a ricacciare le truppe verso il Sud. Correva l'anno 1836 — fu allora che il generale Santa Ana si mosse con un corpo di seimila uomini per domare la rivolta. La sua fu un'avanzata rapida; distrutti senza pietà i presidi di Sant'Antonio, Alamo e Bahia, egli giunse fino al fiume San Jacinto. Qui però era ad attenderlo Sam Houston con i suoi settemila volontari; dopo una sanguinosa battaglia i coloni riuscirono a sconfiggere l'esercito messicano. Il Texas finalmente acquistava la sua indipendenza. Nove anni dopo, il 1° Marzo 1845, il grande stato entrava a far parte della Repubblica.

Questa di Alamo è una pagina gloriosa della storia americana; essa dimostrò, a soli cinquantatré anni dall'indipendenza, che i principi enunciati nella « dichiarazione dei diritti » non erano stati solo delle parole altisonanti, ma anche e soprattutto l'espressione diretta d'un « sentimento » di volontà e di sincerità.

Il colono infatti aveva assaporato il succo vigoroso della « nuova » terra e ne aveva assimilato il respiro ampio e libero; il seme gettato in quelle viscere aveva

dato frutti straordinari. E questi erano nati anche nelle estreme regioni del Texas, dove alcune migliaia di uomini giunsero alla guerra pur di difendere questo nuovo « raccolto ». Furono appunto gli uomini che morirono ad Alamo.

Il film, nato evidentemente da un'idea spettacolare, non ha tenuto conto del valore umano e morale di quest'episodio. La trama rivela chiaramente l'intenzione dei suoi realizzatori; illustrare cioè un fatto ricco di suggestive possibilità di sviluppo. E questo fatto è il massacro di Fort Alamo. Si trattava quindi di trovare testa e corpo ad un racconto il cui finale era il solo ed unico « principio » che interessasse. E la scelta cadde su due delle più note figure del pionierismo americano: Jim Bowie e Davy Crockett. Infatti il film si presenta come l'ultimo episodio dell'avventurosa vita di Jim Bowie che conclude le sue gesta combattendo per una causa giusta. Ne è risultata, logicamente, una storia non sempre legata e spesso occasionale. Se si voleva illustrare l'eroica impresa dei tejanis era necessario ricreare, con maggiore fedeltà storica, un clima adatto allo svolgimento drammatico della rivolta. Un fatto così sanguinoso deve avere una giustificazione; è comprensibile ed « umano » solo se si ha la possibilità di seguire, nelle fasi più significative, tutti quegli eventi che l'hanno causato. In « Alamo » questo non è possibile perché manca appunto il « corpo » del dramma. La tragedia finale è improvvisa, isolata; un brano — seppur bello — completamente a sé.

Se al contrario questo vuol essere un film su Jim Bowie i risultati sono diversi, ma ugualmente discutibili. Il grande sviluppo dato all'episodio di Alamo impedisce la definizione del personaggio che pertanto è debole ed appena abbozzato. A questo si aggiunga il fatto, per quanto esuli dalla considerazione di un qualsiasi narratore, che figure come quelle di Jim Bowie e di Davy Crockett, di Kit Carson o di Buffalo Bill, non possono, nel corso di una storia, entrare ed uscire silenziosamente. Esse appartengono alla storia ed alla leggenda e portano quindi con sé una luminosità inconfondibile, che difficilmente si cancella. A meno che non si tra-

sfigurino in una personale visione della realtà. A nostro parere, questo è un film appositamente costruito per dar corpo ad un breve « pezzo » cinematografico; un pezzo di ritmo, di colore, ricco di tensione e di carica emotiva. Frank Lloyd, uno dei tanti manipolatori di « Duello al sole », non ha certo mancato di renderlo appassionante. Un pezzo di bravura, ma inespressivo, che in noi, data la sua natura e il retrostante avvenimento storico, non desta sul piano umano molto interesse.

La bella mugnaia (1955)

Regia: Mario Camerini
- Adattamento e sceneggiatura: Mario Camerini, Ivo Perilli, Sandro Continenza, Ennio De Concini
- Fotografia: Enzo Serafini
- Architetto: Guido Fiorini
- Costumista: Dario Checchi e Maria Baroni
- Commento musicale: Angelo Lavagnino
- Sistema: Cinemascope
- Colore: Eastman Color
- Produzione: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti
- Distribuzione: Titanus
- Interpreti: Vittorio De Sica, Sophia Loren, Yvonne Sanson, Marcello Mastroianni, Paolo Stoppa.

Secolo XVII. Mentre tasse e gabelle spagnole pesano sugli abitanti di un paese della Campania, il mugnaio Luca ne è immune. Sua moglie Carmela, senza venir meno alla propria virtù, sa infiammare i cuori, compreso quello del Governatore, quel tanto che basta, per essere la protetta del paese.

Tuttavia a Luca pare che esageri, soprattutto quando mostra troppo le gambe in altalena e quando per causa sua scoppia una rissa. Luca ne approfitta per menar le mani e viene arrestato. Il Governatore sfrutta l'occasione e si avvia nottetempo verso il mulino dove la bella Carmela dorme tutta sola. Ma Luca fugge di prigione, si veste da Governatore e penetra nell'alcova della Governatrice. Non succede nulla: le due coppie passano attraverso buffe situazioni e, infine, si riconciliano fedeli e innamorati.

La prima riduzione cinematografica de « Il cappello a tre punte », della lunga novella di Pedro de Alarcón, fu fatta da Mario Camerini nel 1934. Si è abbastanza scritto di quel film perché oggi se ne debba riparlare. Non v'è dubbio però che, col tempo,

attraverso i passaggi nei circoli del cinema, e per motivi polemici, si sia alquanto esagerato nelle lodi. Mario Camerini ebbe — a nostro giudizio — il merito di restare fedele allo spirito del racconto senza fare — come scrisse lo stesso Alarcón nella prefazione del 1874 — ciò che di solito fanno i villani con un tal genere di novelle che « col passare per le mani del volgo... si deformano e si offuscano al contatto della grossolanità e della volgarità ».

Camerini mantenne allora la vicenda del mugnaio e della bella moglie su un piano di felice satira del costume seguendo gli intendimenti di Alarcón che definì il proprio lavoro « tragicomico, burlesco e terribilmente epigrammatico, come tutte le drammatiche lezioni di morale ».

Nella recente edizione (alla quale è stato dato l'arbitrario titolo de « La bella mugnaia ») la signorilità di Camerini trova una nobile conferma anche se, come in ogni « bis », non si ritrova la freschezza e la spontaneità della prima esecuzione. Il colore e il grande schermo hanno forse arricchito il racconto; ma l'arricchimento è tutto esteriore che a controbilanciare il maggiore impegno produttivo sono intervenuti molti elementi negativi. Tra questi, la figura del governatore che è stata completamente travisata dalla esuberante e « divertita » presenza di De Sica, il quale ha voluto aggiungere alla carica ironica contenuta nel personaggio originale una tinteggiatura clownesca spesso sconnessa e inverosimile; così pure Paolo Stoppa — forse costretto dallo stesso De Sica — esce dai limiti del personaggio della satira per entrare nella farsa dove non riesce più a venir fuori. Ed è un vero peccato poichè Sophia Loren e Marcello Mastroianni sono una mugnaia e un Luca di buona qualità. Essi sostengono i non facili ruoli con una misura e un garbo da consumati interpreti, agevolati in questo, l'una da una prepotenza fisica e da una rara scioltezza di movimenti, l'altro da un « physique du rôle » pressochè perfetti.

Oggi il film ha perduto il valore polemico che ebbe nel 1934 (non sono invano passati ventisei anni); restano soltanto vive la felicità della storia e la lezione morale. Di questa riedizione ricorderemo però i valori cinematografici della scena della festa « girata » in una indovinatissima scenografia e con un ritmo che fa pensare ad un prezioso « balletto ».

FANO

OGNI INIZIATIVA ALL'ARIA

La situazione cinematografica nella città di Fano è quanto mai precaria, ma per ben intendere bisogna rifarsi agli anni dell'immediato dopoguerra quando la voglia della ricostruzione e delle idee nuove aveva preso un po' tutti. Nacque un cineclub che cominciò ad agire al mattino nelle sale cinematografiche pubbliche; ma ebbe una brevissima durata: neppure un anno. Due furono le cause principali: 1) mancanza assoluta di danaro; 2) il colore politico degli appartenenti e dei promotori. In quanto tutti erano o iscritti al partito comunista e di esso apertamente simpatizzanti. Comunque il cine-club, nei pochi mesi di vita, proiettò importanti film come «Il corvo», «La via del tabacco», e un interessantissimo lungometraggio sulla difesa di Stalingrado.

Di attività passoridottistica non se ne parlò mai, né allora né oggi. Quei due o tre appassionati si sono rivolti nella vicina Pesaro senza però concludere nulla di positivo. Da un anno invece, in un accogliente locale offerto da una scuola della città, vive un Cine-forum sotto l'egida di alcuni giovani dell'Azione cattolica. Lo scorso anno (che era il primo) furono proiettati «Mio figlio professore», «Lili», «Giulio Cesare» e «Paisà»: un criterio di scelta un po' strano come si vede; tuttavia interessante rimane l'iniziativa degna di essere proseguita.

In quanto a «dibattiti pubblici» discussioni ecc. nulla di ufficiale è stato fatto. Ci sono, è vero, diversi gruppi di amatori del cinema, ma la collaborazione è tutt'altro che probabile. Ognuno rimane con le sue idee chiuso in sé e non si cura di conoscere le opinioni altrui. In una città come Fano, relativamente grande (37 mila abitanti) non dovrebbe essere difficile organizzarsi e lavorare, ma si preferisce starsene seduti al caffè per guardare la gente. Ad impedire poi una probabile unificazione fra le diverse parti c'è la questione politica (terribilmente sentita da tutti, giovani compresi) per cui tutti i tentativi di collaborazione iniziati da quei pochi coraggiosi, sono miseramente naufragati.

Il livello culturale, considerata la totalità di coloro che si recano al cinema, è piuttosto basso anche se la colpa talvolta è da attribuirsi agli esercenti che fanno di tutto (specie l'estate) per guastare i gusti del pubblico. In quei tre mesi, nei quali a Fano ci sono anche i forestieri, difficilmente il livello medio dello spettacolo si alza: sono offerte intere settimane di «western»; pellicole mediocristime se si eccettuano «La lancia che uccide», «Il cavaliere della valle solitaria» e le riprese di «Ombre rosse» e di «Il fiume rosso»; oppure mediocristime «cinemascope» (che tengono in cartellone cinque o sei giorni).

Luciano Anselmi

«Vado a Foligno» dicono il pomeriggio della domenica il giovane agricoltore che durante la settimana ha coltivato tabacco nella pianura di Trevi e i figli dei pastori delle colline di Montefalco. Andare a Foligno, principale nodo della parte più bella e più popolata della pianura umbra, significa tante cose. I padri e le madri corrugano la fronte; ma ormai la domenica sera i figli, e oggi anche le figlie, dalle rive tranquille del Clitunno, dai boschi del Sassovivo e persino dai dirupi scoscesi del monte Pale si dirigono a Foligno. Alcuni vi si trattengono poche ore, altri vi indugiano fino a tarda notte. Ma tutti, immancabilmente, prima di abbandonare la piccola città, saranno stati al cinematografo. Che cosa vanno a vedere? Di solito non si muovono per questo film piuttosto che per quello. Una volta a Foligno, entrano in una delle quattro sale e si accontentano di quello che c'è. Naturalmente, i pensieri e i discorsi che ci faranno su durante i giorni che seguono daranno la misura esatta di quanto sia piaciuto loro il film.

Questo dell'afflusso domenicale al cinema di Foligno da parte di spettatori provenienti dalle campagne e dai paesetti circostanti rappresenta, secondo il nostro modo di vedere, un fatto molto importante. Ci sembra importante perché, come sopra abbiamo detto, tali spettatori affollano le sale a prescindere dal film che vi si proietta. Essi amano straordinariamente, soprattutto, andare al cinema. Da ciò, per carità, non si sia tratti in inganno e indotti a supporre che una particolare azione educativa su questa massa entusiasta e ancora non del tutto «contaminata» possa «provvederla» indirizzandola verso spettacoli di determinata qualità. No! Anzi, quando si è riso oppure molto ci si è agitati sulla poltrona per la «forma» delle grazie di questa o quella diva, non è improbabile che le sale tornino ad essere affollate anche il lunedì. E buona parte della folla sa-

rà composta dagli stessi elementi della domenica sera. Ma, insomma, un grande amore per il cinematografo, una gran voglia di vedere sempre di più e anche di meglio, da parte di codesti estracittadini senza dubbio c'è. Seguendo un poco i loro commenti quando pedalando straccamente o pigiati tra i sedili della corriera fanno ritorno alle loro case, ci si accorge che sempre, se non altro, essi sanno individuare abbastanza esattamente i meriti e i demeriti degli attori. Nessuno, ad esempio, si sente di attribuire qualità artistiche ad alcune di quelle dive che maggiormente richiamano il pubblico, sebbene al senso «Non sa recitare» si aggiunga spesso un eloquente «Però...». Costatazione questa tanto più interessante in quanto è di gente di campagna che stiamo parlando. Di gente che, nella buona maggioranza, appena se la cava col saper leggere e scrivere.

Delle quattro sale di Foligno, una è discreta, un'altra mediocre, la terza assai scadente. La quarta è una grossa sala parrocchiale. Le prime due sono attrezzate per il Cinemascope ed è in avanzata fase di costruzione una quinta sala che, naturalmente, sarà la più grande e la più bella. I prezzi, dappertutto, sono bassi. Se si pensa che entro le mura della città vivono sì e no ventimila abitanti, ci si renderà conto della importanza dell'afflusso dei limitrofi alle quattro (e domani cinque) sale della città.

Un breve discorso, adesso, a proposito di coloro i quali, sebbene pochi, a Foligno amano l'arte cinematografica.

Dunque, anche Foligno ha avuto il suo Cineclub. Lo ha avuto per un anno soltanto, ma è bastato ad accendere grandi entusiasmi e lasciare vivissimi rimpianti. Tutto incominciò il giorno in cui una giovane e intelligente studentessa fece ritorno da Firenze con la laurea in lettere nella borsetta e con tante idee e progetti nella testa. La laurea procurò a lei il posto di pro-

fessoressa all'Istituto cittadino, mentre i suoi progetti diedero a Foligno il Cineclub. Da principio, come accade in tutti i piccoli centri, ci fu della diffidenza. Si voleva capire come «la pensasse» la professoressa, si voleva stare un po' a vedere dove volesse andare a finire. La professoressa, dal canto suo, pensava che era opportuno far conoscere anche a Foligno i capolavori della cinematografia mondiale; che era bene parlare al maggior numero possibile di persone spiegando la storia dell'opera e mettendone in risalto i maggiori pregi e gli eventuali difetti; che la metà da raggiungere era quella di condurre tutti, dopo le singole proiezioni, a una educata e approfondita discussione circa il film e il suo autore, lasciando libero ciascuno di esprimere la propria opinione. Le cose, infatti, si incanalano per tale verso. In una sala cinematografica, al mattino della domenica, avevano luogo le proiezioni e, subito dopo, si apriva la discussione. Fra molti altri film importanti, furono proiettati: «Alexandr Nevskij» di Eisenstein «La Femme du Boulanger» di Pagnol «Le Million» di Clair «Brief Encounter» di Lean e «Paisà» di Rossellini. Dai primi dieci o quindici aderenti si giunse a circa trecento iscritti e l'interesse di tutti aumentava di settimana in settimana. Ma si sa come vanno queste faccende nelle piccole città di provincia. Fino a tanto che c'è il volenteroso animatore, colui che pensa a tutto e provvede a tutto, le cose filano. Quando costui viene a mancare, crolla di botto il piccolo edificio. Così, un bel giorno, qualcuno si presentò al Cineclub per parlare alla professoressa non soltanto di cinematografo. Il discorso si concluse sull'altare della cattedrale e il Cineclub, dopo un telegramma di auguri, chiuse i suoi battenti!

Oggi si va divulgando, a Foligno come in tutta la provincia, la passione per la macchina da presa di piccolo formato. E tale passione è pari all'entusiasmo col quale tutti affollano le sale cinematografiche. Dopo le prime inevitabili riprese familiari, ciascuno sente il desiderio di fare di più. Si comperano allora dei libri adatti, ci si abbona alle riviste specializzate, si comprende la necessità di capire e distinguere ciò che è ben fatto da ciò che è fatto male. Fenomeno molto interessante. Chi lo sa che dalla schiera di coloro che oggi maneggiano la otto millimetri e che a Foligno già progettano di riunirsi in circolo, non debba prima o poi fare un passo avanti e uscire dalle righe colui il quale, con occhio attento, si guardi attorno. Scorderà il giovane agricoltore della pianura, il pastore della collina e il carbonaio della montagna. Ne vorrà raccontare la storia sullo sfondo di una terra ancora ignorata dal cinema e non dal cinema soltanto. Chi lo sa? Può darsi. L'Umbria e gli umbri che la domenica sera «Vanno a Foligno» lo meriterebbero.

Mario Bonaca



Alla inaugurazione del XI anno sociale del Circolo del Cinema, oltre le autorità e gli esponenti della città sono a Verona per le riprese de «I quattro del getto tonante».

FOLIGNO

AFFOLLAMENTO DOMENICALE LA PROFESSORESSA E IL CINEMA IL CINEAMATORISMO

Perugia è il capoluogo della regione. Ma, sotto diversi aspetti, Foligno ci interessa di più.

BIELLA

«ORSETTI 1955»

Il cineamatorismo nel biellese è oggi una delle attività culturali maggiormente sentite; forse l'unica che abbia il consenso di un vasto nu-

mero di pubblico e che sia in continua ascesa.

Lo stà a dimostrare l'aumento di spettatori alle proiezioni, il numero sempre più grande di aspiranti attori, registi, produttori di film a passo ridotto ed il riunirsi in gruppo di nuovi appassionati di cinematografia con intenti di studio e di realizzazione di brevi lavori.

E' questo un fenomeno non molto frequente, che ha trovato in una piccola e ricca città di provincia come Biella un terreno abbastanza fecondo.

Vi è ancora, è vero, uno sperdersi inutile di forze per la mancanza di un organo che sappia raccogliere e riunire tutti i cineamatori, ma questo dipende esclusivamente dalla deficienza del locale cineclub.

Infatti questa associazione, pur essendosi costituita in seno alla FEDIC con lo scopo di aiutare e unire i dilettanti di cinematografia, si preoccupa soltanto di indire concorsi, mostre e proiezioni fotografiche, ben poco ha a che vedere con il cinema. Si rifiuta altresì di

estendere la sua collaborazione ai soci stessi del cineclub che si occupano di realizzazioni cinematografiche ed ha recentemente rifiutato di patrocinare il concorso cinematografico degli « Orsetti 1955 » senza dare la minima giustificazione.

Anche nell'Assemblea generale del Cineclub, riunitasi tempo fa per l'apertura dell'anno sociale, si è parlato quasi esclusivamente di un nuovo concorso internazionale di fotografia, in barba ai chiarissimi regolamenti dello statuto che non permetterebbero di parlare se non di cose inerenti ad attività cinematografica. Tutto questo crea inevitabilmente un vivo malcontento tra i numerosi cineamatori biellesi che si trovano disorganizzati ed isolati quando potrebbero invece camminare fianco a fianco in un clima di reciproca collaborazione.

Da questa situazione chi ne fa le spese è il cineamatorismo. Più positivamente di cinema se ne occupa invece l'Unione Giovane Biella, una società culturale che permette l'esistenza di un Centro Studi Cine-

matografici. Questo Centro si è costituito nel 1951, dando il via all'attività cinematografica biellese con un breve film a soggetto realizzato da un gruppo di giovani, e conta oggi al suo attivo una decina di film a soggetto tra i quali due lungometraggi.

Dallo scorso anno vengono poi assegnati a Biella gli « Orsetti »; statue che si rifanno in grosso modo a quelli che sono per i professionisti gli « Oscar » i « Leoni » e così via.

Anche quest'anno l'Unione Giovane Biella pone in palio tra i cineamatori piemontesi nove orsetti che verranno così assegnati: per il miglior soggetto; per la miglior sceneggiatura; per la miglior regia; per la miglior fotografia; per la miglior sonorizzazione; per la miglior interpretazione in parte di attore protagonista; per la miglior interpretazione in parte di attrice protagonista; per la miglior interpretazione in parte non di protagonista; al produttore del film migliore.

Il concorso scade il 30 novembre e la premiazione avverrà nel corso di una pubblica manifestazione che avrà luogo in Biella entro l'anno in corso.

Giuseppe Sacchi

VERONA

INAUGURATA LA STAGIONE DEL CIRCOLO DEL CINEMA FRANCO ROSSI NON INTERVIENE PERCHÉ IL FINALE È OTTIMISTA GIROTTI E CIFARIELLO I DUE DE « I QUATTRO DEL GETTO TONANTE »

Con l'autunno è iniziata la stagione cinematografica '55-56 che ci ha portato la consueta « routine » sugli schermi. Il veronese di media cultura brontola che è sempre la solita storia, ma ci va lo stesso, e anzi finisce col divertirsi, al cinema: che per la parte popolare poi costituisce l'unica sua forma accessibile di spettacolo, il suo pane domenicale o delle sere stanche dopo il lavoro. Già qui non c'è altro per svagarsi, ora che siamo ai primi freddi e il vicino lago di Garda non è più il consueto ritrovo per l'evasione domenicale. Se togliete la partita di calcio ogni 15 giorni, o per i suoi appassionati, il teatro — Verona si può considerare tra le migliori « piazze » di provincia — per il resto c'è poco. Pochissime e scadenti le sale da ballo, restano i soliti caffè, o la televisione che si sa benissimo che pregi e interessi offra. Il cinema almeno dà molto di più e anche, nonostante la « routine », una certa possibilità di scelta, e in fin dei conti, a suo modo, anche di una larvale « cultura ». Certo. Parlate con molti di coloro che hanno soltanto le elementari alle spalle (ma non escludete i laureati, il discorso può valere anche per loro) noterete spesso o vi diranno cose apprese unicamente attraverso il cinema, con tutto il mar-

gine magari di fantasie e sciocchezze o di deformazioni con cui sono state presentate o che essi vi hanno aggiunto accogliendole.

Al contrario di molti amici di qui e di fuori non pensiamo che per questo e per altro si debba intonare l'eterno lamento o inveire l'arretatezza del pubblico, contro suo certo gusto grossolano, tutti i difetti insomma che sappiamo e che è anche troppo facile individuare. Del resto si potrebbe anche chiedere ai facili censori se le loro stesse carte siano in regola o meno.

L'autunno ha visto riprendere l'attività del Circolo del cinema, per il suo IX anno sociale, al Teatro Nuovo, con un programma composito e interessante che ai soci e agli invitati è « piaciuto » (e sottolineiamo « piaciuto », perchè anche di qui parte una delle tante strade concrete per formare un gusto migliore e offrire via via gli elementi di una seria cultura) naturalmente con quel margine di riserve che può far avanzare ogni opera non certo in tutto persuasiva, nè da definirsi, come si ama dire, un capolavoro. La prima parte del programma comprendeva un breve e incompleto film muto italiano di anonimo, realizzato nell'11-12 dalla

Milano Film, « Lydia », e una brevissima « comica », di spunto originale, di M. Fabre (Robinet), « Amor pedestre » (1914). « Lydia » è la storia d'una donna « che ama la ricchezza più d'ogni altra cosa »; naturalmente finisce amante d'un conte ucciso poi in duello dal solito terzo uomo, e naturalmente rifiuta il « vero » amore del giovane dabbene, tra le braccia del quale finirà consumata dalla tisi e dalla miseria, mentre durante il suo vagabondaggio mondano, la madre — a maggior pietà — le era morta. E' lo schema d'intreccio, come si vede, ricorrente in quegli anni e ancor più nei successivi, nel quale il mondo piccolo-borghese cala le sue aspirazioni e la sua finale condanna per chi è voluto uscire dalla via prestabilita. L'interesse dell'operetta si limita all'ulteriore constatazione di modi di racconto caratteristici del « muto » italiano e d'un avvertibile filone romanzesco-popolare con sfumature veristiche. « Amor pedestre » ha ancor oggi un notevole effetto comico, ottenuto col raccontare un incontro e — naturalmente — dopo un duello il successivo finale adulterio, soltanto attraverso i piedi, con la macchina da presa a pochi centimetri da terra. Rivedendo le « comiche » d'un tempo (ed è il caso ad es. dell'oggi sconosciuto « Allegro fante » dove appare il fratello di Chaplin, Sidney) si rileva come di fronte al film comico d'oggi il pubblico non risponda con quelle schiette, cordiali risate che accompagnano invece la visione d'una comica muta. E la constatazione ha doppio valore quando si pensi che il pubblico del circolo è solitamente controllato e tutt'altro che facile a lasciarsi andare.

La seconda parte è stata dedicata alla proiezione in anteprima (gentilmente concessa dalla « Diana Film » e dall'ing. Morando) degli « Amici



Diana Dors come apparirà nel film Rank « La pace torna in casa Bentley ».

per la pelle» di F. Rossi, che certo ormai tutti conosceranno. Il regista avrebbe dovuto presentare il proprio film, condizionando però la cosa alla sua proiezione col finale veneziano, cioè «pessimista». Che per un seguito di contrattempi non è stato possibile avere in tempo utile. Quindi Rossi si è limitato a inviare un telegramma di adesione: «Spiacente di non potere presenziare alla proiezione perchè non mi è stata garantita la edizione veneziana del film unica da me approvata, ringrazio del Vs. amichevole invito dal che comprenderete il mio atteggiamento determinato dal mio rispetto per le associazioni di cultura - Franco Rossi».

Per la cronaca, non sarà inutile segnalare che oltre alle autorità cittadine, erano ospiti in sala, graditi e applauditi, Massimo Girotti e Antonio Cifariello, per qualche tempo qui a Verona assieme alla «troupe» de «I quattro del getto tonante», regia di F. Cerchio, le cui riprese vengono effettuate all'aeroporto di Villafranca e nel Quartiere della Fiera, dove i capannoni nel riposo invernale possono essere utilizzati come teatri di posa.

Luigi Fracaroli

PESCARA

«IL BIDONE» È PIACIUTO

Nel suo primo mese di attività il circolo del cinema di Pescara ha programmato: «Giulio Cesare, Macbeth, The Informer, Brief Encounter, La sinfonia pastorale, L'Eternel Retour, Addio Mr. Harris, The Song of Ceylon». Il circolo ha inoltre organizzato dei pubblici dibattiti sui film «Il Bidone» e «Marcellino pan y vino». I dibattiti sui film in programmazione nelle sale di prima visione sono una tradizione del circolo di Pescara che si propone di educare con essi il pubblico, di abituarlo a non accettare passivamente uno spettacolo. Il dibattito più che una discussione accademica è un riesame dei film, fatto con l'aiuto di tutti i presenti, che onestamente cercano di dire le ragioni per cui una proiezione è loro piaciuta, oppure le ragioni per cui la ritengono brutta. E' sempre molto interessante vedere come tutti abbiano piacere di dire una propria opinione, come gli interventi di tutti siano improntati ad una assoluta sincerità e non siano minimamente influenzati da articoli letti su riviste specializzate o dalle recensioni dei quotidiani. «Il Bidone» ha avuto, presso il pubblico pescarese una «critica» infinitamente più benevola di quella nazionale. Il film ha avuto dei sostenitori accaniti, convinti. Per i pescaresi il film vuole sottolineare la necessità, per l'uomo, di vivere nella società, la necessità di una famiglia di una vita normale: l'uomo non può vivere solo. Sotto questo punto di vista il film ha trovato tutti d'accordo. Delle riserve sono state fatte per il finale.

E' stato eletto il nuovo direttivo del circolo, esso comprende: il prof. C. Candeloro, il prof. Luigi Di Jacovo, Gaetano Novello, Ida Opezzi, Elio Mancini. Il film migliore presentato a Pescara in questi ultimi

giorni è «Lu tempu de li pisci spada» un cortometraggio degno di figurare in qualunque antologia, un piccolo capolavoro di un sonoro stupendo. E' molto piaciuto «L'Ultima volta che ho visto Parigi», il film tuttavia è stato apprezzato specialmente come dramma sentimentale.

Luciano Arancio

MASSA

ATTIVITA' CULTURALE ZERO MANCA IL CIRCOLO DEL CINEMA DUE LOCALI PER QUARANTACINQUEMILA PERSONE

A giudicare dai fatti, sembra che Massa abbia il «privilegio» (del resto comune a tante altre città di provincia) della assoluta mancanza di una benchè minima vita culturale.

In questa città, per esempio, esisteva sino a qualche tempo fa una «Società Culturale» la cui attività spaziava dalla musica, alla letteratura, e qualche volta (ma solo di rado, si badi bene) arrivava sino al cinema. Ora di questa «Società» non se ne sente più parlare; ed era l'unico segno di vitalità in campo culturale esistente a Massa.

Adesso tutto è morto, sebbene la colpa non possa essere interamente addossata al pubblico.

Ma c'è di più: una volta, pareva che dovesse nascere anche un Circolo del Cinema, e per la verità si era già ad un buon punto; poi l'iniziativa fallì. Fu un vero peccato, perchè la mancanza di una tale associazione si fa sentire specialmente tra i giovani che vorrebbero approfondire maggiormente la loro cultura cinematografica.

Se questo è il triste panorama culturale, non meno triste è il fatto che (sempre restando in campo cinematografico) solamente due locali debbano servire i quarantacinquemila abitanti della città (ora ne stanno costruendo un altro, ma è alla periferia).

E' un problema molto grave che dovrebbe essere risolto, perchè non è possibile che in una cittadina dove l'unico svago della popolazione è il cinematografo, debbano esserci solamente due locali.

Anche qui come altrove, il grosso pubblico predilige i Western e i colossi storici specialmente se in cinematografo e tecnicolor.

(A proposito del cinematografo: da quando lo hanno installato, non fanno che rovinare i film girati col sistema normale, cercando di adattarli allo schermo panoramico. Bisognerebbe capire che il pubblico non è contento di vedere tagliate teste e piedi per la mania del gigantesco).

Almo Zanza

FERRARA

SUCCESSO DI «MARCELLINO PAN Y VINO» UN BRAVO ESERCENTE

Sotto i manifesti da cui sorrideva il volto simpatico e luminoso di Pablito Calvo, il sorprendente interpre-

te di «Marcellino pan y vino», v'era specificato «33° giorno di programmazione». Tale, infatti è stata la durata del film sul cartellone del Cinema Apollino, durata che costituisce un record; nessun altro film del dopoguerra ha «tenuto» per così tanto tempo.

Questo fatto andrebbe esaminato attentamente, se lo spazio ce lo consentisse. Basterà qui rilevare il successo nella nostra città di un film più o meno «religioso», realizzato con mezzi modesti, ma con grande impegno e calore, sui vari cinematografi realizzati con mezzi giganteschi ma dalla altrettanto gigantesca povertà di valori artistici.

Oltre alla dimostrazione (se ci fosse ancora bisogno) che si può fare un buon film e contemporaneamente salvare la cassetta, è sintomatico il fatto che «Marcellino pan y vino», impostato sulla potente innocenza della fede, abbia potuto interessare il pubblico delle proiezioni normali, così come lo ha interessato il vigoroso e anticonformista «Dio ha bisogno degli uomini».

Passando alle associazioni di cultura cinematografica, notiamo la solita calma che prelude alla attività invernale. Tutto tace, almeno pubblicamente. Hanno avuto luogo le elezioni dei Consigli Direttivi del Cineclub; esse hanno indicato in entrambe le occasioni una volontà di ringiovanimento dei quadri da parte dei soci elettori. Difatti, per il Cineforum la presidenza è stata affidata a L. Balboni (anni 21) e per il Cineclub a G. Fink (anni 20).

Un tale risultato elettorale è motivo di soddisfazione per coloro (e sono molti) che credono nei giovani e nel loro apporto di vitalità e novità nelle sfere spesso incolore e conformiste della cultura ufficiale.

I consigli direttivi di fresca elezione si sono messi subito al lavoro per la scelta dei film da proiettare: «I vinti» di Antonioni, «Furore» di Ford, «Morte di un commesso viaggiatore» di Benedek ecc.

Il cineclub non ha ancora scelto i film per cause indipendenti dalla volontà dei consiglieri, ma lo farà tra poco, e certamente con quella serietà di intenti e con quel sottofondo intellettuale che sono tra le sue caratteristiche positive. Delle sue iniziative e dei suoi programmi parleremo in una prossima corrispondenza.

Intanto, fra pochi giorni, verrà presentato dall'avv. Santini al Cinema Apollino in proiezione pubblica «Fascicolo nero» di Cayatte.

A proposito di detto Cinema ci sembra giusto ringraziare i suoi proprietari, fratelli Azalli, per la gentilezza e la comprensione da essi dimostrata verso il locale Cineclub

quando si tratta di presentare film importanti: gentilezza e comprensione che risolvono un po' le azioni «culturali» dei tanto bistrattati eserciti.

Giancarlo Dall'Olio

SANREMO

PIPPO BARZIZZA PRESIDENTE DEL CINE CLUB SANREMO

Nel giro di soli tre anni il Cine Club Sanremo si è imposto come uno dei più quotati in Italia; i suoi applauditi film sono conosciuti ed apprezzati da tutti i cineamatori italiani e stranieri.

A tali eccellenti risultati il Cine Club è giunto grazie alla capacità ed all'impegno dei Soci e, naturalmente, alla passione ed alla pazienza dei dirigenti che hanno dedicato, e dedicano, le loro ore libere oltre che a «girare» anche a curare interessanti manifestazioni, ultima delle quali la «Settimana del film d'Arte» della quale non s'è ancora spenta l'eco del successo.

Quest'anno — anno sociale 1955-56 — il Consiglio Direttivo del C.C. Sanremo ha eletto «all'unanimità» Presidente il M^o Barzizza. Forse qualcuno ancora non sa che il «Pippo nazionale» è un pioniere del cineamatorismo e che la non meno nota sua figlia Isa è stata, sin dalla più tenera età, l'attrice «fissa» di papà Pippo.

L'anno scorso, a degno coronamento della sua attività cinematografica, il M^o Barzizza con il suo delizioso cortometraggio a soggetto «La Volpe» ha conquistato vari premi e coppe in diversi concorsi e festival, fra i quali: Montecatini, Cannes, Parigi, Nizza, ecc. Particolare curioso: la stessa trama della «Volpe» l'abbiamo rivista, a distanza di tempo, in un episodio del film professionale dal titolo, se non andiamo errati, «Un giorno al commissariato» con W. Chiarì e la Bosè ante torero. Bene; noi abbiamo preferito il lavoro del Barzizza.

Ci è facile profetizzare che quest'anno il Cine Club Sanremo rafforzerà e migliorerà la sua prestigiosa posizione fra i cine club italiani. Da indiscrezioni raccolte il Cine Club Sanremo, oltre a potenziare la produzione filmistica per i vari concorsi e festival nazionali ed internazionali, curerà molto la parte culturale riprendendo ed incrementando le proiezioni di film d'Arte e dei migliori e più significativi film cinematografici prodotti durante l'anno.

Gab.

ATTENZIONE

«Cinema», ripristinando una lodevole abitudine, sta approntando eleganti cartelle per la conservazione dei fascicoli del 1954-55. Il prezzo d'ogni raccoglitore è di lire 600. Per l'acquisto è necessario prenotarsi presso la redazione, via degli Scialoja, 18 - Roma. Su ordinazione si forniscono le cartelle per gli anni dal 1949 al 1953.



N. T. ROMA. Non devi credere che Postiglione sia soltanto gentile. Postiglione è l'amico fidato ed esperto: caso per caso sarà cortese, informato, prodigo di consigli, disposto all'aiuto e — perché no? — anche sgarbiatamente severo. Soprattutto quando si tratta di leggere soggetti. Postiglione è severo e lo è stato anche con te. Non per scoraggiarti, ma per aiutarti a far meglio. Anzitutto non scrivere intenzionato a piacere ad un certo regista, non cercare di inserirti nel suo clima per adeguarti a lui. Questo lascialo fare (e non invidiarli) a quanti sono legati alla catena dei soggetti su « ordinazione ». Tu ha il dovere di ideare originalmente. Non dirò che l'argomento del tuo soggetto è sfruttato (non sono gli argomenti sfruttati che impediscono di riaffrontarli), ma che non è visto con occhi nuovi. Sono certo che non faresti un viaggio a Singapore per tornare dicendo semplicemente: « Singapore è una città molto popolata ». Invece hai compiuto un viaggio in un mondo (che è poi il nostro mondo) di tristezza, di amara povertà, di slanci evasivi, di desolata miseria e di instabili lussi e hai ripetuto le cose già dette: il tentato suicidio col gas, il Monte di Pietà, le pensioncine, l'Aurelia fuoriserie, gli uffici con tanti sportelli, la moglie misera e l'aman- te fascinoso che finisce male. Credo che ripenserai al soggetto e ne scriverai altri. Accetta dunque qualche consiglio. Riduci le

cartelle da dieci a cinque; delinea concisamente i vertici dell'azione e dei caratteri; non preoccuparti dei dettagli sequenziali quando le cose sono ovvie. Chi legge soggetti è abituato a collegare i luoghi consueti alle loro naturali atmosfere. Le tue righe di descrizione della Stazione Termini sono perciò inutili. Al contrario, chi legge, non vuole frasi come « si sente solo », « e i nostri amici si divertono un mondo », « riesce a procurarsi del denaro », « la sera si sente tremendamente infelice ». Sono frasi che mancano di ogni indicazione visiva: manca l'atto, il luogo, il perché e il come. Chi legge si chiede « come sarà riuscito a procurarsi il denaro? Rubando, lavorando, chiedendo l'elemosina? ». Porsi tali domande significa non « vedere » il personaggio, non vedere il film, non vedere nulla e gettare il soggetto nel cestino. Non si può voler scrivere un soggetto con intenti psicologici ed intimisti e buttar giù una trama senza notazioni, soluzioni, indicazioni, significati.

Inoltre — ricordalo sempre — per scrivere soggetti occorre studiare, provare e riprovare la forma, sforzarsi di concentrare, applicare, cioè, la massima che arte è togliere anziché aggiungere. Ogni parola, ogni periodo di un soggetto deve possedere intensa seduzione visiva. Periodi quali « Poi ritorna a casa e racconta tutto a Lucia, dice di essere un porco, un buono a nulla e scoppia a piangere nelle sue mani » non depongono certo a favore della tua penna. In un soggetto non si può scrivere a tirar via e immaginare alla carlona. Lascia la frettolosa spatola dell'imbianchino a chi lavora a metro quadro e comincia ad usare il paziente pennellino del minia-

GAMBI ED ACQUISTI

Antonio Capogreco (Via XXIV Maggio 176 - Reggio Calabria) cede al migliore offerente i seguenti volumi di « Cinema » (nuova serie): VII meno i nn. 78, 79, 80; VIII, IX (meno il n. 109); X, XI e i numeri (da 135 a 144) di « Cinema », terza serie. Tutti i numeri sono come nuovi.

Mimmo De Pasquale (Via Faenza, 45 - Firenze) cerca « Cinema » (vecchia serie) dal 175 in poi.

POSTA alla Direzione

Carlo Barsotti di Lucca ci scrive con molta gentilezza per rettificare alcune affermazioni che lo riguardano, apparse nell'articolo di Franco Moccagatta « Intransigenza e fuga » pubblicato sul numero 153 di « Cinema » e riguardante il Congresso della U.I.C.C. di Reggio Emilia.

L'amico Barsotti dice: « Ci tengo a chiarire che, se fui riluttante ad accettare la presidenza, ciò non fu perché non approvai l'operato o l'atteggiamento della segreteria che invece approvo e condivido. Fu per due ragioni molto più semplici, e precisamente: 1) che presiedere un congresso è una fatica, 2) che è la quarta volta che presiedo il Congresso della U.I.C.C., e mi sembrava opportuno cambiare, mi sembrava opportuno che non lo presiedesse sempre la stessa persona ».

turista. E non pensare che io ami i paragoni, perché il soggetto è veramente la miniatura del film. Quindi l'amico Postiglione conclude dicendo: coraggio, buon lavoro e rifatti vivi».

GIORGIO DELLACASA (Genova). La tua richiesta è stata presa in considerazione. In un prossimo fascicolo sarà pubblicato un articolo che chiarirà i tuoi dubbi.

UGO MORGANTI (Roma). « Vite vendute » (« Le salaire de la peur ») è stato prodotto nel 1951-1952 (in due riprese) ed è uscito in Italia nell'aprile del 1953. Grazie per le gentili espressioni nei confronti di « Cinema ».

Il Postiglione

AZIONI ANTITRUST

Per la seconda volta in sei anni, l'industria cinematografica di Hollywood comparirà in tribunale per rispondere dell'accusa, sostenuta dal governo degli Stati Uniti, di aver trasgredito alla legislazione antitrust. La prima volta fu nel 1949, quando la magistratura condannò le case di produzione a disfarsi dei circuiti di sale ch'esse possedevano. Ora, il Dipartimento di Stato ha accusato le stesse case di aver costituito un fronte unico allo scopo di impedire alla Televisione di noleggiare copie in formato ridotto dei loro film, incorrendo così nel reato di « illegale restrizione del commercio ». Tutte le maggiori case di Hollywood, ad eccezione di una, hanno deciso di stare in giudizio. La causa sarà discussa davanti alla Corte Federale di Los Angeles. Il dibattito si annuncia serrato e interessante. Le case sostengono infatti di non aver agito di concerto, ma che ognuna ha difeso singolarmente i propri interessi. Per vincere la causa, il Dipartimento di Stato dovrà provare che le case si sono accordate fra loro per rifiutare i film alla televisione.

ANCORA STEREOCOPIA

Un nuovo sistema stereoscopico senza occhiali è stato inventato in America. Il brevetto, che è di pro-

NOTIZIARIO

prietà della « National Theatres », differisce notevolmente dai modelli esistenti. Esso richiede infatti l'impiego d'una sola macchina da proiezione (invece di due) e si vale d'uno schermo ricurvo, translucido e trasparente, su cui le immagini vengono proiettate da dietro. Il nuovo sistema, che non ha ancora un nome e di cui s'ignora l'inventore, sarà presentato prossimamente in un cinema di Los Angeles.

RITORNO ESISTENZIALE?

Jean Paul Sartre, il pontefice dell'esistenzialismo, che si è recentemente riconciliato col cinema, dopo la rottura piuttosto brusca di qualche anno fa, ha annunciato di avere numerosi progetti. Egli curerà l'adattamento cinematografico di « Le Streghe di Salem » del commediografo americano Arthur Miller. Per dopo, egli ha in programma una sceneggiatura per un film di John Berry.

STRANE PRETESE

James Mason ha ottenuto che, nel suo contratto con una casa di pro-

duzione, sia inclusa una clausola per cui la sua fotografia sarà pubblicata in qualsiasi inserzione contenente le immagini di Lucille Ball e di Desi Arnaz.

« INTERNATIONAL REVUE »

Oltre 100 attori di fama internazionale parteciperanno al film « International Revue », che sarà diretto da George Sidney. Sono stati finora scritturati Ava Gardner, Lana Turner, Grace Kelly e Robert Taylor. Joe Pasternack, che realizzerà il film per la « Metro Goldwyn Mayer », ha dichiarato che un aeroplano visiterà 17 Paesi per scegliere « i migliori attori del mondo ». A quanto egli ha affermato questo sarà il « film più colossale di tutti quelli finora realizzati dalla MGM ».

I SOGGETTI PREMIATI AL CONCORSO DEL CENTRO SPERIMENTALE

La commissione giudicatrice della seconda tornata del concorso permanente per soggetti cinematografici inediti del Centro Sperimentale, composta da Alessandro Blasetti, Dino De

Laurentiis, Suso Cecchi d'Amico, Maria Bellonci, Guido Cincotti e da Pasquale Ojetti, segretario, dopo un attento esame dei vari soggetti trattati nella selezione finale, su proposta unanime ha deciso di premiare i soggetti seguenti: 1) « Una bica di granata » di Giuseppe Gallati, Bologna; 2) « Gli smarriti » di Germano Arendo, Torino; 3) « Dacci questo giorno » di Umberto Lenzi, Massa Marittima.

La commissione ha inoltre segnalato: « Fidanziati » di Adriana Marino, Roma e « Storia di una professoressa » di Luisa Rastrelli Anziletti, Livorno.

Si comunica che per l'anno 1954 il concorso soggetti avrà una diversa regolamentazione che verrà comunicata in seguito.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione numero 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Edizione Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: Messaggerie Editoriali, Primo Parrini, Via Crociferi, 44 - Roma - Stampatore: « Apollon », Via Tiburtina, 1255 - Roma.

cani perduti senza collare

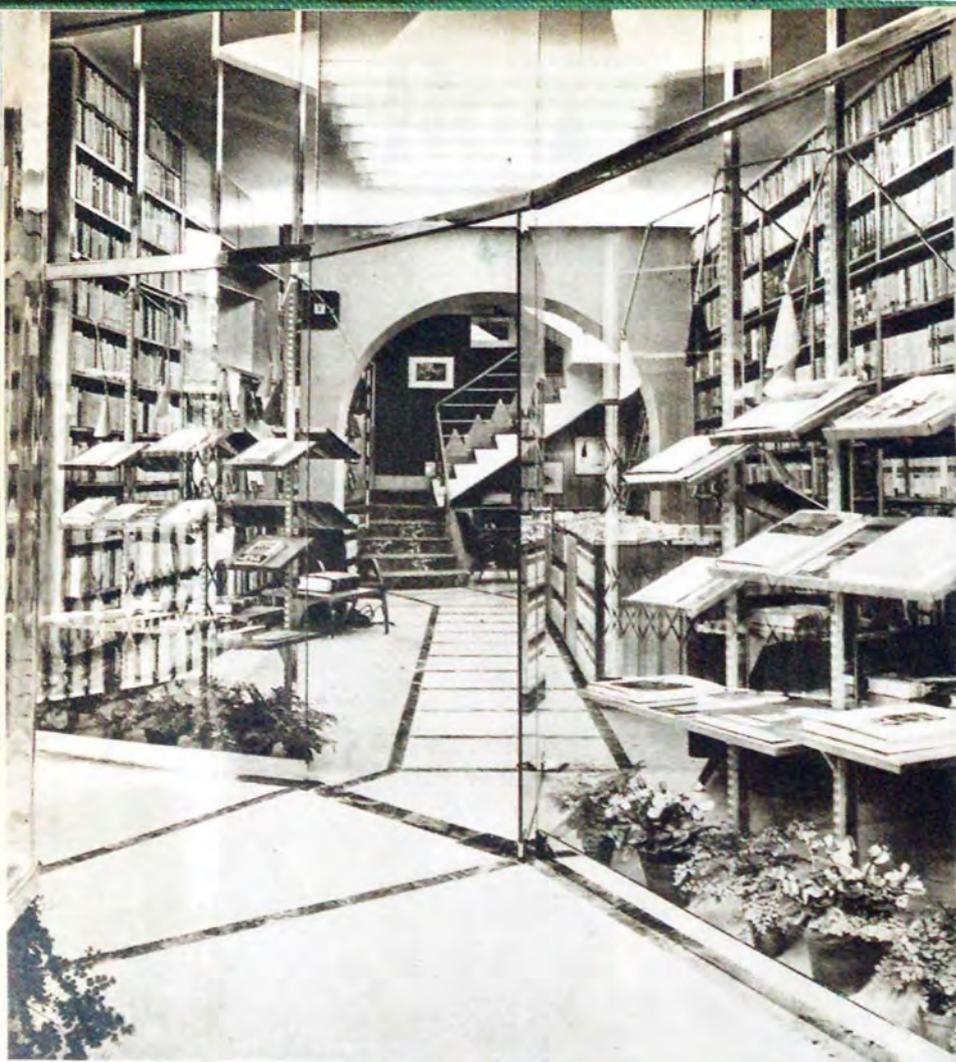


JEAN GABIN
IN UN FILM DI
JEAN DELANNOY

DA UN ROMANZO DI
GILBERT CESBRON

COOPRODUZIONE ITALO FRANCESE -
Continental Produzione Franco London Film
Les Films Gibé



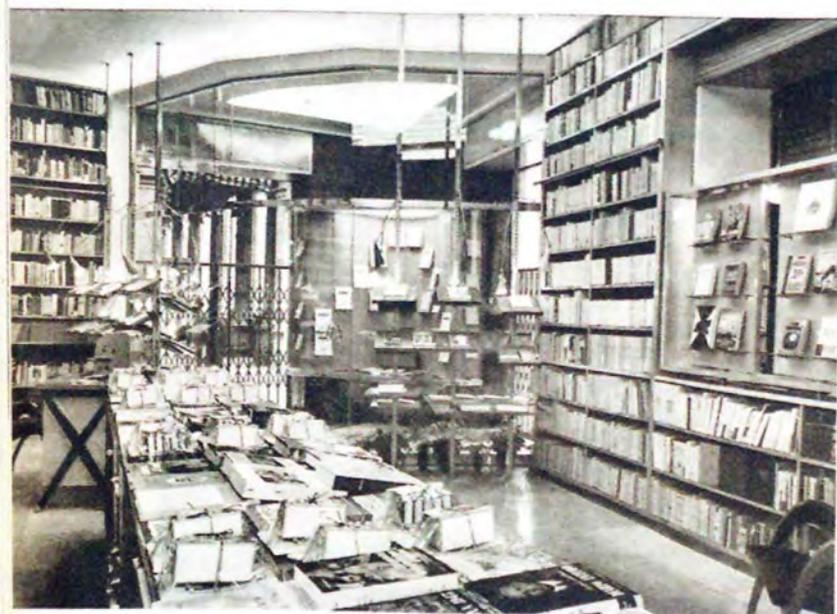


Il più signorile ritrovo dell'intelligenza

LIBRERIA INTERNAZIONALE ABRUZZINI

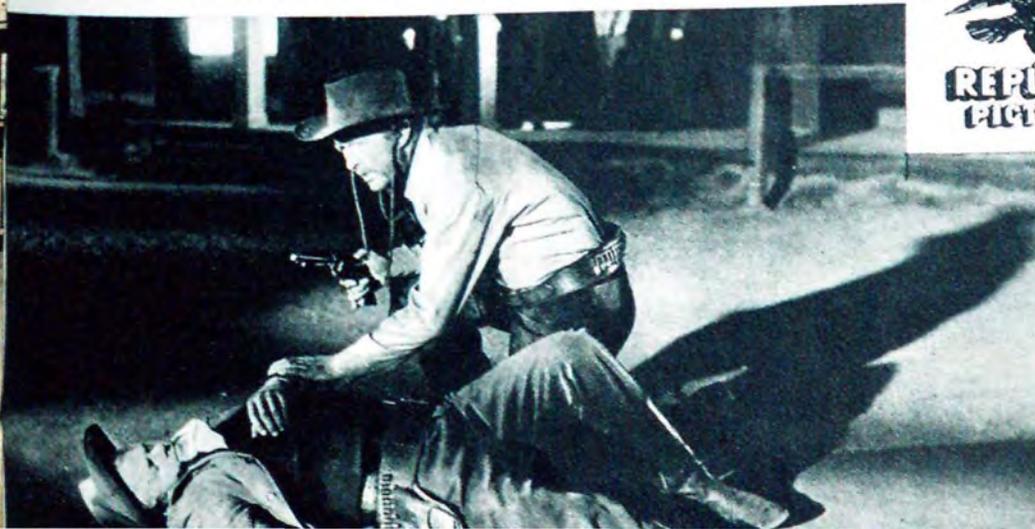
ROMA - PIAZZA COLONNA

Ang. Via Bergamaschi e Via Colonna Antonina



Il più confortevole rifugio della Cultura





HERBERT V. YATES

presenta :

Gli ostaggi

(a man alone)

diretto e interpretato da

RAY MILLAND

con

MARY MURPHY

WARD BOND

ALAN HALE - RAYMOND BURR - LEE VAN CLEEF

Sceneggiatura: JOHN TUCHER BATTLE

Fotografia: LIONEL LINDON A. S. C.

Musica: VICTOR YOUNG

è un film



CINEMA



Gli eroi di Omero rivivono sullo schermo nella rievocazione di un mondo di 30 secoli fa. ELENA DI TROIA - CinemaScope - WarnerColor della Warner Bros. Protagonisti: Rossana Podestà - Jack Semas e 21 attori di primo piano - Regia di Robert Wise