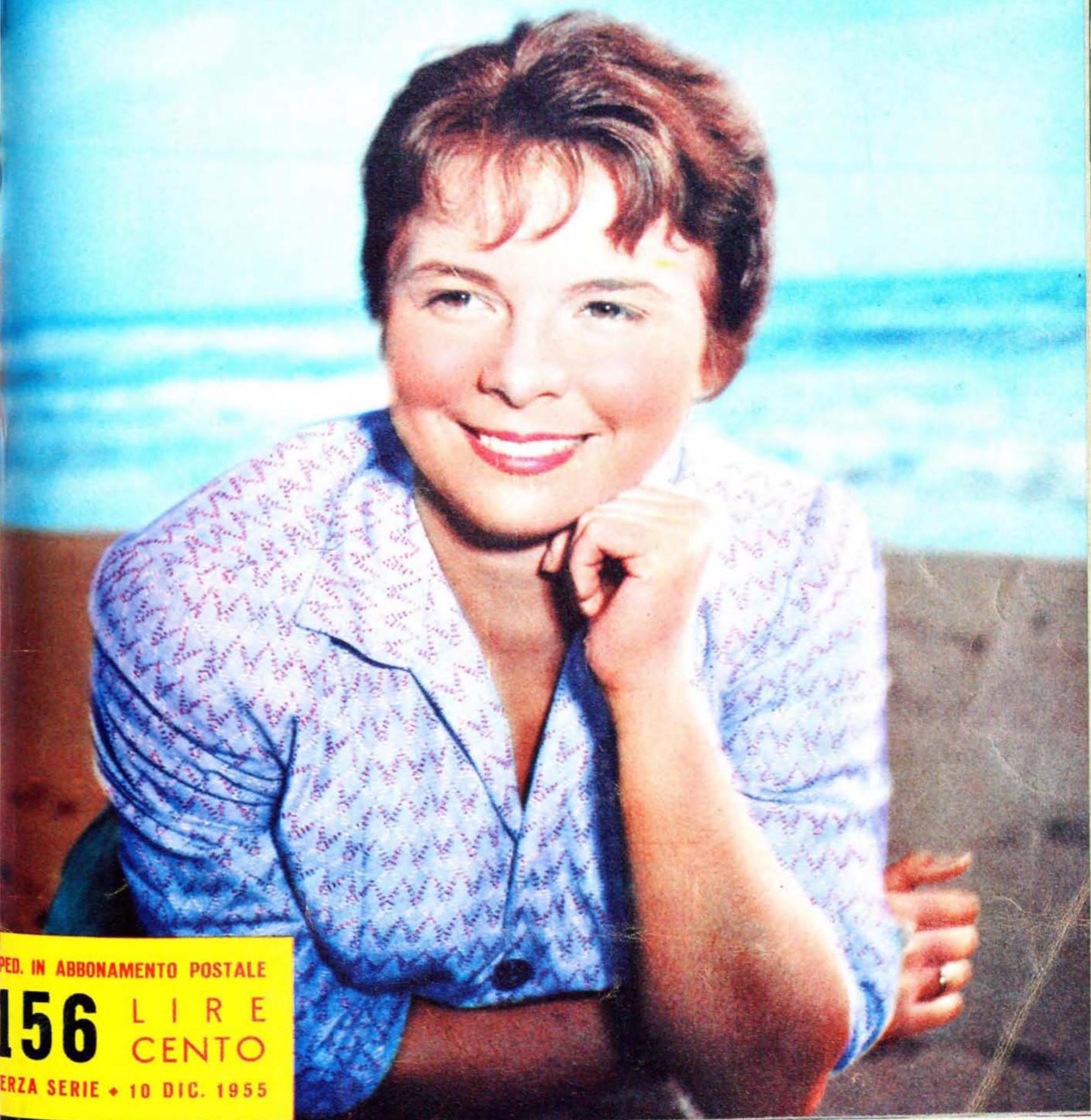


CINEMA



SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE

156 LIRE
CENTO

TERZA SERIE + 10 DIC. 1955

Fred Mac **MURRAY**
Donna **REED**
(PREMIO OSCAR)

Charlton **HESTON**
Barbara **HALE**



I due CAPITANI

COLORE DELLA
TECHNICOLOR



VISTAVISION

Regia:
Rudolph MATE

UN FILM CHE CONTINUA LA GRANDE TRADIZIONE DI "GLI INVINCIBILI".

con **W. Demarest - Alan Reed - Eduardo Noriega**

Produt.: PINE-THOMAS. Scenegg.: WINSTON MILLER e EDMUND H. NORTH, dal romanzo di DELLA GOULD EMMONS



Gabriella Pallotta protagonista femminile de «Il tetto». Produzione e regia sono di Vittorio De Sica; il film verrà distribuito dalla Titanus.

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV

Terza serie

Anno VIII 1955

156 10 Dicembre 1955

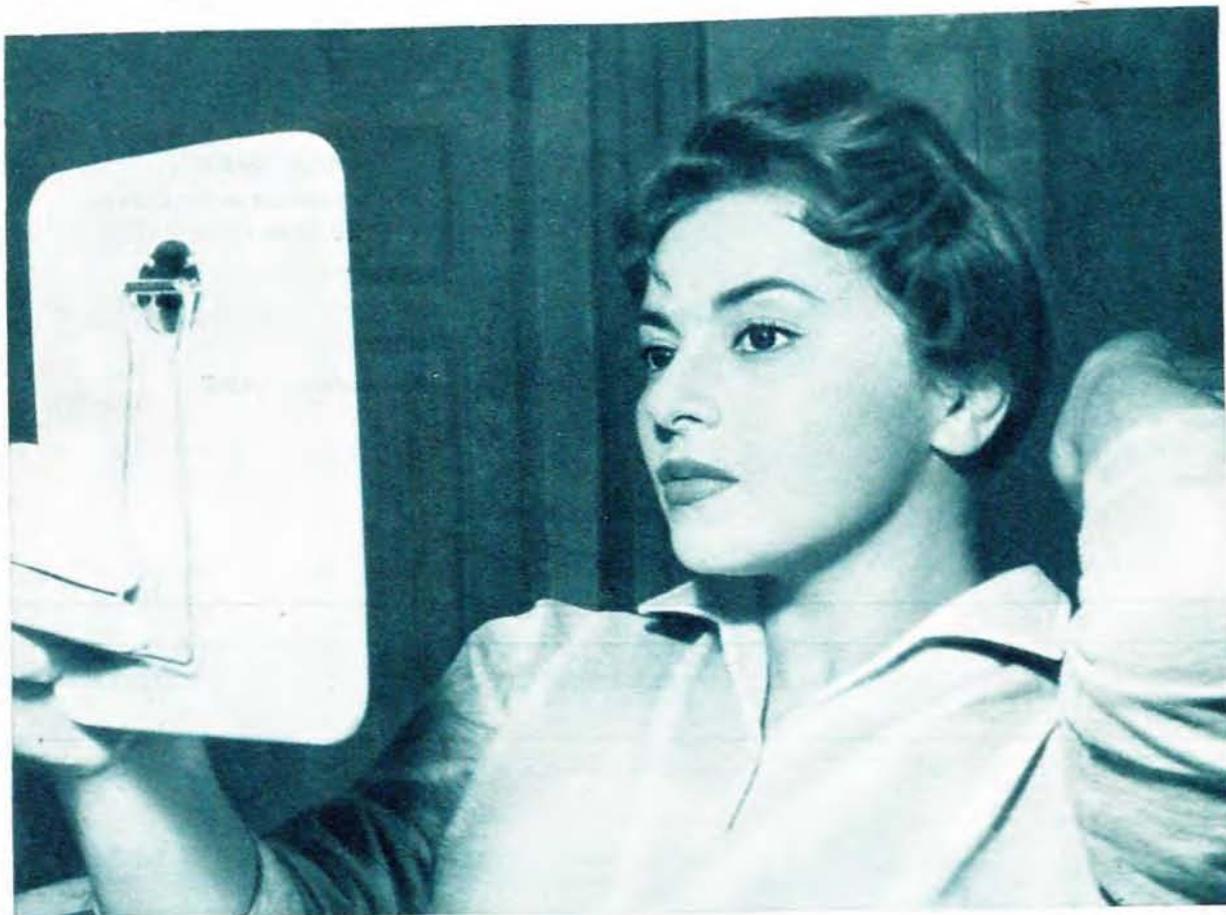
SOMMARIO

SI GIRA1002
	P. O.
LEGGE E ATTORI1003
	CARLO DELLA CORTE
BANDIERA BIANCA ALLA GIUDECCA1004
	MARIO SCOLARI
CARLO LIZZANI LAVORA A MILANO1006
	G. D. S.
BIBLIOTECA1008
	ROGER MANVELL
LETTERA DA LONDRA1009
	FRANCO VENTURINI
UN VECCHIETTO DALL'ACCENTO TORINESE1011
	P. O.
MOLTE STRADE PER FARSI CREDERE «AIUTO»1013
	GUIDO PILON
L'AUDIO E IL VIDEO NELLA T. V.1017
	FRANCO MOCCAGATTA
ABBIAMO VISTO AL COCKTAIL E AL LAVORO1019
	CLAUDIO BERTIERI
I DOCUMENTARI1021
	ROBERTO CHITI E GIUSEPPE SIBILLA
LUIGI ZAMPA (Parte terza e fine)1023
I FILM1026
	F. M.
SALERNO ORA X?1029
VITA DI PROVINCIA1030
LA DILIGENZA - NOTIZIARIO1032

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 Ma-
 dalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre 240, rue Saint-Jacques,
 Parigi - GIAPPONE: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakano, 34, Tokyo -
 GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60
 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic,
 Lole Ribara 38, Belgrado - STATI UNITI: da New York Herman G. Wein-
 berg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York; da Hol-
 lywood: 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 diretta-
 mente 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

SI GIRA



Giovanna Ralli esamina il trucco prima di una scena de « Il bigamo » di Emmer.

IN ITALIA

CINECITTA'

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.

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.

Donatella - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Sud film - Regia: Mario Monicelli - Interpreti principali: Elsa Martinelli, Gabriele Ferzetti, Walter Chiari, Lilliana Bonfatti, Giovanna Pala, e con la partecipazione di Aldo Fabrizi, Abbe Lane, Xavier Cugat - Genere: sentimentale.

ICET

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 Guilame (Polidori), Febo Conti, Furlanetto.

IN.CLR.

Storia di una minorenni - b. n. - Produzione: Progresso film - Regia: Piero Costa - Interpreti principali: Irene Genna, Alberto Farnese, Paola Barbara, Loris Gizzi, Luisa Rivelli, Gino Leurini - Genere: drammatico.

Scapricciatiello - b. n. - Produzione: Romana film - Regia: Luigi Capuano - Interpreti principali: Fulvia Franco, Gabriele Tinti, Eva Vanicek, Corrado Annicelli, Elena Altieri, Tecla Scarano, Natale Cirino, Dante Maggio - Genere: drammatico-musicale.

ISTITUTO LUCE

Mamma santa - b. n. - Produzione: Glomer film - Regia: Antonio Leonviola - Interpreti principali: Nuri Alba, Rolf Tasna, Nadia Marlowa, Isa Querio, Giulio Donnini - Genere: drammatico.

PONTI-DE LAURENTIIS

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 Gneola, 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

Il tetto - b. n. - Produzione: P.S.D.-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.

Lauta mancia - b. n. - Produzione: Tel film-Elit film - Regia: Fabio De Agostini - Interpreti principali: un cane, il bambino Silvano Orlando, Pollidor - Genere: sentimentale.

ESTERNI ALL'ESTERNO

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

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

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

Suor Angela - b. n. - Produzione: Cino del Duca - Regia: film-Filmsonor - Regia: Leo Joannon - Interpreti principali: Raf Vallone, Sophie Desmarets, Emma Grammatica, Enrico Glori - Genere: drammatico.

Pepote - b. n. - Produzione: Falco film-Enic-Chamartin - Regia: Ladislao Vajda - Interpreti principali: Pablito Calvo, Paolo Stoppa, Walter Chiari, Juan Calvo, Antonio Vico - Genere: sentimentale.

NOTIZIARIO

FRANCIA

Jean Renoir ha terminato insieme al proprio collaboratore Jean Serge la sceneggiatura del *l'Oeillet Rouge* la cui realizzazione è già cominciata. I principali interpreti di questa coproduzione Franco London Film - Gibé sono: Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer.

STATI UNITI

La 20th Century Fox realizzerà entro l'anno il film *Il sole sorge ancora* tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway. Il film sarà prodotto in accordo tra Darryl F. Zanuck e Howard Hawks.

Legge e attori

Siamo alla vigilia del nuovo anno. Di solito in questo mese ogni produttore italiano ha fatto il suo piano di lavoro suscettibile, forse, di modifiche ma, grosso modo, racchiuso in termini economici piuttosto precisi. Quest'anno i programmi non sono stati fatti. Chi aveva cominciato un film lo sta portando a termine; gli altri sono fermi. Si aspetta la legge; è logico che, prima di cominciare, ciascuno voglia sapere a quale incognita andrà incontro.

Osservano gli ottimisti: « Nei termini generali, la legge già si conosce; perchè dunque, non lavorare? ».

La risposta dei produttori non è elusiva. Essi obiettano che un conto è un « disegno », un conto la legge approvata e operante.

Molte questioni infatti restano in sospeso; poichè si tratta di una legge prettamente economica, anche se intenzionalmente formulata per giovare alla buona produzione, il ritardo dell'approvazione porta ad uno stato di incertezza che non consente un lavoro tranquillo e sicuro.

Ma il ritardo non danneggia esclusivamente i produttori; coinvolge migliaia di persone costrette ad un forzoso ozio che ha precisi limiti di sopportazione nel tempo.

Ecco quindi le prime agitazioni: gli attori professionisti.

La loro situazione, almeno per molti « minori », non è brillante. Con la contrazione della produzione essi hanno avvertito una riduzione delle giornate lavorative ed hanno cercato pronti rimedi. Tra questi vi sarebbe la costituzione di un Albo per cui soltanto gli iscritti dovrebbero essere chiamati a lavorare salvo a lasciare uno spiraglio aperto per gli « aspiranti » i quali, dopo due anni di permanenza nei ruoli « inferiori », passerebbero « d'ufficio » nella categoria professionale. Il progetto sembra facilmente attuabile e lo sarebbe se il cinema non fosse un misto di arte e industria, di esperienza e di improvvisazione. Essere « artisti » (gli attori debbono esserlo) significa innanzi tutto essere liberi, poter fare e non fare, accettare e ri-

fiutare. Un albo professionale — specialmente se riconosciuto dalla legge — porterebbe immediatamente all'osservanza di alcune norme tra cui quella di dover ingaggiare esclusivamente attori iscritti.

Facciamo in merito due ipotesi (potrebbero farsene mille): che la produzione italiana prenda enorme sviluppo e che tutti gli iscritti all'albo siano impegnati. Non si produrrà, per questo, un film? Ma vediamo un caso non limite: che un soggetto non piaccia per motivi extraartistici agli attori iscritti all'albo. La produzione dovrà rinunciare ai suoi programmi? E questo potrebbe facilmente accadere solo che il direttivo dell'Associazione responsabile della tenuta dell'albo professionale (che si vuole istituito per legge) fosse controllato da una forza politica.

Perciò siamo contrari ad ogni albo. Tuttavia siamo favorevoli ad altre forme di protezione della categoria degli attori. Si potrebbe trovare una sorta di compromesso con l'Associazione dei produttori per l'obbligatorietà di impiego in ogni film di una percentuale di professionisti lasciando però liberi i registi di scegliere gli interpreti.

Se togliamo la libertà agli attori e ai registi di accettare un ruolo o di scegliere un interprete automaticamente neghiamo ogni attributo artistico al cinema.

Ci si preoccupi piuttosto di ridurre le alte pretese da certuni; si faccia del tutto per evitare che un « bel volto » riceva una « bella dizione » dal doppiatore e si arriverà, prima di quanto si possa credere, ad un accomodamento.

Molti lavorano già in tal senso. Il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici — per esempio — che nella recente assemblea ha modificato il regolamento dei « Nastri d'Argento » stabilendo che non potranno concorrere al premio per la migliore attrice o per il migliore attore gli interpreti « doppiati ».

Il Parlamento, approvi con sollecitudine le nuove disposizioni di legge e la situazione cinematografica tornerà presto alla normalità.

P. O.



Maggio 1944. Inaugurazione degli Stabilimenti Scalera. Nella foto personalità della Repubblica Sociale Italiana.



Dopo la guerra i 5200 mq. occupati dagli stabilimenti sono rimasti deserti. La Giudecca cinematografica è ormai al suo « secondo tempo », quello del silenzio.

Cio che poteva essere e non fu; una formula questa che tornò buona alla poesia crepuscolare e che tristemente s'adatta allo spettacolo di una città del cinema mancata, derelitta, un raggruppamento di edifici inutilizzati, oltre il canale della Giudecca, nell'omonima isola veneziana.

Non fu solo capriccio degli uomini a motivare il trasferimento di parte della Scalera da Roma nell'insospite Giudecca, il cui accesso è reso difficile da quel braccio d'acqua che bisogna necessariamente traversare per giungervi. Nel 1942 infatti la guerra minacciava già il territorio nazionale, e l'Italia centro-meridionale in specie, sì che il fiuto affaristico dei dirigenti di uno dei nostri più grossi complessi cinematografici tempestivamente suggerì un trasloco al Nord, e Venezia, che in realtà fu rispettata dagli eventi bellici, apparve porto sicuro ove sbarcare le proprie masserizie e impiantare una industria di emergenza, tale da garantire una continuità di lavoro anche se la capitale avesse dovuto essere evacuata. Il calcolo fu giusto (è terribile constatare come perfino in certi gruppi industriali vi fosse più buon senso che in Mussolini e già si paventasse il disastro finale) e nell'anno successivo gli ultimi fascisti arroccati nel settentrione cominciarono a far funzionare a Venezia la casalinga indutrietà della Scalera, mentre a Sant'Elena, nei giardini della Biennale, Luigi Freddi si dava da fare per rianimare la tramortita Cines e ciò che d'essa s'era salvato.

Chi scrive allora era soltanto un bambino, ma ricorda bene l'aria che si respirava a Venezia, nuova capitale cinematografica del nuovo governo mussoliniano, ad esso adeguata, e non soltanto per statura. Rinasceva in riva alla laguna il divismo autarchico; sulla riva degli Schiavoni, senza nemmeno più temere la concorrenza delle stelle dell'UFA, passeggiavano sussiegosi Doris Durant, Luisa Ferida, Erminio Spalla, Osvaldo Valentini, gli ultimi due sovente vestiti della divisa di militi della Repubblica Sociale, presto imitati da attori di nuovo conio, nati allora o quasi, i cui nomi restano legati a qualche debole film di quel periodo. Renato Bossi e Giuliana Pinelli ad esempio, che tentarono inutilmente di creare una nuova coppia cinematografica a grande successo. Un cinema paramilitare dunque, se anche alcuni suoi attori alternavano lo svago del rastrellamento con quello della recitazione, ma tuttavia non esente da aspirazioni snobistiche e arrivismi, pur nella precaria congiuntura che ne minava la vita e lo ridusse a breve fuoco d'artificio.

Alla Giudecca la Scalera, diretta da Giuseppe Barattolo, confezionò « Senza famiglia » di Giorgio Ferroni, in due episodi, « Rosalba » di Ferruccio Cerio, « Fiori d'arancio » di Dino Hobbes Cecchini, « I figli della lagu-

na » di Francesco De Robertis, e infine ospitò durante la lavorazione un film di Marcello Albani, di produzione Felsinea, che non mi risulta sia stato compiuto.

Le difficoltà erano molte e credo che ormai quella provvisoria attività avesse il solo scopo di una dimostrazione di presenza e di impiegare registi attori e maestranze che altrimenti chissà come avrebbero potuto sbarcare il lunario, tenuto conto che con il progressivo avvicinarsi del fronte si riduceva sempre più, e in modo drammatico, la disponibilità dei circuiti cinematografici e quindi di un numero pubblico pagante, capace di compensare le spese di produzione sostenute. Ormai i piani di lavoro andavano fatti tenendo d'occhio l'estrema scadenza della Liberazione, le opere messe in cantiere subivano il taglio dei tempi quanto più questa s'annunciava prossima, secondo un ritmo di accelerazione che guastava anche le migliori intenzioni. Il controllo del Ministero poi non garantiva certo libertà d'espressione, ma tutto al più di evasione, e il tono generale di quei film ne risentiva in modo talmente forte che nessuno d'essi poté alzarsi al di sopra di un mediocre livello artigianale. Ed era già il tempo in cui a Roma Rossellini preparava « Roma, città aperta », destinato a cancellare come un fregio di spugna un tempo cinematografico tessuto di tentativi anche nobili, ma soprattutto caratterizzato dall'assenza della libertà e dal conseguente conformismo, per aprirne uno nuovo che certo non può e non deve essere ancora chiuso, ricco di ben altri impegni e aperture.

A guerra terminata, Cinevillaggio, così era stato battezzato a Venezia il complesso degli stabilimenti cinematografici, fu smobilitato, e ridimensionato nella romanissima Cinecittà, nonostante i tentativi di Francesco Pasinetti che inseguiva il vano sogno di dotare la sua città di una produzione cinematografica regolare, e la Cines al gran completo fece ritorno al luogo d'origine. Una cronaca attenta del periodo in cui Venezia recitò il ruolo di capitale italiana del cinema, forzata d'altra parte dagli avvenimenti, rimane affidata alla testimonianza di « Film » che allora registrava minuziosamente fatti, indiscrezioni, commenti nati in quell'ambiente, e che resta involontario e prezioso documento per quanti desiderino conoscere con una certa esattezza, nei suoi dettagli, la storia della nostra cinematografia in quel triste periodo.

Ma, rientrata la Cines, la Scalera manteneva alla Giudecca i suoi impianti, rischiò l'azienda di una prolungata permanenza, contando che Venezia dovesse mantenere per lo meno il suo rango di città unica al mondo, infungibile, e che molte opere vi si ambientassero, girate, come il neorealismo insegnava, direttamente sul luogo. In linea di mas-

BANDIERA BIANCA ALLA GIUDECCA

GLI STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI SARANNO TRA BREVE
INSERVIBILI

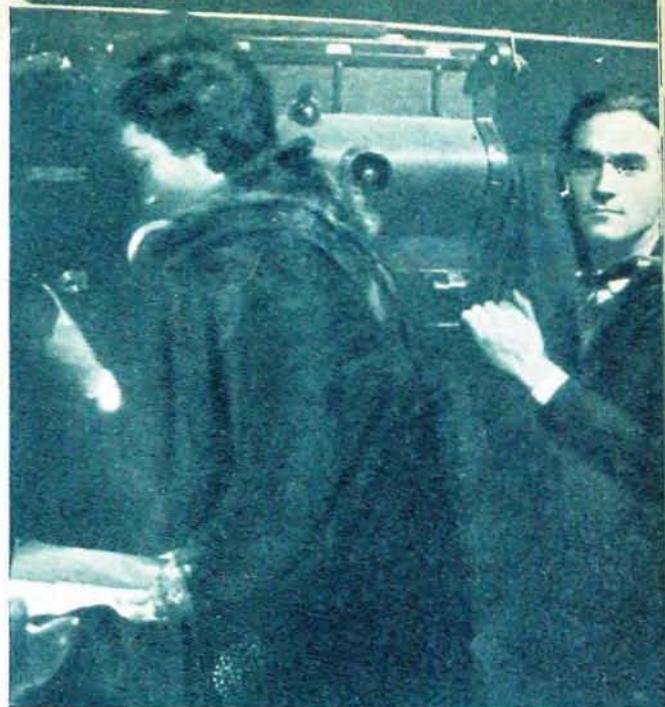
I due tempi della produzione veneziana. Elettricisti e macchinisti, uniti in cooperativa, vorrebbero acquistare le attrezzature per riattivare un'attività industriale mentre i dirigenti cercano ancora un compratore. Un tempestivo intervento delle autorità potrebbe salvare un ingente capitale e dare lavoro a molte maestranze specializzate. Proposta di un teatro goldoniano filmato.

sima, la previsione era discretamente esatta e fin dall'inizio del dopoguerra la città divenne ancor più di prima centro di attrazione di soggettisti e registi, posto ideale per fare da cornice indifferente alle avventure di cappa e spada, giocate nell'ombra delle sue labirintiche calli, favolette sentimentali, languide e manierate, narrate sul ritmo della gondola che trascorre sotto il mistero del Ponte dei Sospiri, oppure giri turistici, sulla scorta d'una guida di piazza, animati da una scipita trama, sempre la stessa.



Durante una ripresa di « I misteri di Venezia ». Regia: Max Calandri. Produzione: Industrial Film, 1950. Nella foto: Tito Schipa e Virginia Belmont.

Durante una ripresa di « Il tiranno di Padova ». Regia di Max Neufeld. Produzione Scalera, 1946. Nella foto: Clara Calamai e l'operatore Barcarol.



Alla prima categoria possiamo ascrivere «La gondola del diavolo», «Sangue a Ca' Foscari», «Il tiranno di Padova», «Il cavaliere misterioso», «Il ladro di Venezia», «La rivale dell'imperatrice»; alla seconda «La montagna di cristallo», «Venezia, rio dell'Angelo»; per citare i primi titoli che tornano alla mente per questo frettoloso inventario, labile classificazione e nulla più. Quanto ai film «turistici», fatti su misura per mostrare le sette e più meraviglie di Venezia, gli schermi di tutta Italia metodicamente sono percorsi dal volo dei fatidici colombi, attraversati obliquamente da un reno di gondola, occupati dalla vetta del maggior campanile, comunque impegnati a mostrare per l'ennesima volta, e sovente senza nemmeno il pregio di un'angolazione originale, panorami e scorci veneziani. Sono quasi sempre cortometraggi, e qualcuno appunto trova un pretesto nuovo per le eterne variazioni sul medesimo tema in un accenno di trama, come va accadendo a un breve filmetto, non ancora ultimato, che vede una gondola vagare per Venezia pilotata da un gondoliere e montata dall'intera famiglia di quest'ultimo, alla quale accadono incidenti vari, eventualmente capaci di rafforzare lo scarso interesse dello spettatore per questo tipo di produzioni a getto continuo.

Ma ciò su cui ovviamente faceva assegnamento Venezia erano i lungometraggi che negli ultimi anni sono andati rarefacendosi, dopo l'abuso eccessivo e lo sfruttamento intensivo delle doti «divistiche» della città. Sicché, dopo quello aureo di una certa floridezza economica, alla Giudecca sopravvenne il tempo delle sette vacche magre, della attività incerta e sporadica, sebbene i capannoni fossero spalancati a chiunque, non a esclusiva disposizione delle produzioni Scalera; e per un secondo tempo, quello attuale, di crisi patente e drammatica che ha compromesso forse senza remissione un settore economico di non trascurabile entità per una città così povera industrialmente. Importa stabilire che, con la successione di questo secondo tempo, s'è arrestata una fase di promettente sviluppo; infatti quella che avrebbe potuto, o dovuto, costituire una occasione per mantenere stabilmente una rilevante attività lavorativa, beninteso nell'ambito cittadino, ha dimostrato la sua natura di espediente per prolungare un'agonia già decretata dalla logica dei fatti e delle situazioni.

Diciamo pure che i pregi di Venezia ne sono insieme i limiti, almeno sotto questo aspetto. A parte perciò i film da ambientarsi necessariamente a Venezia (e abbiamo visto che il loro numero è forzatamente limitato, soggetto alle elementari leggi sulla saturazione del gusto del pubblico), sarebbe assurdo pretendere che le troupes vengano

a girarvi apposta, che ne so?, una commediola borghese o un qualsiasi dramma ovunque ambientabile. Il paesaggio, fortemente caratterizzato e differenziato da quello di ogni altra località, purtroppo lo vieta. Dopo quindi un periodo in cui la stessa Scalera ebbe interesse a produrre film «veneziani», oppure a noleggiare ad altre ditte lo stabilimento, ne seguì uno durante il quale ci si adattò ad affittare, magari ai documentaristi, qualche singolo attrezzo, indispensabile alla lavorazione, volta per volta.

Così, a poco a poco, i teatri di posa della casa produttrice romana sono stati disertati, e inutilmente sembrano attendere chi li riannimi: un vero peccato. Essi occupano 5200 mq. di superficie, dei quali 2900 sono stati utilizzati per la palazzina centrale con gli uffici, i camerini per gli attori e i generici, il restaurant, il bar, ecc., 2300 per la costruzione di tre teatri di posa, rispettivamente su 695, 252, 367 mq. Inoltre, per le riprese in esterni, vi sono a disposizione altri 1300 mq. Sono dotati di una macchina da presa tipo 300 super Parvo, completa di accessori (obbiettivi, carrelli, ecc.); un impianto sonoro RCA, con apparecchi per la ripresa diretta del sonoro sia all'interno che all'esterno. Il parco lampade è munito di proiettori del tipo Mole così suddivisi: 20 da 500 candele, 56 da 200, 16 da 1000; nonché di 14 riflettori aperti da 70. Il materiale elettrico è costituito da 4 archi Richardson da 120 Ampère, 6 da 65 e 2 da 40, per mille metri di circuito trifase. Esiste un laboratorio di falegnameria, una officina meccanica, atti a costruire le scenografie, una sala di montaggio. Dal 1951 a Marghera è sorta la Tecnofilm, per lo sviluppo e la stampa. Ci sono insomma tutti i mezzi e gli agi sufficienti a garantire una produzione media di oltre sei film all'anno, e ci sarebbero anche le maestranze, assai brave ed esperte ci dicono, pronte ad iniziare il lavoro.

Purtroppo Venezia è vittima di un equivoco cinematografico: essa è quasi sempre stata concepita in funzione esornativa, quale sfondo inutilmente fastoso o insolentemente plebeo. Ben poche volte si è cercato di coglierne la verità più intima, il segreto ritmo del suo paesaggio che anch'essa, come ogni altra città possiede, fatte le rare e note eccezioni di «Otello» di Orson Welles, «Senso» di Luchino Visconti, e le esperienze pasinetiane del «Canale degli Angeli», in cui la città assume un aspetto veritiero, anche nei due primi film, come ognuno sa ambientati rispettivamente nella Venezia dogale e in quella ottocentesca occupata dagli austriaci. Si è dato eccessivo rilievo all'esteriorità, cercando di cogliere la città lungo la linea di minor resistenza, il lato spettacolare, «divistico» dimentichi che Venezia possiede una

ambivalenza, oltre all'elemento folcloristico anche quello meno sgargiante e più dimesso di una vita e una popolazione variamente intonate, ma comunque sempre ricche di comunicativi affetti, atteggiamento di uomini e cose che un artista come Goldoni seppe ben cogliere. Le traduzioni cinematografiche delle commedie goldoniane, tanto per fare un esempio, si sono sempre soffermate sui dati più appariscenti, certa arguzia o garbata bonomia, propri ai personaggi animati con diversa incisività dal grande veneziano. Eppure un'interpretazione condotta bene a fondo del mondo goldoniano avrebbe offerto possibilità illimitate a un regista dotato, a una produzione impegnata e coraggiosa, e non avrebbe stancato il pubblico, assai più attento di quanto non appaia a prima vista ai valori maggiormente duraturi perché meno superficiali.

Elettricisti e macchinisti veneziani si sono recentemente uniti in cooperativa per acquistare il materiale giacente alla Scalera, giacché i dirigenti di quest'ultima, pretendendo di noleggiare detto materiale alle troupes di passaggio in base ai prezzi, che notoriamente nessuno rispetta, del listino ufficiale, hanno fatto fuggire anche questi ultimi volenterosi clienti. La nuova cooperativa, acquistate le attrezzature, intenderebbe affittarle a minor prezzo allo scopo di riattivare, per quanto ristretto, un nucleo di interessi affaristici nella Venezia cinematografica. I dirigenti ormai hanno alzato bandiera bianca da almeno quattro anni e ancora vanno cercando un possibile compratore degli stabilimenti giudecchini. Pareva che un gruppo genovese fosse interessato al loro acquisto per dar vita a una produzione di film per l'infanzia sotto la guida artistica di Sergio Tofano, ma anche questo miraggio s'è mostrato vano, e il progetto s'è involato in fumo definitivamente.

D'altra parte la borghesia industriale veneta è troppo tranquilla per entrare in un giuoco di interessi così difficile e rischioso, correre l'alea di una avventura che richiede spregiudicatezza e coraggio, e soprattutto una forte dose di consapevolezza. Così questo «secondo tempo» della piccola città del cinema veneziana si avvia ad essere quello del silenzio, della fine. Avrebbe potuto, servendosi d'una gestione intelligente, la Giudecca divenire un'isola fervida di traffici, economicamente attiva? Passiamo la domanda alle autorità, poichè un tempestivo intervento potrebbe tuttora riassetare le sue sorti. Altrimenti i capannoni, derelitti e squallidi, sempre più assomiglierebbero a barche in «cavana», vecchie e sconfitte dal mare, disarmate, vecchie barche su cui più nessuno vuole montare.

Carlo della Corte



CARLO LIZZANI LAVORA A MILANO

✦
**SVITATI LO SIAMO UN PO' TUTTI MA
"LO SVITATO" LO È PIÙ DI TUTTI**

✦

Ha detto il regista: "Non è indispensabile fare sempre film di impostazione politica e sociale. È necessario invece fare film di qualità qualunque sia l'argomento da trattare. Tuttavia "Lo svitato" non sarà un puro divertimento: vi è implicita una satira della stampa scandalistica".

✦

Franca Rame e Carlo Lizzani discutono una scena de « Lo svitato ».

Mi sono recato a trovare Carlo Lizzani che si trova a Milano per girare il suo ultimo film "Lo svitato". Avevo intenzione di fare un'intervista con le solite domande preparate in anticipo, ma, dopo aver iniziato a conversare con il nostro simpatico regista, ho preferito lasciarlo parlare come meglio credeva; mi sono perciò trovato ad avere un'idea sufficientemente completa del film, così come egli e gli altri autori l'hanno impostato e dei risultati che sperano ottenerne.

La trama è molto semplice: un fattorino di un giornale a grande tiratura per un caso fortuito si trova ad essere coinvolto in un grosso "colpo giornalistico" ed a poterne trarre vantaggio. Cresce così d'importanza e per mantenere la sua fama, non esita a fabbricarne altri per suo uso e consumo. Il più sensazionale dovrebbe essere una sottrazione di animali di razza ad una mostra canina, ma, nonostante che il nostro eroe avesse preparato tutto in modo che la cosa finisse bene, essa minaccia invece di risolversi in un vero furto ad opera di un amico disonesto. Naturalmente alla fine tutto si aggiusta.

La trama, come si arguisce facilmente, mi ha detto Lizzani, è leggera e molto tenue ma i soggetti se ne servono solo come pretesto per dar vita ad una serie di brevi episodi e di "gags" dalla cui riuscita dovrebbe principalmente nascere il successo presso il pubblico.



La comicità, però, non sarà basata sulla battuta dialettale o sulla situazione "grassa", cose che formano il fondamento della massa dei film dei comici nostrani che vanno per la maggiore; ne "Lo svitato" si tende a ritornare alla vecchia farsa (non so se il termine sia esattamente appropriato) del film muto e ci si vuol ispirare a Tati fra i moderni. Questo presuppone un'esclusione a priori dell'effetto facile e la ricerca di qualcosa di originale che possieda una forte "vis comica". Il ritmo sarà pertanto rapidissimo e gli episodi si succederanno in maniera altrettanto rapida.

Che si sia voluto dare una simile impostazione al film risulta più comprensibile se si pensa che fra gli autori del soggetto e della sceneggiatura ha una parte di primo piano Dario Fò, che, in collaborazione con Franco Parenti e Giustino Durano, ci ha già dato "Il dito nell'occhio" e "I sani da legare", due cose che a mio modesto parere, sono fra le più interessanti e riuscite fra quelle prodotte dal nostro teatro in questi ultimi anni. Ricordiamo che questi due lavori uscirono sotto l'egida del Piccolo Teatro della Città di Milano, ente i cui meriti culturali non staremo qui a ricordare; ed in questo film ritroviamo appunto diversi degli attori che fecero parte di quella compagnia: oltre allo stesso Fò, Parenti, Cannas, Bagno, Tonolli, D'Orsi, ecc. E' interessante notare come tutte queste persone siano alle loro prime esperienze cinematografiche, così come le attrici, Franca Rame e Giorgia Moll, una ragazza di origine tedesca su cui i produttori fanno molto affidamento.

Nella attuale polemica per l'impiego nei film di attori professionisti o no, Lizzani si è così inserito con una nuova variante: impiegare attori professionisti sì, ma senza pratica di cinema.

La « vamp » e l'« ingenua » de « Lo svitato »: Franca Rame e Giorgia Moll.



La ragione della scelta di questo gruppo si ricollega anche a quanto ho detto più sopra: il voler evitare il film comico dialettale che in Italia è sinonimo di romanesco o napoletano; tutti questi attori hanno avuto invece una "educazione culturale" milanese e sono quindi immuni da certe formule; sempre per questo il film viene girato interamente nella capitale lombarda.

Altro criterio dominante è stato quello dell'economia: Lizzani si vanta di esser sempre riuscito a far pellicole con pochi soldi e, visti i risultati artistici che ha fin'ora conseguito, può ben farlo: quindi bianco e nero e schermo normale. Anche l'operatore è al suo primo film: si tratta di un altro giovane Armando Nannuzzi di cui peraltro tutti si dichiarano soddisfatti.

Ho lasciato con intenzione in fine la prima cosa che Lizzani mi ha detto a proposito di questa sua nuova fatica e che è diventata ormai domanda d'obbligo in ogni intervista che riceve: come mai egli si sia deciso a realizzare una pellicola comica dopo che tutte le sue opere precedenti avevano una chiara impostazione politica e sociale?

"Non vedo l'indispensabilità di fare sempre opere del genere — egli risponde a questa osservazione — ritengo invece sia necessario fare film di qualità, qualunque sia l'argomento da trattare. E d'altronde anche se questo film è in funzione di puro divertimento in esso è implicita una satira, sia pure leggera, di certa stampa scandalistica".

Chiuso l'argomento su "Lo svitato" siamo passati ad un'altra domanda d'obbligo: progetti



« Lo svitato » (Dario Fò) è fattorino in un giornale a grande tiratura. Per un caso fortuito si trova ad essere coinvolto in un grosso « colpo giornalistico » e a poterne trarre vantaggio. Diviene un uomo importante e, per mantenere la sua fama, non esita a fabbricare altri scandali per proprio uso e consumo.

per il futuro. Quello più vicino a concretarsi sembra un soggetto sull'automobilismo italiano dell'epoca di Nuvolari (e della sua vita e dell'ambiente delle corse dovrebbe trattare); con Pradolini invece. Lizzani sta pensando ad una riduzione cinematografica di « Metello » ma la cosa è ancora in embrione. In fine c'è sempre il vecchio desiderio di realizzare un film tratto da « Le memorie di un ottuagenario » di Ippolito Nievo; quest'argomento interessa però anche Renato Castellani: arriverà a farlo chi dei due troverà per primo un produttore.

Ho poi abordato il Direttore di Produzione signor Mordini che mi ha gentilmente fornito i dati tecnici del film e la data d'uscita nazionale: essa è preventivata per il 19 marzo in 30 cinema italiani contemporaneamente.

E lasciatemi chiudere con una notizia di curiosità: « Lo svitato » lo si potrebbe definire anche il film dei medici: ben quattro laureati in medicina vi collaborano in diversa veste: due, Pisani e Pitani, internisti, come attori; Nicolosi, dentista, come autore del commento musicale; e Nello Santi, oculista, presidente della Galatea, società che, in collaborazione con l'E.N.I.C., produce il film.

Mario Scolari

« LO SVITATO » - Soggetto e sceneggiatura: Dario Fò, Fulvio Fò, Umberto Frassinetti, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Bruno Vailati - Regia: Carlo Lizzani - Interpreti: Dario Fò, Giorgia Moll, Franca Rame, Leo Pisani, Franco Parenti, Antonio Cannas, Tonolli, D'Orsi, ecc. - Direttore Produzione: Gino Mordini - Produzione: Galatea-E.N.I.C.

« Lo svitato » non attraversa la strada tra le strisce. E' « svitato » del tutto? Quanti, camminando, non scommettono con se stessi di fare qualcosa di difficile e quasi di acrobatico pena la cattiva riuscita di una impresa che sta a cuore?



BIBLIOTECA

Yasuzo Masumura: CINEMA GIAPPONESE - Ed. Bianco e Nero, 1955

Difficoltà di consultazione e scarsità di informazione hanno normalmente ridotto ai minimi termini gli studi dedicati alla cinematografia giapponese; sempre sommersi, lacunosi, in fondo ben poco convinti, i rarissimi saggi e gli scarni capitoletti che ne han parlato rivelano un interesse del tutto marginale. La situazione non è gran che variata neppure dopo la improvvisa (e tutt'altro che casuale) rivelazione di « Rashomon » alla Mostra veneziana del '52: cosa perfettamente comprensibile, poiché non poteva di punto in bianco essere colmata una lacuna tanto evidente, e persistendo l'estrema difficoltà di esaminare direttamente i testi ai quali ci si doveva interessare. L'unica nota positiva è stata costituita, appunto, dal ridestarsi di simili interessi.

Il volumetto del Masumura, recentemente edito da Bianco e Nero nella collana « Testi e documenti », non è certo il toccasana risolutivo di questo stato di cose. Si tratta semplicemente di un lungo saggio, a quel che può constatarci largamente sommario, a carattere puramente informativo, senza pretese — o capacità — di approfondimento critico e storico seriamente inteso. Comunque, un passo avanti per una più precisa presa di conoscenza, su quel piano che per il momento ci è più accettabile (essendoci impossibile una qualsiasi riprova critica), vale a dire quello dell'informazione.

Naturalmente, anche così ridotto l'angolo visuale, i motivi d'interesse non mancano: tutto praticamente ci interessa di questo cinema pressoché sconosciuto. La sua nascita, con un cortometraggio girato da un fotografo di Tokyo, e dedicato alla vita della città, nel 1899; la susseguente produzione (1900) del primo film ispirato all'antico teatro « Kabuki », a Kyoto; e il persistere, fin d'allora, della netta distinzione tra la produzione delle due città, i « Gendaigeki » (film contemporanei) nella prima, e gli « Jidageki » (film in costume, ispirati al teatro tradizionale), nell'altra.

Dal 1912 fino a tutta la guerra mondiale il cinema giapponese fu in fase di espansione: sorsero nuove società di produzione, modellate sugli esempi hollywoodiani, tecnici e registi vennero scoprendo man mano i segreti del linguaggio cinematografico, e i film, ingenui e primitivi, si moltiplicarono fino a raggiungere l'impressionante cifra di 800 all'anno nel periodo della massima espansione, coincidente con gli anni del conflitto. Fu, ovviamente, un cinema di natura del tutto commerciale; e il periodo fortunato, del resto, durò poco. Finito il conflitto, Hollywood ripartì alla conquista dei mercati asiatici, e l'industria giapponese fu seriamente compromessa nel suo assetto economico, mentre allo stesso tempo la situazione interna veniva dimensionandosi in modo tale da limitare all'estremo la libertà di produttori e registi. I risultati migliori vennero ancora dai « Gendaigeki », nell'ambito della cui attività si rivelò, in quegli anni, un regista oggi assai noto anche tra noi, Kenji Mizoguchi. Note sommarie sono quelle che l'A. gli dedica, del tutto insufficienti a darci un'idea della sua ampia opera e dell'evoluzione della sua personalità: ciò che accade, d'altra parte, per tutti gli altri migliori autori nipponici, molti dei quali ci sono del tutto sconosciuti (e resteranno, è probabile, tali: ecco perché è necessario che quelli che li conoscono ce ne parlino con ben diversa ampiezza).

Masumura preferisce percorrere rapidamente le varie tappe del suo cronachistico resoconto, scrivendo dell'avvento del parlato, del duro periodo che precedette la seconda guerra mondiale e di quello che la vide in svolgimento; e infine della fioritura postbellica, con i vasti riconoscimenti e la larga notorietà che ne venne a tutta intera la produzione giapponese.

Un volume, tuttavia, utile, ricco di notizie di prima mano, il suo, e una iniziativa lodevole quella di presentarlo in edizione italiana: non dimentichiamo che si tratta del primo tentativo di allargare un tantino i nostri ristrettissimi orizzonti sull'argomento. Ora occorrerebbe che da queste prime informazioni si passasse a lavori più elaborati e approfonditi; e occorrerebbe, soprattutto, che mutassero i sistemi di distribuzione (meglio, di non-distribuzione) dei film nipponici, che per il momento sono patrimonio di pochi fortunati frequentatori di Festival internazionali.

G. D. S.



« Storm over the Nile » è una produzione Zoltan Korda e diretta da Terence Young. Nella foto Anthony Steel (Harry Faversham), travestito da membro della tribù Sangali, osserva l'attacco dei « der-vish » al suo reggimento.

LETTERA DA LONDRA

Nei primi film della stagione domina il cinemascopo

«Caccia al ladro» davanti alla Regina. «Josephine and Men» e «Oh Rosalinda» due commedie; «Storm over the Nile» e «Cockleshell Heroes» due opere di guerra.

La stagione dei nuovi film inglesi nei cinema del London West End sta avanzando a passi da gigante. In un certo senso la stagione invernale di film importanti a Londra non inizia prima della serata di gala in onore della regina che si fa in ottobre. Molti dei migliori lavori vengono tenuti in attesa della decisione del « Selection Board » sul film da presentare alla regina durante lo spettacolo annuale di beneficenza. Questo anno è stato scelto il leggero ma impegnativo « thriller » « Caccia al ladro », il nuovo film di Hitchcock, già presentato al Festival di Venezia. Uno dei cavalli perdenti fu il film shakespeariano « Riccardo III » di Olivier — forse troppo lungo per questa occasione; dura circa tre ore — ma in dicembre verrà proiettato in una prima particolare alla presenza della regina. Intanto le dighe si sono aperte e i nuovi film inglesi stanno arrivando rapidamente. Mi propongo di esaminare solo i più importanti delle ultime settimane.

Esaminiamo prima di tutte le commedie. Due film molto differenti nella forma e nel contenuto e per lo spirito sono stati programmati a Londra. « Josephine and Men », il primo è una commedia scritta da Nigel Balchin e diretta da Glynis Johns e interpretata dal quasi veterano comico Jack Buchanan; l'altro è l'adattamento straordinario dall'operetta di Strauss « Il pipistrello » di « Oh Rosalinda », ambientato nella Vienna post-bellica e diretto da Michael Powell ed Emeric

Pressburger — una provocante, affascinante e spesso brillante opera.

La storia di Nigel Balchin tratta di una giovane donna di indubbia femminilità, la quale non può fare a meno di occuparsi di tutti i suoi amici che si trovano in difficoltà. A ben ragione si può dire che ella non sposa per amore ma per angustia — rifiutando un abile uomo d'affari (Donald Sinden) col quale è fidanzata — per scegliere un commediografo assolutamente sconosciuto (Peter Finch), che vive in una soffitta ed in uno squallore disgustoso. Quando il marito commediografo diventa un eminente e noto drammaturgo, ella s'innamora di nuovo dell'ex fidanzato perché costui si trova in cattive acque e, in procinto di essere arrestato per colpa di un socio disonesto. Attraverso tutte queste buffe situazioni passeggia, elegante e imperturbabile, Charles (interpretato naturalmente da Buchanan), lo zio di Josephine, uno scapolo dagli infiniti espedienti per ciò che riguarda donne e piaceri della vita. Egli rappresenta il « coro » della commedia, il commentatore, e in un certo senso, la vittima.

Tutta l'atmosfera è stranamente antiquata — come quella delle commedie di successo presentate ad un pubblico da « matinée » del secolo XIX-XX. Sebbene tutti i personaggi recitano in abiti moderni, essi sembrano appartenere al secolo passato. Il film piacerà ad un pubblico di media età e di non molte pretese. Dell'humour — nato dal-

l'arguzia conscia di quel briccone di zio Charles, e dall'amore materno della giovane e graziosa Josephine che soffoca con eccessive attenzioni i suoi uomini — vi posso dire che è certamente di preta marca inglese; il dialogo è perciò completamente differente da quello delle commedie americane ricche di trovate denigratorie. Dunque è molto inglese, ma di vecchio stampo. Voi vedete arrivare lo scherzo, lo accettate divertiti; e lo salutate finché non sparisce dall'orizzonte. « Josephine and Men » ha indubbiamente il suo fascino e degli ottimi interpreti. Ma è difficile accostarlo allo spirito dell'attualissimo autore Nigel Balchin e dei suoi produttori John e Roy Boulting. Essi avevano già fatto delle cose più acute di questo film.

La commedia acquista una forma ben differente in « Oh Rosalinda ». Penso che ci siano due personalità di primo piano in questa produzione. Johann Strauss il compositore, e Hein Heckroth lo scenografo. Heckroth ha creato la maggior parte delle scene dei più fantasiosi film di Powell e Pressburger, cioè « Scarpette rosse » e « I racconti di Hoffmann ». Egli era originariamente lo scenografo del Joos Ballet, ed ha un amore senza compromessi per scenari artificiali e colori brillanti, potenti. Se vi piacciono scene che trasformano il mondo in un luogo irreale — sul tipo degli scenari creati da Leon Bakst per Diaghileff — allora apprezzerete, come l'ho fatto io — le scenografie riccamente decorative di Heckroth per le buf-



Una scena dal film « Oh Rosalinda » prodotto da Michael Powell ed Emeric Pressburger. Nella foto Anton Walbrook con Ludmilla Tcherina.

fonerie dei galanti musicali di Strauss — sale riservate, stanze da letto e sale da ballo si allargano in vividi colori sullo schermo cinematografico. Ma dovrete fare i conti con i vagabondaggi di Powell e Pressburger, i quali hanno da molto tempo decretato che il mezzo cinematografico è un mezzo moderno e molto duttile con cui ci si può permettere una infinità di trucchi tecnici purché usati convenientemente. Sarà divertente — sembra che dicano — rendere quest'opera attuale. Facciamo pure che Bat (Anton Walbrook) sia un viennese postbellico, che gioca dei tiri agli ufficiali delle quattro potenze, e prendiamo garbatamente in giro il cupo ufficiale russo (brillantemente interpretato da Anthony Quayle della Shakespeare Company at Stratford), e l'ufficiale francese (Michael Redgrave) che ha una affascinante moglie (interpretata dalla sempre bella Ludmilla Tcherina). E facciamo che il giovane ufficiale americano tenti di sedurre la moglie dell'ufficiale francese mentre è lontano e nei guai con le autorità per via di uno scherzo audace di Bat. E via dicendo. Alla fine vedremo l'ufficiale francese che fa la corte alla propria moglie mascherata. Ammettiamo pure che la spensieratezza risulti talvolta pesante, e che l'intermezzo sia più un fatto di buffoneria che di arte. C'è una sola sequenza (in cui lo spettatore dovrebbe vedere con gli occhi dell'ufficiale ubriaco) che mi sembra esecrabile. Ma lo schermo è sempre vivo, sia che vi piaccia o no quello che vedete — insomma uno spettacolo spesso splendido, uno spettacolo di colori, movimento e armonia. Michael Powell ama spesso essere un « enfant terrible » — è il Peter Pan dei registi, che non

vuole diventare adulto. Riconosciamogli coraggio e perseveranza, non importa se riesca o no con la sua inventiva talvolta perversa.

Altri due film di questo mese trattano di guerra e di eroismo in maniera totalmente differente; essi formano infatti un notevole contrasto; ambedue sono in cinemascope e prodotti dalla Sheperton Studios. Il primo è « Storm over the Nile » di Zoltan Korda — credo il quarto rifacimento del romanzo di A.E.W. Manson « Le quattro piume » — la storia dell'eroismo e della concordia. Epoca: 1900; campagna di Lord Kitchener nel Sudan. L'altro film si chiama « Cockleshell Heroes » e tratta della missione speciale di una unità della Marina durante l'ultima guerra: dell'incarico di distruggere navi naziste ancorate nel porto di Bordeaux. Sembra impossibile che due film tanto differenti possano avere qualcosa in comune, eppure è così — è l'eterna guerra entro la guerra fra convenzioni rigidamente militari e militari di fantasia; ed è anche lo studio della natura stessa dell'audacia. Eppure il primo film è la storia di eroismi nel deserto; il secondo un documentario drammatico su un fatto d'armi per il quale fu necessario l'addestramento rigoroso di un scelto gruppo di uomini.

In « Storm over the Nile », Anthony Steel fa la parte del giovane tenente Faversham che porta la divisa per tradizione familiare. Ma Faversham si dimette quando il suo reggimento è in procinto di partire per il Sudan. Egli è in realtà uomo pro-

de; ma tre dei suoi più cari compagni e la fidanzata gli avevano inviato una piuma bianca — simbolo della codardia. Per dimostrare il suo coraggio singolare, il tenente parte segretamente per il Sudan e si traveste come membro della tribù Sangali. Si comporta come un veterano solitario che vive col nemico, per salvare in seguito da morte sicura i tre ufficiali che gli avevano mandato le piume. Egli rivela, infatti, quel supremo coraggio dimostrato dai sabotatori che hanno lavorato travestiti in territorio nemico. Ma egli può intraprendere le sue gesta di eroismo solo restando fuori dalle convenzioni e dal codice della disciplina militare.

In « Cockleshell Heroes », lo straordinario e dignitoso José Ferrer interpreta un maggiore della Marina, che è convinto che la disciplina militare distrugga l'iniziativa dei suoi uomini e si trova perciò in conflitto con il suo secondo (interpretato con brillante caratterizzazione da Trevor Howard). L'aiutante non può accettare l'anticonformismo e il metodo di addestramento adottato da Stringer: alla fine neppure gli uomini potranno accettare i nuovi sistemi. Questa battaglia delle attitudini al comando costituisce la prima parte del film — prima che la missione stessa diventi il centro dell'attenzione (cioè il viaggio intrapreso in canotti attraverso 17 miglia nel cuore della notte verso il porto di Bordeaux, per collocare delle mine sotto gli scafi delle navi naziste). Si può dire, infine, che vince la disciplina militare, seguita ad un secondo dall'iniziativa individuale. Ma mentre « Storm over the Nile » fa una figura convenzionalmente romantica dell'eroico ufficiale, « Cockleshell Heroes » mostra in alcuni particolari quella specie di disciplina e addestramento che rende possibile il vero eroismo.

Trevor Howard è, a mio parere, uno dei migliori attori inglesi degli ultimi decenni. Lo ricordo quando lavorava nel piccolo « Arts Theatre » di Londra. È un attore che capisce l'importanza del dettaglio — l'abilità di creare nella mente e nelle sensazioni dello spettatore le prospettive mentali e emozionali del carattere interpretato, e di essere, per quanto possibile, quella determinata persona davanti alla macchina da presa. Non interpretare, ma essere. Questo genere di interpretazione rigorosamente dettagliata, Trevor Howard l'ha portato in molti film con tutto il riserbo dello stile tipico di tante caratterizzazioni inglesi. In « Cockleshell Heroes » egli ci dà una tale interpretazione: eccellente, riservata, espressiva. Di José Ferrer dissi che è un attore dignitoso — possiede una grande padronanza di maniere e una calma espressiva personalità. È una cosa magnifica vederli nello stesso film.

Tanto « Storm over the Nile » quanto « Oh Rosalinda » che « Cockleshell Heroes » sono in cinemascope. Fore, a parte i paesaggi, danza e lotta acquistano molto con l'allargamento dello schermo. (I passaggi impetuosi sul Nilo, la linea avanzante degli attacchi, i battelli nazisti in perlustrazione con i loro riflettori che oscillano sull'acqua ai limiti del porto di Bordeaux, e la libertà di movimento dei ballerini entreranno nello schermo).

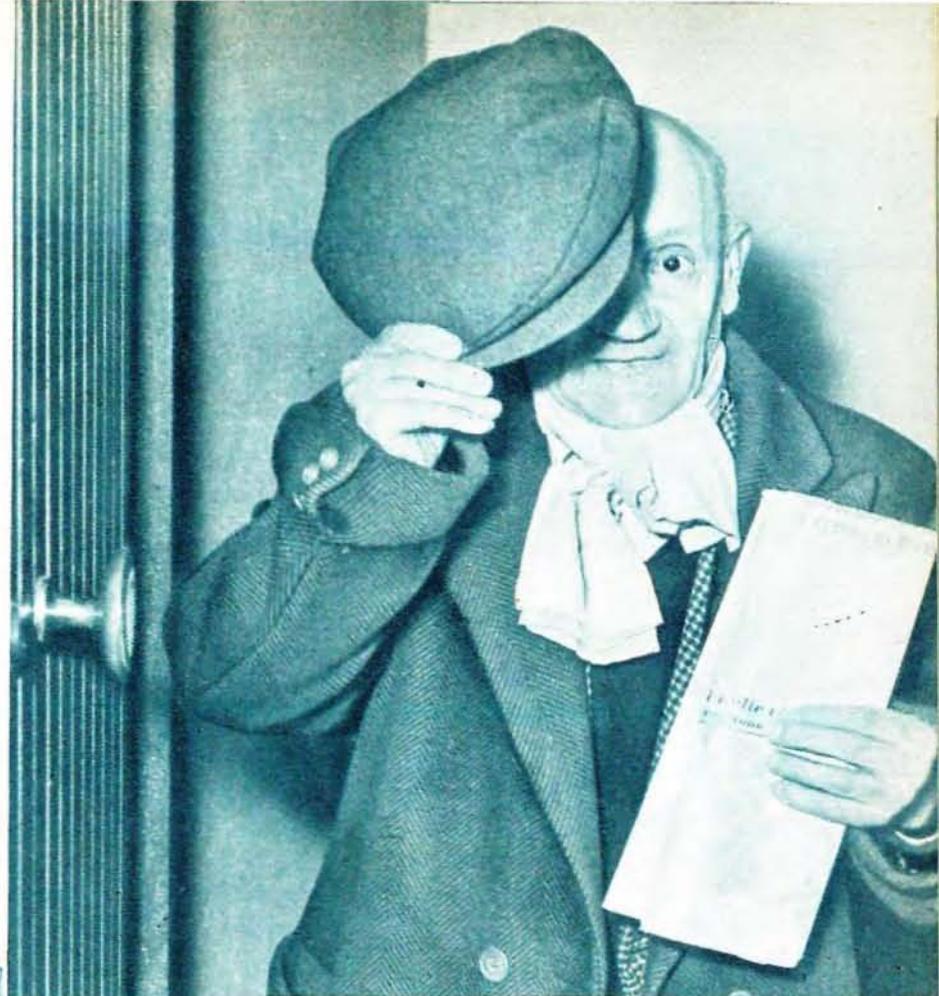
Il punto reale è: come tratta il cinemascope il personaggio? Nei primi tempi il culmine della mimica fu il primo piano: testa e spalle dell'artista. Oggi, col cinemascope, le proporzioni di un primo piano sono quadruplicate. Ma non può, naturalmente, restare in assoluto isolamento. I registi, ora che il cinemascope è diventato familiare a loro e allo spettatore, lo usano con più audacia, e stanno ritornando all'uso del primo piano isolato: questo momento importantissimo della concentrazione individuale su un singolo personaggio. I lati dello schermo non distolgono più la nostra attenzione: noi guardiamo il volto nel centro oppure fuori dal centro. Il primo piano individuale sta ritornando alla sua importanza. L'ampiezza del cinemascope serve per le grandi scene; ma anche per raggruppare i personaggi, o per sceglierli singolarmente quando il soggetto richiede una speciale enfasi. Sono convinto che ormai lo schermo panoramico deve esserci, e ciò che rimane da fare è di ridargli l'antica flessibilità immaginativa perfezionata da quello che usavamo chiamare schermo normale.

Roger Manvell

UN VECCHIETTO DALL'ACCENTO TORINESE

**CON MOLTI ACCIACCHI E
MOLTA MISERIA SI CONCLUDE
LA CARRIERA DI CRETINETTI**

Nacque, lo credettero morto, e lo misero in una bara. A Roma con Peppino Jovinelli e poi con Vincenzo Scarpetta. L'esperienza cinematografica a Torino. La crisi. Maestro di recitazione a Trieste e a Pola. L'altro Cretinetti; ma quello vero è lui, Eugenio Velotti.



▲ Si chiama Eugenio Velotti, ma appena gli apre la porta, lui si toglie il berretto e vi dice: « Sono Cretinetti! ».

▲ Cretinetti mostra Cretinetti. Gli abbiamo chiesto: « Per te chi è il più bravo di tutto il cinema italiano? ». Ci ha risposto: « Folco Lulli; quando mi incontra mi regala sempre dei soldi ».

Cretinetti (per l'anagrafe Eugenio Velotti) è oggi un vecchietto semicalvo, di età indefinibile. Veste modestamente, ma con dignità, porta una corta mazza dal pomo di avorio e ha l'accento torinese, che ai tempi d'oro del cinema muto italiano era quello che è oggi la parlata dei Parioli. Quest'accento, assieme a qualche vecchia sbiadita fotografia, è tutto quanto gli è rimasto della sua stagione felice, quando, quarant'anni or sono, alla Itala-Film di Torino, era uno dei primi comici italiani.

Oggi ha 71 anni, vive solo e senza mezzi in una locanda alla periferia di Roma e gira per le case cinematografiche e le redazioni dei giornali chiedendo lavoro. Così, è venuto anche da noi: « Saprei fare qualunque cosa dice, cinema, teatro, varietà, televisione; ho fatto sempre l'attore, dall'età di 10 anni ».

La sua vita è stata infatti tutto uno spettacolo, fin dalla nascita (avvenuta a Napoli il 17 ottobre 1884), che fu una specie di lugubre farsa partenopea. Infatti, lo credettero nato morto e lo misero dentro la cassa, fra la disperazione dei parenti. Quando cominciarono a inchiodare il coperchio, Cretinetti emise il primo vagito. « Ed eccomi qui », racconta oggi, con un sorriso triste. La sua famiglia abitava al Largo della Carità, in un caseggiato popolare dove alloggiavano gli attori di varietà del Salone Margherita. Il piccolo Eugenio era sventato e vivacissimo. Sua madre si disperava e diceva a tutti che aveva un cretinetti di figliolo. Gli attori coinquilini, che avevano notato la sua vivacità, provarono a fargli fare qualche partecina sul palcoscenico. Aveva 10 anni. Ebbe



successo e da allora cominciò la sua carriera col nome di « Cretinetti », attinto alle repriminzioni materne. Faceva dapprima delle macchiette infantili, « Il bel Ciccillo », « Lo Scolaro », ecc. Cominciò a guadagnare; sua madre ne era fiera e non lo chiamava più Cretinetti. Crescendo di età, il suo repertorio cambiava, restando però sempre nel genere comico, finchè divenne amoroso. In « Margherita non sei più tu » faceva la parte del guerriero. Ricorda ancora la parodia di « La Serenata » di Toselli e « Il valzer bruno » di cui accenna il motivo, illuminandosi in faccia.

Dal Salone Margherita, passò al « Rossini », finchè ebbe una compagnia sua che girava la provincia. Durante una « tournée », ad Avezzano, ci fu il terremoto. Allora Cretinetti organizzò una colletta per i sinistrati, mandando in giro per la città le ballerine a raccogliere le offerte con dei canestri tricolori. « Ho fatto tanto bene nella mia vita, dice, e ora che sono vecchio nessuno si ricorda di me ».

Sciolta la compagnia, Cretinetti andò a Roma, deciso ad affermarsi in campo nazionale. Al caffè Canavera, conobbe Peppino Jovinelli che lo scritturò per il suo teatro. Esordì in uno sketch comico, « Cretinetti lottatore contro Miss Nelly ». Miss Nelly era un donnone, lui era piccolino e gli misero le patate dentro le maniche per far risaltare i muscoli. Fu un trionfo.

Poi passò nella compagnia di Scarpetta, al « Quirino » di Roma, nella rivista « Cielo, terra e mare ». La prima sera, mentre stava per entrare in scena, Vincenzino Scarpetta lo rimandò indietro a incipriarsi di più la faccia: « Che te credi, gli disse, che stai al varietà? ». Scarpetta padre veniva a vedere lo spettacolo quasi ogni sera, sedeva in un palco di proscenio e rideva a crepapelle ai numeri di Cretinetti, rideva tanto forte che il pubblico li applaudiva tutt'e due.

Si specializzò in travestimenti, alla Fregoli. Una volta venne a vederlo Fregoli stesso, gli disse bravo e gli regalò un cilindro a

Cretinetti è ora un vecchietto che si appoggia a un bastone col pomo d'avorio, quello stesso bastone che volteggiava fra le mani quando « faceva » il « Il bel Ciccillo » nel Café Chantant.

Maciste lo sollevava e lo prendeva in braccio come un bambino. In « Cirillino e Fortunello », faceva il duello al cannone. La palla dell'avversario lo colpiva nel posteriore e lo sollevava in aria (lo tiravano su col filo di ferro), fin sul monte dei Cappuccini, dove faceva marameo al pubblico. Per incollargli in testa la tubina di Fortunello gli misero del mastice che gli corrose i capelli. Così diventò calvo, precocemente. « Come D'An-



I tempi in cui Cretinetti si esibiva in questa interpretazione (cantava Lunisella!) sono lontani; gli anni e la povertà pesano. « Speriamo — si augura — che scrivendo qualche cosa su di me mi facciate reclame! »

molla. « Ma Fregoli era più bravo », commenta Cretinetti.

A poco a poco, conobbe tutto il bel mondo del teatro e del cinema: Lina Cavalieri, Gabriellino D'Annunzio, Alberto Capozzi, Olga Morelli, Lida Borelli (l'anno scorso, la Borelli gli ha mandato 2000 lire). Finchè una sera del 1912, Guazzoni gli propose di fare del cinema. Così andò a Torino, che era allora la capitale cinematografica. Il suo primo film fu « Le gambe delle donne »: si vedeva Cretinetti che si addormentava e sognava gambe di donne. Naturalmente, fu un successo. « Non ho mai conosciuto i fischi, egli dice, mi hanno sempre applaudito ». Da allora fece molti altri film, di cui non ricorda che qualche titolo. Alla « Itala » lavorò anche con Pastrone. In « Maciste Alpino »,

annunzio », dice ridendo. Furono i suoi anni più felici. A Torino aveva un appartamento nella vecchia Via Roma, davanti al Royal, e faceva il « viveur ». Teneva un cavallo da sella, nero, bellissimo (i cavalli sono stati la sua grande passione). Guadagnava quattromila a palate. Ma, come li guadagnava, li spendeva. Con le donne, soprattutto. Non vuole scendere a particolari, da buon gentiluomo. « Però, allora non era come adesso. Le donne erano molto più schive e per spuntarla bisognava essere veramente degli artisti... I suoi occhi si ravvivano. « Adesso la gente mi rinfaccia la mia imprevidenza, dice, hanno ragione, ma chi pensava alla vecchiaia, allora? ».

Cretinetti ha lavorato anche in Francia, dove conobbe Max Linder che lo presentò

MOLTE STRADE PER FARSI CREDERE "AIUTO" POCHE PER DIVENTARLO REALMENTE

QUELLI CHE VIVONO ACCANTO AD UN REGISTA NON DEBONO ANDARE A COMPRARE LE SIGARETTE...

Sarebbe interessante conoscere come è nata in pratica la figura dell'aiuto, cioè di quel tale che vive accanto ad un regista durante la preparazione e la lavorazione di un film e che poi torna a casa in attesa di essere chiamato per un'altra fatica. Una sorta di ignorato fratello siamese legato al fratello più importante per affinità di carattere, di idee, ma soprattutto per una immediata e reciproca comprensione. L'aiuto infatti dà il "buongiorno" al regista e sa subito se la giornata sarà buona o cattiva; sa quante scene del giorno si gireranno e sa pure se il lavoro sarà interrotto prima del previsto oppure prolungato oltre l'orario.

Questo il lato più appariscente dei rapporti tra l'aiuto e il regista. Ma l'aiuto non è un segretario privato. Egli possiede una personalità che a volte si avverte nei film, specialmente quando il regista è un mestierante al quale interessa soltanto finire al più presto per ricominciare subito. (Molto utile, ai fini della conoscenza del vero valore dei registi, sarebbe un'indagine da cui risultasse quali sono state in un film le modifiche apportate per diretto intervento dell'aiuto. Purtroppo questo non è possibile e ci dobbiamo limitare — dopo che un aiuto è diventato regista — ad intuirlo con un lavoro misto di "retrospezione" e di confronto. Resteremmo sempre nel campo delle ipotesi poiché un superamento del "maestro" non esclude l'apporto del maestro stesso ad una lezione ben impartita e ottinamente messa in pratica).

Primo requisito dell'aiuto è la modestia; l'immodesto disturba e intralcia il lavoro. E se, durante le riprese, l'aiuto ha una buona idea o trova una brillante soluzione deve rinunciare alla paternità e far buon viso all'adozione clamorosa da parte del regista di quella idea o di quella soluzione. È un sacrificio continuo, ma soltanto così si è un bravo assistente.

Come si diventa aiuti? Cioè come si giunge a quel primo scalino tanto ambito dai giovani per poter salire in cima, su quella loggia della celebrità guardata da molti con occhi ammirati?

Le strade in apparenza sono molte; in realtà l'aiuto nasce spontaneamente; è il giovane che ha fatto le prime esperienze cinematografiche nella critica, che un giorno, per ragioni professionali, ha avuto rapporti col regista, che è stato "capito", che ha preso parte ad una sceneggiatura e che poi, come accade per altre attività, è chiamato improvvisamente a sostituire chi è passato più in alto o chi ha abbandonato il campo per un mestiere più redditizio. Ma alla base esiste sempre un rapporto di stima reciproca fra regista ed assistente.

Gli aiuti, per chi non conosca i segreti ingranni del cinema, non sono tanti quanti se ne incontrano. Infatti se oggi in Italia esistono — diciamo a caso una cifra — cento registi, sappiamo però di tre o quattrocento aiuti. Il che fa subito pensare che ogni regista si circonda in media di tre o quattro assistenti; ma non è così. C'è aiuto e aiuto. C'è quello ufficiale, di cui parliamo all'inizio; c'è poi l'ufficioso che se non aiuta il regista ha aiutato indirettamente la produzione. È il raccomandato di ferro, per dirla con un'espressione corrente. Giovane che ha interrotto gli studi, che un tempo sarebbe finito in commercio attraverso le conoscenze del padre che lo affidava ad un antico compagno ormai affermato nel ramo dei casalinghi o del tessile. Oggi invece è attraverso la cambiale, o l'apporto di un sovvenzionatore, che ci si trova a fianco di un regista. Questi, infatti, dopo un colloquio col produttore, capisce come quel giovane sia utile per rimettere nel copione quelle quattro o cinque scene già soppresse per ragioni economiche. Nasce così il falso aiuto, che non ha alcun entusiasmo per il cinema; a lui servono le quaranta o cinquantamila settimanali per "farsi" il doppio petto di grisaglia, le scarpe d'antilope color topo e il portachiavi d'oro con medaglietta penzolante. La sera, quando è libero, parla male del film e del regista; dice che in proiezione il produttore s'è messo le mani nei capelli ed è uscito bestemmiando. Aggiunge che lui lo aveva previsto e racconta un sacco di episodi piccanti inventandoli spesso di sana pianta. Questo

l'aiuto nato dalle cambiali e dalle sovvenzioni; la specie più comune alla quale dobbiamo aggiungere — per affinità — quella originata da imposizioni di varia natura, per lo più politiche. Questi ultimi seguono le sorti del loro raccomandante e appaiono e scompaiono dopo le crisi di governo o quelle interne dei partiti. È una sottospecie, oggi in via di eliminazione, poiché non solo "compromette", ma infastidisce per quel continuo intervenire nella lavorazione a suggerire la "linea ortodossa".

Un tipo a sé è l'aiuto che sboccia secondo una tradizione aneddotica; è quel tale capace di assistere, senza essere invitato, a tutta la lavorazione di un film e, al pari di Ludovico Antonio Muratori, pur non avendo l'intelligenza del grande storico, rimane lì fermo accanto al regista estasiandosi ad ogni parola ed annuendo sempre. La sua esclamazione è sempre la stessa: "C'è tutto un mondo!" e mentre cerchi il mondo, lui ha fatto la prima breccia. L'occasione per salire gli si può offrire il giorno in cui, essendo come al solito di "servizio volontario", assiste ad una lite del regista con il produttore, o con gli sceneggiatori o con l'attrice. Da sempre ragione al regista; e se questi ha torto un primo passo è fatto. Viene spontaneo il "tu" che il giovane abilmente ricambia lanciando un'insolenza precisa al produttore, agli sceneggiatori, all'attrice. L'indomani il regista cerca "coso"; è lì; insieme ricordano l'episodio del giorno precedente e "coso" va a mangiare con lo stato maggiore. Nascono l'amicizia di lavorazione, le confidenze, forse l'iscrizione nel libro delle paghe e non è da escludere che nasca anche un buon aiuto e domani un bravo regista. La tenacia e la passione per il cinema non gli mancano.

Ci sono altri tipi di aiuti fasulli: quelli che vanno a comprare le sigarette; quelli che offrono il caffè; quelli che hanno sempre la matita rossa o blu. Gente servizievole che è tollerata perché, nel loro piccolo e meschino vivere, è utile.

Ultimi, e ben evidenti per il loro equivoco comportamento, quelli scelti per schifosi rapporti di omosessualità. Sono luride figure diafane, ossigenate, ancheggianti; hanno tutti i difetti delle femmine ciarliere, sfruttano l'autorità che deriva loro dal ruolo di "prime donne". Sono aiuti che non aiutano, nè hanno alcuna intenzione di essere utili; sono la "schifezza" di cui tutti parlano male, ma che nessuno prende a schiaffi per timore delle reazioni del "protettore". Per fortuna sono pochi, molto meno di quanti il pettegoletto indichi.

Naturalmente nella nostra inchiesta abbiamo scartato decisamente ogni aiuto fasullo per sentire quelli autentici, per conoscere la loro vera e indispensabile attività in un film. Abbiamo scelto alcuni nomi a caso; una parte per tutti. Ciò non esclude che un giorno dedicheremo qualche pagina alle confessioni dei falsi aiuti. E ne sentiremo delle belle. Sarà una pagina di costume, anzi di malcostume.

Per ora prendiamo in esame Luisa Alessandri, Lucio Fulci, Otto Pellegrini, Isa Bartalini e Cesare Olivieri.

alla Pathé. Erano molto amici e stavano sempre assieme, fecero anche dei film insieme. Dalla Francia, venne in quegli anni un altro Cretinetti, André Deeds, un comico che gli somigliava moltissimo e che fu lanciato col suo stesso nome, tanto che spesso il pubblico li confondeva. Ma il primo Cretinetti è stato lui, Eugenio Velotti, e ci tiene a farlo sapere.

Quando, nel primo dopoguerra, venne la crisi e il cinema italiano smobilitò, egli aprì una scuola di recitazione a Trieste e a Pola. Insegnava al mattino e alla sera lavorava al varietà. Intanto gli anni passavano e passavano di moda i suoi personaggi. Tornò a Roma dove si adattò a fare di tutto, anche il generico. Lavorò in una compagnia di riviste, assieme a Totò; fu acrobata all'«Adriano». Ebbe lavoro con una certa continuità

fino al 1939; da allora cominciò la miseria, talora la fame. Di tanto in tanto, gli affidavano qualche partecina. Recentemente, ha lavorato in «Ai margini della Metropoli» di Lizzani e in «Le avventure di Casanova» di Steno. Ha fatto anche uno sketch alla TV. Quando capita, fa qualche lavoretto di fotografia.

Mentre racconta le sue disgrazie, i suoi occhi si velano di lacrime. «Scrivetelo sui giornali, dice, chissà che mi facciano lavorare».

E se ne va, appoggiandosi dignitosamente alla sua mazza, un po' sostenuto, come quei personaggi rispettabili ai quali, nei suoi film comici, quand'era giovane e felice, egli tirava le torte in faccia.

Franco Venturini



Luisa Alessandri, aiuto di De Sica.

Dell'aiuto di De Sica, Luisa Alessandri, si dice: «è brava a muovere le masse!». In verità, di lei si possono dire tante altre cose: comunque, conoscendola anche senza masse da muovere, è facile definirla come una donna che non si perde certo in un bicchier d'acqua. Sale cinque piani senza fiatone, non esita a svegliare a secchiate d'acqua in faccia le comparse sbronze e con una macchinetta fotografica che sembra un giocarello scatta centinaia di nitide istantanee che poi valanga sul tavolo di De Sica. Sono le foto dei bambini, dei barboni, dei muratori, dei pensionati, delle servette, dei granatieri, dei giovani alto-atesini che, film per film, lei ricerca, avvicina e fotografa per tutta Italia allo scopo di portare a De Sica il «tipo» adatto.

«Ferma la macchina!» — gridò un giorno all'autista. E scovò il professor Battisti. Preparare un film è, per lei, come prestare servizio alla «Mobile». Basta un indizio, una segnalazione, perché Luisa Alessandri piombi in una caserma, in un cantiere edile quando i manovali «staccano» e frughi con gli occhi la massa per estrarne il pregiudicato.

Naturalmente esistono certi strati sociali, certe categorie dove tutti conoscono Luisa; basta che si avvicini, per esempio, alla stazione Termini che i facchini le si fanno incontro per portarle la valigia gratis. In effetti, senza essere un generale di corpo d'armata, lei ha passato in rassegna interi battaglioni schierati, fila per fila, con i rigidi soldati sull'attenti, mentre i deferenti ufficiali, per facilitarle il compito, ordinavano «prima fila un passo avanti!», «seconda fila un passo avanti!» e via di seguito.

Sì, Luisa è oggi un personaggio importante; ma non scordiamoci l'ottimo punteggio con cui si diplomò al Centro Sperimentale, l'anno e mezzo passato senza lavoro, le prime scarpinate con le produzioni che fallivano e i duri tirocinii con Baffico, con Biancoli, con Blasetti, con Bonnard e i progetti con Clair. Quando Luisa sarà nonna (è sposata e ha già dei giovanotti per casa) potrà veramente raccontare la favole dei suoi progressi in ordine alfabetico; potrà raccontare di essere partita dall'A della scuola e di aver cominciato a lavorare — guarda le combinazioni! — con regi-

sti il cui nome cominciava con B e, sfiorando il C, di essere giunta al De Sica. E di questo regista rimase l'aiuto fisso. «I bambini ci guardano», «Ladri di biciclette», «Miracolo a Milano», «Umberto D», «Stazione Termini», «L'oro di Napoli» e, attualmente, «Il tetto» hanno avuto la sua costante e preziosa collaborazione. Alcune scene di «Stazione Termini», diverse macchiette del film, sono state personalmente realizzate da lei. Tuttavia le sarebbe difficile citare un film come suo preferito perché ognuno le ha assorbito tale appassionato lavoro e offerto tali nuovi insegnamenti da accomunarli tutti in un'unica preziosa esperienza. Luisa Alessandri non polemizza su quanto fa o dovrebbe fare l'aiuto. Ormai il suo lavoro, benché possida precise distinzioni e distribuzioni, è talmente fuso con la «mano» e i metodi e la personalità di De Sica che le sarebbe difficile distinguere quanto appartiene alla consueta attività di collaborazione da quanto le proviene dall'aver capito, dall'essersi adeguata a De Sica. Inoltre il regista non nasconde la preziosità della collaborazione di Luisa da cui ha, in ogni momento o problema, immediata comprensione. Luisa Alessandri conosce i «tempi» del regista ed è in grado di effettuare in sede di sceneggiatura, cronometrazioni di sequenze talmente precise da coincidere con quelle di lavorazione. Conosce quanto e come il maestro ottenga dall'attore ed è quindi in grado di impostare le battute di prova secondo gli intendimenti voluti. E controprova della collaborazione comunicativa esistente fra loro, vediamo nel fatto che quando De Sica trasalca la regia per la recitazione («Pane amore e fantasia», «Pane amore e gelosia», «Il segno di Venere») l'Alessandri gli rimane a fianco come aiuto.

Per Luisa Alessandri il problema dell'aiuto non è solo nei rapporti con il regista, variabile perciò da situazione a situazione, da caso a caso, ma — problema molto serio — nei rapporti con la produzione in relazione all'entità delle retribuzioni.

Un aiuto ben pagato non percepisce oltre le 90.000 lire settimanali; la cifra mensile pare ragguardevole, mentre risulta immediatamente livellata a più modeste proporzioni quando se ne faccia una media con i mesi in cui egli non lavora. Mentre tecnici e maestranze possono lavorare,

grosso modo, con qualsiasi «troupe», l'aiuto, quanto più è utile ad un regista, tanto più è limitato all'attività di quel regista. Inoltre la sua figura non è soltanto lavorativa, ma presuppone l'adeguamento e il perfezionamento di studi d'ogni genere per prepararsi al futuro cimento registico ed esserne all'altezza.

Consideriamo ancora — piaga del nostro cinema — il livello ed il tono di contatti sociali necessari per mantenersi sempre «sulla breccia». Vedremo così che l'aiuto si mantiene nei limiti di rigide economie, quando il prolungarsi dell'impossibilità di lavorare non renda le sue condizioni economiche precarie. Tralasciamo i giovani che affrontano il tirocinio con coraggiosa intraprendenza. Nel nostro esame vediamo che su cinque elementi, quattro (Pellegrini, Olivieri, Bartalini, Alessandri) hanno una famiglia e dei figli e che, produttivamente parlando, possiedono completa capacità e resa professionale. Non sono cioè ragazzi lanciati nell'avventura, ma definite personalità lavorative. Eppure, le produzioni continuano ad avere per l'aiuto atteggiamenti quasi di tolleranza e non pieno riconoscimento sia del suo valore che della sua importanza. Le stesse produzioni, concessive nei milioni contrattuali con i divi e con il regista, non mancano di stracchiare le mille lire nel contrattino con l'aiuto. Luisa Alessandri sente molto tali questioni di categoria e, quando può, si batte con energia. Ci confessa che la chiamano «sindacalista» e che, in fondo, hanno ragione. In un'epoca come la nostra in cui tutti si federalizzano, si riuniscono, si sindacalizzano, anche i buoni aiuti hanno diritto di far rispettare i propri interessi. In tal modo potranno anche rispettare se stessi e la propria professione contro l'intrusione di quegli aiuti che, al principio del nostro discorso, abbiamo chiamato «fasulli».

Lucio Fulci fa pensare alla lotta greco-romana. Irsuto, massiccio, imbronciato, più che l'aiuto, sembra la guardia del corpo di Steno.

Conoscerlo è avvicinarsi alla forza e alla forza buona: vigoria in torace e maglione, onesta severità del lavoratore, mitezza fanciullesca dietro la grinta.

Fulci è di Roma; studiò filosofia, frequentò il Centro e poi ebbe un tirocinio duro. Diplomatosi con gli occhi sgranati verso il «film d'arte», li ha man mano ristretti nella stizza delle delusioni, chiusi nella noia delle attese, levati al cielo nello sfumare delle promesse, per arrivare ad adeguare la lunghezza focale alla realtà, cioè al lavoro così com'è.

Perciò anche lui ha comprato sigarette; sognava la collaborazione con Aldo Vergano in «Gli ultimi giorni di Pompei», ma finiva per correre qua e là per sbrigare piccole commissioni e faccende. Purtroppo le corse, finite con i giorni di lavorazione, continuavano penose da una produzione all'altra, da una persona importante all'altra. Quando si ha bisogno di guadagnare per vivere si accantona l'aspirazione all'arte e si insegue la commercialità del primo film che sia in cantiere. E Fulci, a piedi perché senza neppure i soldi per il tram, riuscì a rientrare nei teatri di posa della Farnesina, chiamato dalla Titanus per un film di Steno. Per Fulci conoscere Steno e lavorare con lui fu molto importante, molto significativo. Gli servì a chiarire parecchie idee, a correggerne altre, ad apprendere altre ancora. Con Steno assunse giusto limite, adeguato, ma non eccessivo valore, il fattore strettamente tecnico del «si gira». La tecnica! — dicono i giovani con trepida riverenza — e la immaginano come una chiave che messa in mano al loro talento, apra le porte della creazione miracolosa. Con Steno ci si accorge che il film non si chiama solo «si gira», ma, soprattutto, sceneggiatura; che necessitano sei mesi di lavoro intenso per un mese di realizzazione spedita, che non occorrono le ardite soluzioni sul

«set» quando il problema è stato chiarito a tavolino.

Fulci conobbe l'importanza del testo, la validità dell'adattamento, l'efficacia del dialogo; apprese la previsione della sequenza in relazione al rapporto ritmico singolo e generale; si cimentò nella precisa meccanica delle situazioni e delle battute comiche. Steno intuì di aver scelto un buon elemento e continuò a farlo lavorare accanto a sé nella preparazione dello scenario. Attualmente Fulci è legato da profonda amicizia con Steno e non pensa di lavorare con altri registi. Per ora, neppure pensa alla regia; praticamente il suo vero lavoro si chiama sceneggiatura e in tal campo riconosce di aver imparato molto dal maestro. Steno, gentile e conciliante in lavorazione, si dimostra esigente e severo innanzi alle cartelle riempite dal suo aiuto. Ogni sequenza viene così limata e rilimata fino alla concisione, fino alla scorrevolezza voluta.

Un buon scenarista non si limita a vedere film; la sua fonte d'ispirazione e di studio proviene dalla lettura, dal continuo tenersi aggiornato con la produzione narrativa di ogni paese. Fulci possiede perciò una notevole biblioteca e dedica, spesso rubandole al sonno, molte ore ai libri.

Discorrendo con lui si avvertono l'impostazione culturale, l'assimilazione letteraria, il tratteggio critico dell'elemento preparato in profondità. La sua superficie, e sia detto a suo onore, rivela, invece, il parlare alla buona e la sana proprietà di linguaggio del pane al pane.

Anch'egli diventerà regista, ma non per scalare le pareti del capolavoro; semplicemente per realizzare un buon film.

Se chiedete a Fulci cosa intenda per buon film, vi risponderà così: «Io stimo alcuni uomini di cultura e di lettere che la sera si riuniscono abitualmente in un certo caffè. Vorrei, dopo aver girato quello che sarà il mio film, entrare in quel caffè, senza che loro debbano ridere di me. Se otterrò questo, avrò fatto un buon film».



Lucio Fulci, aiuto di Steno.

Otto Pellegrini è da alcuni anni l'aiuto del regista Mario Camerini alla cui scuola, dal lontano 1923 ad oggi, si sono formati diversi registi e di diversa tendenza come Vittorio De Sica, Renato Castellani, Mario Soldati, Mario Monicelli, Raffaele Matarazzo, Primo Zeglio, ecc. Da questo fatto deriva la soddisfazione per l'aiuto di collaborare con un regista artisticamente versatile e fortemente ferrato nel mestiere, con un regista che, come Camerini, abbia seguito passo passo tutta l'evoluzione del cinema sia sul piano estetico che su quello tecnico rinnovandosi costantemente.

Pellegrini è toscano, di Pisa, ed ha fatto le prime esperienze cinematografiche nel Cine Guf, passando quindi al giornalismo, alla critica cinematografica ed al documentario, alla cui attività fu iniziato dal regista e sceneggiatore Piero Pierotti e col quale ha girato « Favola d'oggi » premiato nel 1950 alla I Mostra Internazionale del Documentario di Venezia. Nei primi mesi di quest'anno ha girato ad Arezzo un documentario sulla lavorazione dell'oro dal titolo « 18 K » ed uno a Bibbiena sulla lavorazione dell'estratto di castagno e intitolato « Il tannino » in Ferraniacolor, ed un terzo ad Anzio « Il piccolo cantiere » pure in Ferraniacolor. Ha lavorato anche con Alberto Lattuada, Dino Risì, Luigi Zampa, Giuseppe Benati, Francesco De Robertis, Antonio Marchi e Gigi Malerba.

Recentemente Pellegrini ha curato per l'editore Einaudi l'edizione italiana di « Le cinéma pendant la guerre » il 6° volume della Storia Generale del Cinema di Georges Sadoul.

Egli ha intrapreso il mestiere dell'aiuto per arrivare a fare il regista, perché, secondo lui, non c'è scuola migliore del contatto diretto con tutti i problemi artistici, tecnici ed organizzativi che derivano dalla « costruzione » di un film. Certo che gli inizi di un giovane sono lunghi, faticosi, pieni di sacrificio: non sempre può bastare la sua maturità e la eventuale bontà del soggetto che propone per poterlo realizzare. C'è il problema del finanziamento, cioè la ricerca del produttore che abbia fiducia in lui, ricerca che porta via tempo, che dà luogo a lunghe discussioni, a variazioni del soggetto da come era stato inizialmente scritto, per arrivare spesso volte ad un nulla di fatto. E allora

di nuovo a cercare un altro produttore e ripetere la trafila, finché magari il progetto viene abbandonato ed il giovane è costretto a cercare una nuova idea, un nuovo soggetto e ricominciare tutto da capo. E' giusto, in un certo senso, che il produttore sia cauto soprattutto perché è più esperto in fatto di umori del pubblico dai quali può dipendere un insuccesso finanziario anche notevole, e che si appoggi quindi ai registi già provati e conosciuti e magari non si allontani dai canoni consueti del momento in fatto di spettacolo. Ma è anche giusto che il giovane « preme » con nuove idee, con la fiducia nelle proprie possibilità ed anche nel tentativo di allargare quelli che possono, ad un certo momento, essere i confini dello spettacolo cinematografico corrente.

Fu mentre girava un documentario che a Pellegrini venne l'idea per quello che dovrebbe essere il suo primo lungometraggio. Parlando con il figlio di un industriale tessile, sentì che questo accennava ad una certa fatica di rapporto fra lui ed i suoi dipendenti, ad una certa insofferenza per i metodi praticati nella direzione dell'azienda, alla difficoltà di approfondire la conoscenza dell'animo e dei sentimenti di tanti uomini come lui, uomini ai quali stava insieme tutti i giorni e per lunghe ore. Il soggetto, già scritto, racconta appunto la storia di un giovane che è iniziato dal padre, industriale, alla direzione dell'azienda. Vicino ai tecnici ed agli operai che non aveva mai avvicinato prima di allora, dinanzi ai loro problemi spesso volte umani, e di fronte a certi avvenimenti nell'interno della fabbrica, il giovane capisce che qualcosa va cambiato e sempre più gli riesce difficile partecipare a mantenere quei sistemi sui quali l'azienda si è sempre retta. Anche l'amore per un collega di Università che per continuare a studiare è costretto ad insegnare alla scuola elementare di una lontana frazione di campagna, lo aiutano in quello che sente sarà il conflitto col padre. Ed è durante un colloquio con quest'ultimo in cui sostiene la necessità di attrezzare modernamente la fabbrica e modificare certi rapporti con i lavoratori, che il giovane chiarisce la sua posizione, anche di fronte a se stesso, ed abbandona l'azienda e la famiglia.

Pellegrini sa che non è facile riuscire a realiz-

zare un simile soggetto, pure egli continua a lavorarci con molta passione ed anche qualche speranza. Se non gli riuscisse con questo soggetto, pensa che potrebbe fare un film tratto da un famoso racconto satirico di Denis Diderot di cui ha già fatto la riduzione cinematografica.

Isa Bartalini è giovane, bionda, toscana; ha una bella bambina, un giardino fiorito e un'amaca dondolante fra due pini. Nove anni fa studiava matematica, ma pensava al cinema; entrò come fanalino di coda nell'assistente di una « troupe », debuttò come « assistente » in « Fabiola » mentre Alessandro Blasetti aveva Lionello De Felice come aiuto e Mario Chiari in qualità di consulente. La giovane assistente fu subito utilissima al regista: la trasformò in una specie di verbalista di tribunale col compito di assistere, coordinare, stenografare liti e idee di sceneggiatori. In quell'epoca, fra gli scenaristi di « Fabiola » si alternavano a turno Alessandro Blasetti, Jean George Auriol, Giuseppe Della Torre, Antonio Pietrangeli, Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Emilio Cecchi, Vitaliano Brancati, Corrado Pavolini e molti altri. L'assistente Bartalini seguì le crisi, le scissioni e gli esaurimenti nervosi che imperversavano in quelle « sedute ». Comunque, fra strepiti di tante voci, la ragazza taceva, osservava, imparava: in una parola, si preparava a parlare.

« Non aiuti — ella dice — siamo infatti pagati per parlare, per fare da « muro » al regista: le sue idee, i suoi progetti, le sue « soluzioni » debbono rimbalzare su di noi e ritornare a lui approvate o disapprovate. E poiché approvare è molto più comodo che disapprovare (ma meno onesto nei confronti dell'opera a cui si coadiuva), il bravo aiuto deve saper dire « no » al regista. Anzitutto deve possedere capacità critiche e anche una certa dose di sincerità, o meglio, di assenza di « violinismo ». Tuttavia esistono aiuti che, pur avendo capacità e coraggio critico, finiscono



Isa Bartalini, aiuto di Blasetti

per "lasciar correre" perchè pensano al loro domani registico e il periodo accanto al "principale" serve per perfezionare la tecnica e assicurarsi un buon curriculum.

In genere per fornire attiva collaborazione, occorre considerare l'"aiuto-regia" attività a se stante, ben delineata e non frettolosamente transitoria; alla mentalità dell'allievo impaziente di sganciarsi dal maestro occorre sostituire la convinzione di essere uno stabile collaboratore. Soprattutto nella donna è facile trovare tale convinzione, perchè la donna — salvo casi sporadici non aspira alla regia. Consapevole di non possedere — al pari dell'uomo — resistenza alla fatica, iniziativa, sangue freddo e prerogative di "capo" necessarie al regista cinematografico, già considera l'attività di aiuto come vero e proprio " mestiere " impegnativo e soddisfacente.

Isa Bartalini ci espone un punto di vista che va notato per la sua modestia e la passione lavorativa sottintesa: inoltre è un punto di vista nato dalla sua personale esperienza e strettamente riferibile al suo rapporto di lavoro con Alessandro Blasetti. « Lavorare accanto a Blasetti — ella dice — significa avere di fronte un maestro di vitalità e di intuizione cinematografica difficilmente uguagliabile. E' meglio collaborare con lui che pasticciare da soli per l'ambizione di creare individualmente ».

Quando Isa Bartalini parla di Blasetti, è facile intuire l'ammirazione che nutre per lui e l'ascendente che il regista a sua volta possiede sui propri collaboratori. Inoltre la cordialità dei loro contatti lavorativi ha portato Isa ad un sentimento effettivo quasi filiale che viene contraccambiato con burbero paternalismo da parte di Blasetti.

Per ciò Isa dice: « L'aiuto non deve limitarsi a comprare sigarette, ma quando è un vero aiuto, il suo spirito di totale ausilio, può spingerlo a fare molto di più, come a costringere Blasetti a mangiare la bistecca ai ferri, quando, preso dal lavoro, dimentica di mangiare, di bere, di dormire; e questo non chiamiamolo servilismo, ma solida fraternità di lavoro perchè, in certi momenti, l'offerta della bistecca vale quanto il suggerimento di una buona idea ».

Parlare di suggerimenti significa, però, toccare il tasto debole sia di Isa, sia di Blasetti. E' una lotta a coltello d'ambo le parti: l'una per presentarli e renderli accettabili, l'altro per negarli e scartarli. Tuttavia capita che Isa abbia ragione e il caparbio principale debba accettare la soluzione proposta; allora il sì, va bene, il riconoscimento dell'« hai ragione tu » esplodono con umoristica stizza e lo stivale del « capo » finge di alzarsi in un poderoso calcione indirizzato all'aiuto.



Otto Pellegrini, aiuto di Camerini

Difficilmente poi le dice «brava»; è più facile che le urla «scimmia!». Però, quando Isa non sente, quando Blasetti si trova con amici a parlare di lei, allora si prodiga in lodi sincere e benevole.

Ecco perchè Isa non pensa alla regia, non desidera che lavori con Blasetti: le pare di avere un buon papà che, per giunta, è un grande maestro.

Il binomio Soldati-Olivieri è nato nel lontano 1918 sui banchi dell'Istituto Sociale di Torino. Due ragazzetti in calzoncini corti appassionati entrambi di teatro meditarono e fondarono una filodrammatica. Nacque come tutte le cose fatte con passione: felice, e tenne cartello nei vari teatrini parrocchiali di Torino per parecchi anni.



Cesare Olivieri, aiuto di Soldati

Gli anni trascorsi sui banchi di scuola e sulle scene saldarono sempre più l'amicizia dei due e quando Soldati tornò dall'America e si dedicò al cinema, Olivieri si mantenne sempre in ottimi rapporti seguendolo nelle tappe della sua carriera. La passione per il cinema non aveva del tutto colpito l'Olivieri; il teatro era sempre la sua passione e sempre si dedicava ad organizzare spettacoli teatrali, nei quali rivelava le sue doti di attore. Nell'immediato dopo guerra Mario Soldati seppe toccare il tasto debole dell'Olivieri. Gli offrì una parte in « Eugenia Grandet ». Il primo passo era compiuto, il cinema aveva trovato nel suo cuore un posto accanto al teatro. Seguirono altri film sempre come attore, però Soldati già ricorreva al suo consiglio fiducioso della sua esperienza teatrale. Nel 1950 Soldati gli fece la proposta « Ho bisogno di un aiuto, nessuno meglio di te può capirmi. E' come se fossimo ancora alla Filodrammatica! Vuoi? ». E da quel lontano giorno il binomio Olivieri-Soldati venne ricomposto come ai lontani tempi della giovinezza. La passione dell'attore non poteva però morire completamente ed in ogni film sia l'Olivieri che il Soldati si lasciavano trascinare ad interpretare alcune parti. Col passare del tempo, la pratica aumentava e Soldati stesso, in svariate circostanze, affidava all'aiuto e amico, con piena fiducia la regia. E' appunto questa amicizia che ha fatto sì che Cesare Olivieri rifiutasse altre proposte interessanti, anche dal punto di vista economico.

Lavorare accanto a Soldati per l'Olivieri è come se la giovinezza non passasse mai. Nelle pause di lavorazione, specie in esterni, quando le esigenze di lavoro richiedono la vita in comune, la sera dopo cena sotto lo sguardo benevolo di una bottiglia di vino piemontese s'affollano i ricordi del passato, di cari amici troppo presto scomparsi ma quanto mai vivi nel ricordo presente.

L'opera dell'Olivieri per Soldati è preziosa poichè è quella di un amico, anzi, più di un amico di un fratello.

Se un giorno l'Olivieri passerà alla regia quel giorno è temuto e desiderato poichè il distacco dal Soldati sarà compensato dalla realizzazione di un film compendio della esperienza e degli insegnamenti di un grande maestro.

P. O.

L'AUDIO E IL VIDEO NELLA T.V. PROBLEMI ANCORA DA RISOLVERE

Consentiteci rileggere quanto tempo addietro scritto a conclusione di una indagine sulla situazione di lavoro nei nostri studi televisivi: " (il discorso) invita al colloquio accennato in apertura ed alla base del quale stà lo sprone ad aprire le porte della collaborazione a quella gente — colta, preparata e con idee molto chiare — che da troppo tempo stà facendo anticamera" (1). La ripresa non è a caso: la profonda carenza culturale e specifica; l'assenza paurosa d'intelletto dai quadri direttivi della Rai, hanno portato alla disastrosa conseguenza che, ad oltre un anno di distanza dalla menzionata conclusione, non un solo passo in avanti — nell'evoluzione artistica dei programmi — è stato compiuto. Un anno durante il quale era lecito attenderci il superamento della fase sperimentale, lo sganciamento dal periodo arcaico. Le porte della collaborazione si sono mantenute ostinatamente chiuse e chi, nell'intento di allacciare un sereno e pacato dialogo con chi ha in mano il timone di questo nuovo genere di spettacolo, aveva bussato all'uscio, ha sentito — dal di dentro — mettere i catenacci.

Già da tempo avevamo fatto rilevare quali sono i limiti in cui si dibatte la televisione italiana e quali siano i difetti dei suoi spettacoli; limiti e difetti dipesi dalla mancanza di conoscenza — da parte dei registi TV — del "linguaggio" del nuovo mezzo espressivo, nonché dalla trascurabile importanza data alla sceneggiatura. E aggiungevamo: " Finchè si darà maggior risalto all'audio anzichè al video; finchè si crederà che la TV altro non sia se non una nuova forma radiofonica; finchè ci si sofferma, con particolare soddisfazione, ad esaminare gli aspetti teorici le dispute e le definizioni, si continuerà a creare programmi che assomigliano un poco ai componimenti di uno scolaro che non ha ancora imparato ad esprimersi con facilità" (2). Non è nostra intenzione assurgere a novelli David Griffith della televisione, ma se è vero che il famoso scenarista Charles Spaak definì la televisione " frutto del matrimonio del cinema e della radio", è altrettanto vero che il nuovo mezzo espressivo non deve abusare né dell'uno né dell'altro dei "coniugi" ma avere una propria indipendenza, o — in parole più consentanee al presente scritto — un proprio linguaggio. Mentre la radio è preva-

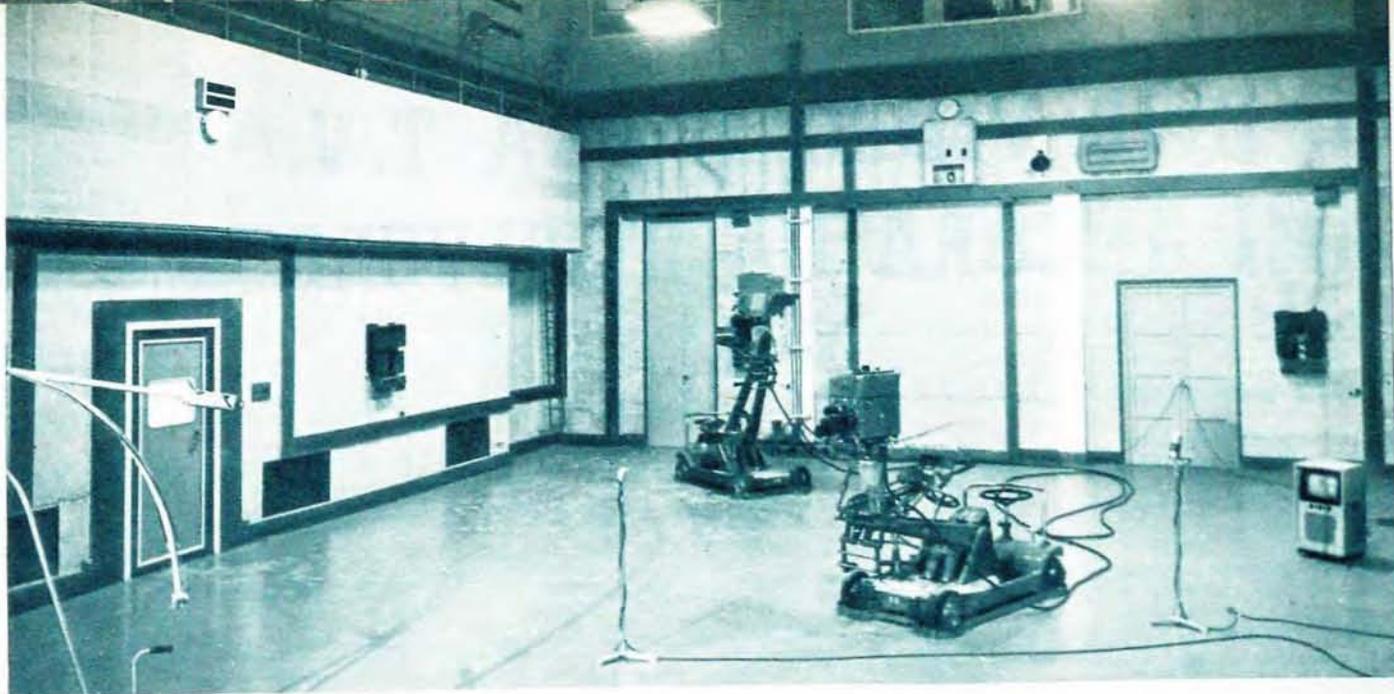


Un noto sceneggiatore è stato chiamato a collaborare alla T.V.? No. Cesare Zavattini, assistito dall'allestitore Franco Morabito, è ospite del reparto telecinema della stazione di Roma per la visione di alcuni "shorts"

lentemente verbale, la televisione è prevalentemente visiva; la prima va — per dir così — dal di dentro al di fuori, e la seconda dal di fuori al di dentro. Vale a dire che, con la rapida successione di numerosi quadri scenici, tende a darci una emozione lirica. Non possono sussistere dubbi, dunque, sul fatto che il video è il principale mezzo d'espressione della TV, come il principale mezzo radiofonico è la voce.

Purtroppo dubbi sussistono ancora. Nonostante abbiamo già visto la luce opere tendenti ad illustrare — magari allo stato embrionale — il "linguaggio" televisivo (3), collaboratori e redattori del servizio programmi, continuano a scrivere testi e copioni assolutamente privi di sceneggiatura o che, in sporadici casi, si limitano ad indicare il video con poche didascalie teatrali abbandonando il principale mezzo d'espressione della TV alla precaria improvvisazione del regista. Per maggior intelligenza del lettore convien mettere l'accento sul fatto che alla televisione agiscono registi radiofonici; persone, cioè, che se possono rendere nel racconto "per suoni", non possono essere degli esperti in quello "per immagini". Il risultato è che abbiamo un generale abuso dell'audio sul video nelle attuali trasmissioni. Un regista radiofonico si preoccuperà essenzialmente di "far ascoltare" anzichè di "far vedere": valga per tutti l'episodio di quel tal regista, che durante la trasmissione di una sinfonia, ha preferito — anzichè le solite inquadrature d'orchestra — "schermo nero"





Telecamere, carrelli, giraffe e cavi: ogni spostamento richiede il massimo silenzio. In televisione i tecnici sono acrobati muti. A differenza del « silenzio, si gira! » del cinema il « via! » televisivo non ammette alcun rumore.

Sotto - Cabina di regia « video ». In televisione si scrivono testi e copioni privi di sceneggiatura o che, in sporadici casi, si limitano ad di regia « video » con poche didascalie teatrali.

per dare la possibilità al telespettatore di concentrarsi nella musica.

La televisione italiana non manca di sceneggiatori; la sola stazione di Milano, ad esempio, ne ha due: Bertoni e Bertoli. Ma anche per questo lavoro è ricorso alla radio mancando, in tal modo, di sceneggiatori specializzati; di persone, cioè, che nella stesura di un trattamento sappiano diligentemente prevedere il vario rilievo delle immagini ed il ritmo delle sequenze. Oggi come oggi il compito dello sceneggiatore si esaurisce nella ricerca normale del dialogo (leggi: audio), e vien fatto proprio di chiederci perché si continui, con spreco non indifferente di carta, a stendere i copioni su due colonne (video - audio) quando è solo la seconda ad essere riempita. Conveniamo che i testi assegnati agli sceneggiatori non sono fra i più felici. Gli autori — oltre a chiamare « sceneggiatura » un « soggetto » — non si sono mai chiesti se il materiale offerto potesse essere interessante agli effetti della realizzazione televisiva. Il più delle volte i copioni debbono venire rimaneggiati, corretti, cambiati per mettere il soggetto in condizione di essere teletrasmesso: è un lavoro duro, difficile, che richiede doti di abilità e sensibilità rare. Doti che la direzione programmi non intende né riconoscere né compensare in giusta misura. Mentre un attore, per una trasmissione della durata massima di trenta minuti, può ricevere un compenso variante dalle sessanta alle ottantamila lire, uno sceneggiatore è pagato con una cifra oscillante dalle venti alle sessantamila, a seconda della voluminosità del copione. Non pretendiamo la conoscenza — da parte degli attuali dirigenti la TV — dei testi classici del cinema dovuti a Pudovkin, Balázs, Eisenstein, Spottiswoode, Arnheim, Rotha, ecc., ma ci sia concesso raccomandare loro una maggiore comprensione e valutazione per un lavoro che stà alla base estetica di uno spettacolo.

Abbiamo da tempo avanzato la proposta, debitamente dimostrata e documentata (4), della sceneggiatura « per telecamere » in netto vantaggio sulla normale sceneggiatura cinematografica che mal si addice ai mezzi espressivi propri di uno spettacolo TV. Sappiamo, per diretta esperienza dello studio TV, a quali ostacoli si vada incontro qualora ci si accinga a realizzare un lavoro sulla scorta di una sceneggiatura cinematografica. Solo quando si è stati messi a diretto contatto con i mezzi TV, ci si può rendere conto di quello che alla televisione si può o non si può fare. Inutile pretendere campi, contraccampi, primi piani, piani americani, panoramiche, dissolvenze più o meno incrociate e quanto altro si può ottenere dalla cinecamera, quando poi si può disporre di un massimo di tre telecamere, con giraffa continuamente « in campo » pronta a rilevare il più piccolo fruscio dipeso dagli spostamenti di queste. E' già stato detto (5) quanto ingombro vi sia in uno studio televisivo e il pericolo — per gli spostamenti delle telecamere, per i movimenti degli attori e degli assistenti — rappresentato dai cavi, veri e propri « elementi formativi » di uno spettacolo. Meno movimenti si faranno e più lineare risulterà la ripresa. In una sceneggiatura per telecamere tutto



questo deve essere calcolato e tenuto presente in ogni inquadratura, sia che si riferisca agli attori (ai quali è doveroso concedere riposo e tempo necessario per i mutamenti d'abito e di scena), sia che si consideri il lavoro dei cameramen e dei tecnici, i quali non debbono assolutamente correre ogni momento da un punto all'altro dello studio, ma deve essere loro consentito l'esatto tempo allo spostamento e di scena e d'inquadratura.

Lo sceneggiatore deve tener conto di quello che desidera venga ripreso da una telecamera, anziché dall'altra, segnando uno per uno tutti i passaggi secondo la numerazione di quest'ultime: deve indicare quale telecamera deve riprendere la tal scena, il numero dei pollici dell'obbiettivo da usare (e ciò in ragione dell'angolo di ripresa) e la posizione che la telecamera deve assumere nel tracciato in gesso esistente nello studio (es.: Camera 3, cinque pollici, ottava). Evitare al massimo le panoramiche orizzontali poiché, data la curvatura del teleschermo, lo spettatore avrebbe l'impressione di trovarsi nel padiglione degli specchi convessi del Luna Park. Una siffatta sceneggiatura rende meno gravoso il compito di tutti coloro che apportano un contributo alla riuscita dello spettacolo e il mixer saprà a priori quale sarà l'immagine da mandare — senza tante selezioni — al monitor di linea, mentre i tre della « sala comando » riprodurranno la successiva inquadratura secondo gli ordini della segretaria di produzione.

Stando alle ultime notizie una sceneggiatura così concepita è stata attuata da Riccardo Bacchelli nella sua nuova commedia: « L'inseguimento » (6). La regia è stata affidata a Claudio Fino che, seppur proveniente dalla radio, ha dato buone prove — come abbiamo avuto agio di rilevare (7) — alla teleregia. Non conosciamo il lavoro del Bac-

chelli, ma ci è grato sperare che esso sia in grado di dare il vero volto alla TV: volto che non può trovare soluzione né coi mezzi della radio né con quelli del cinema. E ci è anche grato sperare che esso lavoro possa assurgersi a « pilota » per quelli a venire.

Ma l'esempio della sceneggiatura per telecamere — da noi più volte caldeggiata e sostenuta — non può rappresentare il toccasana per la nostra televisione. Finché si continuerà ad affrontare i problemi di questo delicato settore dello spettacolo con la stessa leggerezza con la quale sono stati fino ad oggi affrontati, non si spera poter realizzare teletrasmessi sul tipo « Marty » di Paddy Chayefsky (portato sullo schermo da Delbert Mann). È necessario togliere i catenacci e spalancare le immacolate porte di cui abbiamo parlato all'inizio di questa epidemica disamina.

Guido Pilon

- (1) « Incontro con la TV » - Gazzettino-Sera, 31 maggio 1954 - Venezia.
- (2) « Tutto da rifare dal Cinema alla TV » - L'Eco del Cinema, 30 giugno 1954 - Roma.
- (3) Alberto Perrini: « Come si scrive per la Televisione » - ed. Camene, Milano.
- (4) « La TV 'sente' la Radio » - Cinema e Teatro del Giorno, 1 luglio 1954 - Venezia.
- (5) Riccardo Redi: « La TV non è il Cinema » - Cinema, n. s., n. 126 del 30 gennaio 1954 - Milano.
- (6) « Bacchelli ha scritto una commedia televisiva » - Settimana Radio-TV, n. 39, 25 settembre - 1 ottobre 1955 - Milano.
- (7) « Televisione o Teleaudizione? » - Cinema e Teatro del Giorno, 1 maggio 1955 - Venezia.

ABBIAMO VISTO AL COCKTAIL E AL LAVORO

ALFRED HITCHCOCK

HERBERT YATES

Alfred Hitchcock: 55 anni, londinese, roseo, placido, paffuto. Ecco l'uomo del «brivido». Quando parla non potete fare a meno di guardare la sua bocca — una soffice e carnosa culla dei suoni — che si muove «very slow», molto lenta, molto calma, molto dolce. I suoi labbroni sono da insegnante di dizione, da istruttore di sordomuti, da modello per le illustrazioni del manuale di fonetica. Vorreste chiedergli «per favore, reciti l'alfabeto!» e poi, lettera per lettera, scattargli una foto: otterreste 26 immagini-guida all'esatta pronuncia delle vocali e delle consonanti inglesi. Nè avreste soggezione ad avanzare la richiesta. Hitchcock non incute timori reverenziali. Vi invita al suo tavolo con la compiacenza dell'anfitrione ghiotto e buongustaio: una domanda intelligente o un pasticcino raffinato gli fanno ugualmente brillare gli occhi; masticazione e risposta avvengono nello stesso clima di succosa e piacevole meditazione. «I cibi, in America, sanno tutti di cartone» è una con-

statazione che egli effettua altrettanto volentieri che «il vero segreto per tener «sospeso» il pubblico sta nel non fargli capire che stai preparando l'«effetto». Avrete capito che Hitchcock è un conversatore piacevole e brillante. Potremmo citarvi una sfilza di sue risposte talmente spiritose — i giornalisti ridevano a coro — che se le avesse udite lo spirito di Shaw ne avrebbe provato invidia. Tuttavia sapevamo che voi avreste preferito interrogarlo su cose serie, avreste cercato di cacciar la mano nel ricco sacco della sua trentennale esperienza e delle sue 43 regie per afferrare la preziosa parola cinematografica. Così abbiamo fatto: penna e taccuino pronti a registrare importanti dichiarazioni, ma — degno di Hitchcock — è avvenuto il «colpo di scena». Il regista, impadronitosi del nostro materiale, incominciò a disegnare molto e a parlare poco; non ci ha esposto astruse teorie di estetica, non si è dilungato sui reconditi significati, non ha parlato male dei colleghi, ma, con evidente



Herbert Yates, presidente della Republic, è una quercia di Brooklyn. A 75 anni suonati marcia sorridente e sicuro verso l'avvenire promettendo buoni film. «Abbiamo moltissime cartucce da sparare» ha dichiarato.



Alfred Hitchcock non ama la cucina americana, ma in Italia... ha capito di essere un buongustaio!

immediatezza, ci ha mostrato come lavora, ci ha fatto comprendere cosa significhi avere idee chiare e personali in fatto di cinema. I disegni di Hitchcock — istintivi, schizzati rapidamente di getto — rivelano il suo profondo senso dell'inquadratura. E' un regista che non ha mai appoggiato l'occhio alla «loupe» della macchina da presa. Prima di ogni scena, attorniato dai tecnici, disegna loro, inquadratura per inquadratura, ogni minima composizione del quadro servendosi di pupazzi stilizzati e sempre uguali. Nulla a che vedere quindi con indicazioni sui costumi (come, per esempio, Autant Lara) o sul carattere dei personaggi (vedi Fellini), ma un semplice rifarsi ai modellini anatomici usati dai pittori.

Dai veloci tratti di Hitchcock rinascono sotto i nostri occhi la sequenza del bacio di «Notorius», la soggettivazione della «came-



Un' inquadratura dal film "Il Casottany" di Hitchcock



Hitchcock e il suo metodo di lavoro. I tecnici gli sono attorno e osservano il regista tratteggiare rapidamente l'inquadratura voluta.

Alcuni disegni originali di Hitchcock che si riferiscono ad inquadrature di «Caccia al ladro» e alla scoperta del cadavere da parte del bambino in «Il caso Harry». Hitchcock, per ogni film, fa migliaia di piccoli disegni.

ra» rispetto al bicchiere di latte di «Io ti salverò», i primi piani di «Angoscia», ma vediamo che si potrebbe fornirgli qualsiasi tema che subito lo risolverebbe visivamente nel riquadro di quattro linee del rettangolo cinematografico. Tutto questo non rappresenta certo un miracolo, nè occorre gridare al genio; però ci dimostra previsione e chiarezza di soluzioni sceniche. Potremmo cercare di scoprire quali siano le doti che permettono ad Hitchcock di realizzare con tanta lucidità gli acrobatismi di macchina o di impressionare con un unico carrello i 300 metri del «rullo». Avvicinandolo e osservandolo ci siamo convinti che tali doti sono proprio la calma e la semplicità con cui attende al proprio lavoro. Due fattori, questi, indispensabili per procedere ad ogni seria operazione analitica e, successivamente, sintetica. I pupazzi senza alcun compiacimento stilistico, considerati altrimenti, non ci rammentano le «formule di struttura»? Non ci dicono la precisa proprietà di linguaggio a cui è giunto Hitchcock? «Quando un soggetto mi piace, neppure finisco di leggerlo: decido di fare il film», dice il regista (e soggiunge di non aspettarsi l'ispirazione dal testo o da altre circostanze, poiché, come una macchina occorre saperla guidare, così bisogna saper manovrare le leve del film: sono sempre quelle, possiedono rigorosi meccanismi e definiti nomi). Mentre Hitchcock parlava ci tornava alla mente un fatto realmente accaduto. Due registi spiegavano allo scenografo quale tono di verde volessero per un fondale. L'uno, ispirato e poeta, usò immagini, paragoni, spiegazioni liriche, ma non fu capito; l'altro si limitò a dire «verde zinco» ed ebbe il colore desiderato. Hitchcock, durante il periodo che è rimasto con noi, non ha mai tenuto cattedra. Ci ha fatto capire che, per fare dell'arte, occorre imparare il mestiere, bisogna sapere dire «verde zinco» al «verde zinco». Date ai vostri giovani — ha soggiunto nel salutarci — un mio consiglio: se volete diventare registi, non fate gli aiuti, a meno che non desideriate essere i contabili del cinema. Prendete invece un

ramo qualunque — fotografia, montaggio, soggetto — e cominciate a lavorare sodo. Poi...» e l'uomo del «brivido» ci ha strizzato l'occhio alzando le braccia al cielo.

Herbert Yates. Chiedetegli «dove andrà dopo Roma?», e il settantacinquenne presidente della Republic vi fornirà una bella prova di memoria recitandovi un elenco di località e di date al cui confronto i calendari del «giro d'Italia», del «tour de France» e della «carrera messicana» messi assieme appaiono semplici e familiari come le fermate del filobus che vi porta a casa. Va bene che il «vecchio» stia sparendo dalla vita moderna, ma 75 anni sono pur sempre una bella età, rappresentano un rispettabile gruzzoletto di lustri degno di comodi diporti e di riposanti sieste. D'accordo che Giolitti dicesse «mi feci vecchio e divenni viaggiatore», ma aveva lasciato la politica, scordato la presidenza e definiva «viaggi» l'andare a villeggiare in Svizzera. Cosa dovrebbe dire Yates che di continente in continente porta a spasso vecchiaia e presidenza? Non rispondete «scherza col cinema, ma lascia stare la politica» perchè oggi giorno decidere di riporre in soffitta i «western canori», i «western in trucolor» ed impegnarsi ad elevare il tono di produzione, a rischiare quattrini e prestigio in registi, tecnici, soggetti e attori, ad ottenere fiducia e credito dagli esercenti, equivale, in fatica ed abilità, all'intrapresa d'una campagna elettorale. «Signori — disse Yates agli esercenti americani riuniti a Los Angeles nell'Ottobre scorso — il futuro della Republic come compagnia produttrice di grandi film, di film ad alto livello artistico e commerciale è nelle vostre mani». L'eco di simili discorsi non aleggia forse nelle piazze? Programmi e promesse non sono dunque uguali mezzi impiegati affinché si compili una scheda o si compri un biglietto? D'altra parte chiunque vi offra un Martini, lo fa per propagandare se stesso: Yates non lo nasconde. Vuole attorno molta gente; desidera incontri, pranzi, cene, visite al Papa; ama gior-

nalisti, fotografi, cinegiornali; preoccupa collaboratori e dipendenti circa la riuscita (cioè l'affollamento) delle conferenze stampa ed è contento di farsi fotografare al braccio di due belle signore. In tali circostanze non domanderemo certo, per esservi precisi in merito, «ovvia! presidente, ma i suoi film saranno davvero belli?»: inutile interrogare il mercante sulla bontà della stoffa che vi sta decantando. Non ci rimane che palparla affidandoci al tatto e all'esperienza. Che la stoffa di Herbert Yates sia quella dell'affarista è fuor di dubbio: lo dice la sua giovinezza (a 19 anni dirigeva la American Tobacco Company), lo rivela lo sguardo (ti soppesa di sguincio come se tu stessi sempre per vendergli qualcosa). Tuttavia non interpretate il nostro «affarista» in senso peggiorativo; l'uomo d'affari e il danzatore possiedono lo stesso dono: sentono il tempo, ballano a seconda della musica che suona. E a dire il vero, nel mondo del cinema la musichetta non è tanto allegra. I produttori indipendenti non dormono, le grandi case si svegliano, la televisione ha gli occhi aperti, le riprese su nastro elettronico sono presto in piedi: sotto ragazzi, il prossimo ballo si chiama «buoni film» o restiamo senza dama! Ecco perchè crediamo in Yates. Il pioniere del cinema, il finanziatore dei film di «Fatty», il fondatore della «Republic Pictures Corporation» ha le capacità per creare un'ottima produzione: questo è il momento di realizzarla. E torniamo a Giolitti, al galantuomo che, tralasciate le cure governative, provò senili gioie fatte di agresti meriggi fra cinguettii d'uccelli. Yates è, in fondo, soltanto un presidente della celluloidale; eppure non può fermarsi. Il cinema è una dinamo di interessi e di uomini che vuole sempre tutti all'erta. Non si può perdere neppure un giro; e se si hanno 75 anni la unica è fare, come Yates: tingersi i capelli, tener dritte le spalle, scherzare con le signore e, volgendosi verso di noi, agitare una mano dicendo «hallo!».

Franco Moccagatta



I DOCUMENTARI

AL "TEMPO DEL PESCE SPADA" NON PIACE LA RETORICA

AL "MORO DI AREZZO" GIOVA IL CINEMASCOPE

Non so se lo abbiate notato, ma accade con una certa frequenza che i buoni documentari vengono abbinati a mediocri o pessimi film, talché lo spettatore, quando protesta o rumoreggia, ha quasi perfettamente ragione proprio perché quelli buoni gli capita di visionarli molto di rado. Questa strana fatalità è stata in parte sfatata da **IL TEMPO DEL PESCE SPADA** diretto da Vittorio De Seta. In parte, perché il documentario è stato regolarmente abbinato ad un film modesto: "La più bella donna del mondo", ma, ad ogni modo, ad un film di largo successo commerciale e di sicuro richiamo spettacolare. Quindi, se tutto andrà bene, cioè se il documentario verrà regolarmente presentato (cosa di cui si dubita non poco data la lunghezza del film); se da città a città non avverranno variazioni; l'opera di De Seta potrà contare su un vasto pubblico ed il vantaggio sarà doppio: anzitutto gli spettatori si convinceranno che anche in Italia i documentaristi preparati ed intelligenti non fanno difetto ed in secondo luogo che il documentario, se in buone mani, non è assolutamente quella brutta bestia "perditempo" che alcuni esercenti vorrebbero far apparire sfruttando a proprio favore, la poca simpatia degli spettatori. Sarebbe a dire riuscendo a fare un passaggio giornaliero in più, alla pellicola, eliminando nel contempo il "fastidio" del documentario. **IL TEMPO DEL PESCE SPADA**, è bene dirlo

subito, costituisce un esempio singolare di antiretorica e di scrupolosa indagine umana. Due dati che non è agevole ritrovare nella nostra produzione documentaristica, ancor più quando il tema affrontato è quello del lavoro e della fatica umana. Gli uomini, protagonisti di questo breve racconto, sono visti con occhio attento, acuto, ed il commento, tenuto conto che le immagini già di per se stesse dicono della grave fatica di questi umili pescatori e delle loro quotidiane sofferenze, si fa scrupolo di evitare ogni compiacimento enfatico. Le parole, dette in dialetto, sono quelle essenziali. I gesti rispettano anch'essi questa umiltà cronistica. La magniloquenza e, di conseguenza, le sterili ricerche dell'inquadratura per l'inquadratura o della bella immagine solo per dare maggior rilievo al colore, quasi che questo elemento fosse qualcosa di extranaturale, sono bandite in maniera assoluta. De Seta ha raccontato quello che ha visto, che ha vissuto nel periodo di vicinanza con questi uomini semplici ed ha lasciato che le immagini lo documentassero. V'è una forma scabra, pudica, nel suo modo di dire. E questo costituisce il maggior pregio dell'opera. Tutto ciò che rappresenta il solito e consueto bagaglio folcloristico e turistico del documentario stile "propaganda" è stato messo alla porta. E non è poco.

Gli uomini sono uomini veri, che lottano per l'esistenza e che cercano con ogni sacrificio di far

fruttare la giornata. Il paesaggio che racchiude la loro fatica è quello eterno, inamovibile, di una natura amara e spesso ingrata. Ciò che per altri registi diviene, opportunamente manipolato, motivo di superficiale cornice, De Seta lo ritrae invece con assoluta aderenza alla realtà. E' naturale quindi che il racconto — suddivisibile grosso modo in tre brani principali: l'attesa prima della pesca, la pesca, il ritorno — si avvantaggi in misura notevole di una siffatta autenticità.

Indubbiamente l'insegnamento del Visconti di "La terra trema" non deve essere sfuggito al giovane documentarista e, magari, potremo anche dire che in certi brani le reminiscenze sono localizzabili: ma questo, per noi, conta poco e nulla. Non si è trattato di copiare uno stile; si è trattato invece di proseguire una seria indagine e di usare un metro umano che ha dato ottimi frutti. Si riguardi, per esempio, l'uso del sonoro che nel dialetto non ha cercato un motivo intellettuale o peggio ancora un modo snobistico. Così l'uso dei canti popolari che accompagnano l'azione. Elementi entrambi che intervengono al momento giusto e che danno evidenza all'indagine giornalistica condotta con somma serietà. Concludendo una prova molto interessante che ci dà motivo di sperare e puntare con buone probabilità sul giovane De Seta e che ci invoglia a proseguire nella via che da tempo stiamo battendo cercando, con modeste forze, di sostenere la migliore produzione e, al tempo stesso, di non usare mezzi termini e inutili pietismi nei confronti di chi cerca con ogni mezzo (pur di far soldi) di alienare la fiducia dello spettatore pagante. Già che il discorso ci ha portato a

Eduardo Ci-
nelli e Irene
Galter in « Pro-
cesso alla cit-
tà » (1952). La
fotografia del
film era di En-
zo Serafin.



parlare di un buon frutto diciamo anche de **IL MORO DI AREZZO** di Guido Gianni (1), ch  di quelli bacati avremo tempo e spazio per dirne oltre.

Riprendendo un tema che gi  altre volte aveva svegliato l'interesse dei nostri documentaristi il Gianni ha ripreso l'annuale "Giostra del Saracino" con l'ausilio del colore e del cinemascope. I motivi spettacolari di questa antica usanza sono evidenti: colori, costumi, corse sfrenate, cavalli al galoppo e cos  via. Ma il tono, questa volta, non   quello solito delle riprese alla "settimana Incom" tanto per intenderci. Il regista non si   infatti limitato alla sola parte sportiva, ha cercato di localizzare ed approfondire le ragioni storiche e di costume che tengon viva questa manifestazione. E' naturale che qualche spunto turistico faccia capolino e che, in certe inquadrature, compaia la ricerca un po' preziosa. E' naturale ed umano che simili debolezze possano avvenire, ancor pi  quando   a disposizione il cinemascope ed i mezzi non difettano. Ma il Gianni non si   lasciato imbrigliare da questi fattori e nell'insieme pu  dirsi che li abbia dominati in pieno, cos  da dare solida struttura al suo racconto e da costituire un ottimo esempio, forse il migliore tra quelli finora visionati, di documentario realizzato per grande schermo. La citt  che si sveglia al mattino all'annuncio della grande prova; il corteo che si forma piano piano radunando i singoli rappresentanti dei settori in lizza; la sfilata che si snoda dinnanzi alla Cattedrale mentre i trombettieri annunciano l'inizio della gara; infine i particolari delle varie fasi della "giostra", sono tutti pezzi di ottimo impegno tecnico e certuni (quello ad esempio dei cavalieri in preghiera prima dell'inizio della festa) hanno un valore umano certo superiore al comune linguaggio che si usa in simili casi.

L'unico appunto che muoviamo al regista   il non aver immessa la giostra nella passione che anima gli spettatori aretini. Far ascoltare solamente le grida d'incitamento e gli applausi per i "colpi" pi  riusciti non  , a nostro vedere, sufficiente. D'accordo che la presenza degli spettatori avrebbe in certo modo gravato sulle riprese, ma valeva la spesa di provare. Tanto pi  che le intenzioni erano serie e l'argomento si prestava ottimamente ad una interpretazione corale.

Il regista Pino Belli, reporter girovago a zonzo

per il mondo, si presenta questa volta con due pezzi di colore: **VISIONI D'ORIENTE** (2) e **RITMI D'AFRICA** (3). Va precisato che del primo   regista ed ha come operatore Vincenzo Mariani e che del secondo   commentatore essendone regista lo stesso Mariani.

VISIONI D'ORIENTE, che ha legittimato il sospetto di essere frutto di recupero di materiale girato per una consimile iniziativa documentaristica, ci porta in giro per i quartieri di Cairo. Ci scopre i misteri del vecchio quartiere artigiano, gli aspetti pi  moderni della Cairo europea, i residui di vecchie tradizioni, i costumi e gli usi pi  antichi, per terminare poi sulle sponde del grande Nilo con il solito discorso di circostanza che ricordiamo ormai dai tempi delle prime esperienze scolastiche: il Nilo benefico, le acque che fecondano la terra, ecc. ecc. Documentazione quindi legata a motivi standard, nella quale fanno capolino scarsi elementi inediti e ridotte annotazioni approfondite.

Meglio allora **RITMI D'AFRICA** pur se il reportage non oltrepassa la onesta stesura tecnica ed il commento si limita a fornire dati sommari sui costumi delle trib  indigene dell'Adamanoua. I ritmi sono quelli dei Bororo, una trib  del Cameroun, e le danze, che ad essi si accompagnano, non ci sono sembrate particolarmente significative.

La fotografia, in entrambi i casi,   pregevole e nel secondo in misura particolare si adoperava onde i colori ed i toni delle vesti degli indigeni abbiano suggestivo rilievo.

Giulio Morelli, con il suo **ISOLA RISORTA** (4), ha voluto raccontarci la storia della ricostruzione della tormentatissima isola di Pantelleria. La guerra l'aveva lasciata ammasso di rovine e gli uomini hanno voluto ricostruire, cercando di dare un nuovo volto alla loro terra. Una fatica improba che il racconto di Morelli cerca di sottolineare senza molta enfasi, ma che spesso cade negli ingenui trabocchetti del caso. Il motivo futile preso a pretesto per girar l'isola (l'uomo che sorveglia i Jari e che compie il suo quotidiano giro sulla vecchia 510)   troppo esile e le uniche parti ove s'accetra l'interesse dello spettatore sono quelle legate alle tradizioni popolari ed alle espressioni folcloristiche. Ma le novit  son sempre troppo poche.

Anche **COLORI DEL SUD** (5) pur con l'uso del cinemascope, non giunge a risultati pi  confortanti. Si fa confusione tra folclore, tradizioni locali, ricostruzione e turismo. Di tutt'erbe un fascio e ne vien fuori la solita cartolinesca visione di Taormina "terra di sogno" alla quale gli stranieri si volgono in cerca di pace e di distensione. L'Assessorato al Turismo di quella regione, che deve evidentemente aver dato largo contributo a questa realizzazione, pu  star tranquillo ch  i fini commerciali son raggiunti, ma se mirava a qualcosa di meno stereotipato ha giuste ragioni di dolersi.

Ancora l'Italia meridionale   presente con **TERRA DI BONIFICA** di Luigi Scattini (6). Ma in questo caso il linguaggio   ancor pi  consueto e consueto. La retorica della ricostruzione e delle miglione aggrava la situazione e ci  che merita interesse e rispetto, passa invece tra la noia dello spettatore, proprio perch  lo stile   di marca inferiore e le parole che dovrebbero valorizzare l'immagine sono intinte nel frusto vocabolario dei luoghi comuni.

PASSO DEL FURLO diretto da Franco Romani (7) racconta appunto la storia, passata e presente, dello strategico passo posto sulla via tra Roma e Rimini. Dai padri romani alla cronaca recente. Vien jatta anche menzione della casa che Mussolini abitava, ma il "sopraluogo"   superficiale e le notazioni si susseguono l'una all'altra nell'unica preoccupazione di dare tanta, troppa, materia allo spettatore. Dighe, fiumi, panorami, si rincorrono sullo schermo; artigianato ed industria vi si aggiungono, ma i risultati restano comunque modesti.

Claudio Bertieri

A titolo puramente informativo e senza assumerne alcuna responsabilit  annotiamo per il lettore gli abbinamenti delle opere esaminate:

- (1) "Pap  Gambalunga".
- (2) "Orgoglio di razza".
- (3) "La lunga linea grigia".
- (4) "Montone a cinque zampe".
- (5) "La straniera".
- (6) "L'ultima volta che vidi Parigi".
- (7) "Tunnel del terrore".

LUIGI ZAMPA

1938 1955

BIOGRAFIA ESSENZIALE

- G. ALTMAN, "Vivre en paix", in "L'Ecran Français", 117, Paris 1947;
ANONIMO, Luigi Zampa, in "Ciné Suisse", 384, Berna 1947;
J. G. AURIOL, "La paix et la guerre", in "La Revue du Cinéma", n. s., 7, Paris 1947;
J. G. AURIOL, Croniques Italiennes, ibid., 9 Paris 1948;
A. BLASETTI, (v. pure Rondi G. L.), "Cinema Italiano oggi", Bestetti, Roma, 1950;
G. CALENDOLI, "Film 1953-54", "Filmcritica", Roma 1955;
O. CAMPASSI, Gli altri, in "Sequenze", 4, Parma 1949;
F. M. DE SANCTIS, Censura patriottica per Anni Facili, in "Rassegna del Film", 19, Torino 1953;
P. DI VALMARANA, Sistemata la Romana Zampa pensa all'arte di arrangiarsi, in "Cinema" n.s., 129, Milano 1954;
N. FRANK, "Cinema dell'arte", André Bonne, Paris 1951;
F. GIRALDI, In "L'arte di arrangiarsi" ancora il tema preferito di Zampa, in "L'Eco del Cinema", 77, Roma 1954;
M. GROMO, "Cinema Italiano", Mondadori, Milano 1954;
M. GROMO, Cinema Italiano del dopoguerra, in "50 anni di cinema italiano", Bestetti, Roma 1953;
M. GROMO, Italia, in "Il film del dopoguerra 1945-49", Bianco e Nero, Roma 1949;
V. JARRAT, "The Italian Cinema" Falcon Press, London 1951;
C. LIZZANI, "Cinema Italiano", Parenti, Firenze 1953-54;
S. MARTINI, Matrimonio come impiego, in "Cinema Nuovo", 62, Milano 1955;

1952: PROCESSO ALLA CITTA'

Produzione: Filmcostellazione - Soggetto: Ettore Giannini e Franco Rossi - Sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico, Ettore Giannini, Diego Fabbri, Turi Vasile, Luigi Zampa - Fotografia: Enzo Serafin - Musica: Enzo Masetti - Scenografia: Aldo Tomassini - Interpreti: Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa, Mariella Lotti, Silvana Pampanini, Dante Maggio, Franco Interlenghi, Irene Galter, Gualtiero Tumiati, Eduardo Ciannelli, Tina Pica, Turi Pandolfini, Agostino Salvietti, Bella Starace Sainati, Franca Tamantini, Mimi Ferrari, Rino Genovese, Viviane Vallée, Aldo Tarantino, Vittoria Crispo, Andrea De Margo, Vittorio André, Franco Marturano, Nino Vingelli, Ada Colangeli, Francesco Penza, Carlo Pisacane, Udo D'Alessio, Donato Bruno, Calisto Tanzi, Pasquale Martino, Lina Crispo, Mario Passante, Nino Veglia, Nicole Puffod, Maghizza, Cafiero, Laurentino.

IL SOGGETTO

A Napoli, al principio del secolo, vengono assassinati Salvatore Ruotolo e sua moglie, ed i loro corpi vengono ritrovati in due luoghi diversi. Poiché è chiaro che si tratta di un delitto della camorra, l'omertà e la paura sono di grave ostacolo al procedere delle indagini della polizia, subito iniziate dalle autorità. Le dirige un giovane e coraggioso magistrato, il quale, partendo da un indizio scoperto casualmente, tenta di ricostruire la storia del duplice truce omicidio. La matassa che il magistrato deve sbrogliare è intricatissima; numerosi sono gli indiziati, tra i quali vi sono personalità note, apparentemente insospettabili. Deciso ad andare fino in fondo, il giudice mantiene tutti gli indiziati in stato di arresto, provocando il risentimento dell'opinione pubblica. Di fronte però alla resistenza passiva che incontra ovunque, anche tra i suoi diretti collaboratori e tra i suoi stessi familiari, scoraggiato, egli sta per abbandonare l'impresa, quando un fatto nuovo, che ha per conseguenza la morte di un innocente, ravviva in lui la coscienza della propria responsabilità, facendolo proseguire le indagini senza riguardi, a costo di mettere in stato di arresto tutta la città.

LA CRITICA

«Le ambizioni di Luigi Zampa cominciano ad essere "centrate" un po' meglio,

con più rigore e coscienza. (...) Non che Zampa sia d'improvviso assunto ad un livello eccezionalmente alto, o che ci abbia svelato una personalità artistica che prima non conoscissimo o che giudicassimo inesistente. E' accaduta, invece, una cosa molto più semplice e umana: Zampa ha scoperto, attraverso un atto che è insieme di modestia e di cosciente intelligenza, la parte migliore di se stesso, ed ha saputo metterla al servizio del suo film senza che nulla andasse perduto. «Processo alla città» è il primo film serio, dopo tante esperienze rimaste sempre ai margini (...) della serietà. E "serio" significa: rinuncia ad affrontare temi troppo ampi e impegnativi (troppo ampi e impegnativi rispetto alla propria personalità, beninteso), sforzo di osservare i personaggi dai punti di vista più rivelatori senza disperdersi nel "colore" o nell'aneddoto, ripudio totale di quella facile — volgarmente facile — vena umoristica, che fino a ieri costituiva il segno più evidente della maniera adottata, chiarezza di visione e soprattutto adozione di un atteggiamento morale e sociale che perfettamente corrisponde alle intime persuasioni dell'animo. Zampa non strafà e non bara al gioco: vuole essere se stesso, anche a costo di ammettere che molte delle sue precedenti ambizioni erano sbagliate, e che esistono per lui — almeno sino a questo momento — limiti invalicabili. Per lui, a film terminato, la lezione di «Processo alla città» non può non essere stata fruttuosa» (Di Giammatteo).

«Il tema» (...) è quello del contrasto fra la giustizia dello Stato e la tradizione d'onore delle conventicole a sfondo delittuoso. Ma in «Processo alla città» il solito magistrato integerrimo arriva a comprendere che la legge può diventare ingiusto strumento di oppressione, se troppo rispettosa dei falsi galantuomini e dei loro privilegi. A Zampa interessava la netta formulazione di questa tesi, il cui significato trascende ovviamente i limiti di un episodio storico, interpretato, comunque, con molta libertà. Nel film, tuttavia, l'ambientazione napoletana primonovecento è assai felice e (...) a parte qualche lungaggine

eliminabile, in esso Zampa ha trovato per la prima volta una vera misura di racconto e uno stile elegante ed appropriato...» (Ketzich).

I suoi pregi «si compendiano nella onestà della narrazione, nella modesta ma esatta posizione ideologica, nel rilievo abbastanza netto di alcune figure (soprattutto di quelle minori), nella "rievocazione" storica e ambientale accuratissima, nella acutezza di cui il regista dà prova tentando di armonizzare figure e ambienti in una composizione unitaria, sì che le prime giustificano i secondi e viceversa. I difetti (...) possono riassumersi nella (relativa) superficialità del film, in quel non andare mai a fondo di nessuna situazione e di nessun problema, per cui la questione specifica della "camorra" e quella più vasta della giustizia restano accennate, illuminate qua e là fuggevolmente e poi abbandonate; da questo punto di vista, è ovvio che qui ogni cosa appare risolta a metà, che la consistenza umana dei personaggi non è mai piena e soddisfacente, che i suggerimenti e i tentativi di interpretazione — del mondo e della vita, in quel determinato settore — non si risolvono in espressione compiuta. A ciò occorre pure che si aggiunga la persistenza di certe debolezze (...) narrative che Zampa rivelò fin dal suo primo film, e che sanno di meccanico e di gratuito: basti citare l'esempio degli interrogatori, che si susseguono attraverso una serie di ricercati, eppure banalissimi "passaggi". Per contro, possiamo ricordare il bel rilievo di alcune sequenze (l'inizio, l'irruzione della polizia nella "pensione", la scoperta del cadavere della moglie di Ruotolo, la ricostruzione del pranzo a Pozzuoli, ecc.), nelle quali la compostezza di Zampa ottiene effetti di sobria incisività». (Di Giammatteo).

1953: ANNI FACILI

Produzione: Ponti-De Laurentiis - Soggetto: Vitaliano Brancati - Sceneggiatura: V. Brancati, Sergio Amidei, Vincenzo Talarico, Luigi Zampa - Fotografia: Aldo Tonfi - Scenografia: Piero Gherardi - Costumi: Marilù Carteny - Musica: Nino Rota - Interpreti: Nino Taranto, Alda Mangini, Clelia Matania, Gino Buzzanca, Giovanna Ralli,

FILM INDEX 3

A CURA DI ROBERTO CHITI
E GIUSEPPE SIBILLA

Parte terza e fine

- S. MARTINI, Una Romana fedele, in "Cinema Nuovo", 33, Milano 1954;
T. RANIERI, Gli italiani di rincalzo, in "Rassegna del Film", 15, Torino 1953;
R. RENZI, Luigi Zampa, in "Cinema Nuovo", 14, Milano 1953;
G. L. RONDI, (v. Blasetti), "Cinema Italiano oggi", Bestetti, Roma 1950;
G. L. RONDI, Cinema Italiano 1945-1951 (il dopoguerra), in "Il Neorealismo Italiano", Quaderni della Mostra Int. d'arte cinematografica di Venezia, Roma 1951.
G. SADOUL, "Storia del Cinema", Einaudi, Torino 1950;
F. TIMMORY, L'Honorable Angelina, in "L'Ecran Français", 193, Paris 1949;
C. VINCENT, Storia del Cinema, Garzanti, Milano 1949.

Armenia Balducci, Riccardo Billi, Mario Riva, Giovanni Grasso, Alberto Sorrentino, Gastone Tinti, Guglielmo Inglese, Gino Cavallari, Mariano Bottino, Piero Pastore, Flirt Consalvo, Maria Angela Faranda, Checco Durante, Turi Pandolfini, Loris Gizzi, Cesare Bettarini, Alfredo Rizzo, Fausto Guerzoni, Aldo Tonfi, Gildo Bocci, Mario Mazza, Guglielmo Sangiorgi, Alberto Plebani, Ada Colangeli, Salvatore Campochiaro, Aldo Vasco, Leone Boccar, Aurelio Miserendino.

IL SOGGETTO

Il prof. De Francesco è un insegnante di scuole medie che vive in un piccolo centro della Sicilia con la moglie e due figli. È un antifascista di antica data, ma non ha mai ritenuto opportuno avvalersi dell'appoggio degli uomini politici per migliorare la propria situazione: è invece la moglie che, servendosi di una vecchia amicizia, riesce a farlo trasferire nella capitale. Qui il professore si trova ben presto a mal partito, con il povero stipendio che gli è assegnato; per questo accetta dal barone La Prua, suo padrone di casa ed ex gerarca, il compito di provvedere alla registrazione di un prodotto contro l'impotenza, il «Virilon». Naturalmente il suo candore e la sua onestà gli impediscono di venire a capo di qualcosa, e l'incarico gli viene tolto. Senonché i suoi familiari, che credevano di poter contare sul nuovo stipendio, si sono impelagati nei debiti, e De Francesco non sa come cavarsi d'impiccio, ora che il lavoro gli è stato tolto ed è ben presto arrivato in porto col concorso di alcuni amici di La Prua, ex gerarchi come lui, rimasti nella pubblica amministrazione. Egli accetta di farsi complice di due insegnanti corrotti, ma è subito scoperto. Al processo, si accusa lui stesso, e viene condannato. Il funzionario che, dietro lauto compenso, aveva rilasciato la licenza di vendita del «Virilon», sottoposto ad inchiesta viene semplicemente trasferito. Mentre egli parte verso la nuova sede, salutato e ossequiato da dipendenti e colleghi, il povero De Francesco scortato e ammanettato sale sul treno che lo porta al penitenziario.

NOTA

«Anni Facili» ha subito durante la lavorazione, e dopo la presentazione al Festival veneziano del 1953, remore e vessazioni censorie, sotto lo specioso pretesto che il suo violento sostrato critico avrebbe rappresentato una «denigrazione» delle istituzioni pubbliche italiane. Zampa riuscì a portarlo a termine nonostante tutto, subendo varie limitazioni. Ancor prima di metterlo in circolazione dovette apportarvi tagli di interesse scene giudicate inammissibili. (Per la cronistoria completa delle traversie del film, v. il saggio di F. M. De Sanctis sul n° 19 della «Rassegna del Film», cit. nella bibliografia).

LA CRITICA

«Anni facili» di Luigi Zampa è il caratteristico film di compromesso. Un film, in un certo senso, coraggioso e utile, perché molto dice di quel che di solito non si usa dire, perché colpisce e sferza pur sotto le innocue apparenze, ma non è sicuramente la satira che avevano in mente Brancati e il regista. Quest'opera ha subito parecchie traversie, è passata attraverso numerosi vagli censori o paracensori, ha sperimentato sulla propria pelle l'effetto dei «consigli» influenti. La corruzione della burocrazia ne esce evidente, i «ritorni» fascisti sono denunciati con forza, l'instabilità della vita politica e sociale italiana ha notevole ampiezza; eppure tutto ciò non basta. Non basta, anzitutto, a giustificare il film sul piano dell'arte (non dovremo pretendere tanto da Zampa, mai). Lo giustifica semmai sul piano della «moralità». Ma si tratta di una «moralità» un po' astratta, che coinvolge sempre principi «eterni» (...) senza coglierli nelle loro determinazioni pratiche e storiche. O, meglio, tenta di farlo, ma non vi riesce che parzialmente. «Anni Facili» (...) si conclude con una amara constatazione; gli umili pagano in ogni caso, e sono gli unici a pagare, mentre i ricchi e i potenti possono risolvere con tranquillità, e sfrontato cinismo, le loro situazioni, anche le più difficili. Costatazione amara e coraggiosa, ma commentata implicitamente da un tono rassegnato, e fata-

listico che ammorbidisce l'asprezza del fatto: par quasi di sentir serpeggiare, fra le pieghe, uno svagato qualunquismo che rifugge dagli impegni troppo grossi. Questo va detto in linea assoluta. (...) In linea relativa, v'è da compiacersi che molti elementi positivi siano rimasti, che qualche aspetto fra i più sordidi del costume italiano siano venuti a galla con chiarezza. (...) Questa è la strada che bisogna tenere aperta, anche se non sempre essa può corrispondere alle reali esigenze della situazione storica. E' meglio l'approssimazione che il silenzio». (Di Giammatteo). In ciò è il pregio maggiore del film, che per tale ragione «si distingue dal suo gemello "Anni difficili" (1948), che finiva col dare, qualunquisticamente, un colpo al cerchio ed uno alla botte. Rispetto ad "Anni difficili", "Anni facili" si differenzia anche per una diversa maturità narrativa, la quale fa sì che il ricorso alla macchietta trita e bozzettistica si faccia più raro e lasci il posto ad una incisione satirica più larga e proficua. (...) La presenza come soggettista e come scenarista di Brancati ha portato come conseguenza l'insistenza su determinate idee fisse dello scrittore siciliano, da quelle politiche sui fascisti, mimetizzati e no, a quelle sessuali, che per lui costituiscono una specie di ossessione. Il guaio maggiore del film è tuttavia la sua mancanza di un tono coerente: partito sul piano di una frizzante commedia di costume, esso tocca, nella gustosa, ma un poco avulsa dal contesto, sequenza dei neofascisti, gli accenti della farsa grottesca, per poi planare nel drammatico e nel facile patetico della parte conclusiva. Difetto abbastanza serio, che non basta tuttavia a cancellare i notevoli pregi del film». (Castello).

1953: SIAMO DONNE (IV episodio)

Produzione: Titanus - Film Costellazione - Alfredo Guarini - Soggetto: Cesare Zavattini - Sceneggiatura: Zampa, Zavattini, Luigi Chiarini e Giorgio Prosperi - Fotografia: Domenico Scala - Musica: Alessandro Cicognini - Scenografia: Ugo Bloehtler - Interpreti: Isa Miranda e attori non professionisti.

IL SOGGETTO

Un episodio della vita di Isa Miranda. La attrice, che ha rinunciato alla maternità per potersi completamente dedicare al suo lavoro, assiste un giorno all'incidente occorso ad un bambino delle borgate di Roma che resta ferito nel maneggiare un ordigno bellico rinvenuto. Lo cura e lo riaccompagna a casa, sentendo rifiorire dentro di sé l'istinto materno a contatto con la povera famigliola cui egli appartiene. Quando poi lo lascia per ritornare alla sua vita normale, ne avverte tutto il vuoto e l'aridità.

LA CRITICA

Questo film, che rappresentò il primo concreto tentativo, assieme ad «Amore in città» (1953), di pratica traduzione delle istanze narrative e poetiche dell'ultimo Zavattini, consisteva delle «esperienze di quattro attrici, con un preambolo sulle aspiranti in genere. Tutto sulla base di un neorealismo piuttosto orecchiato ma abbastanza sopportabile. (...) Una confessione aperta, completa e profonda non ce la saremmo aspettata, si capisce, perché sarebbe davvero eccessivo chiederla. Temevamo invece le rose giustificate e i gridi di dolore (il tormento dell'arte, la vita privata sacrificata, ecc.), ed in parte i nostri timori sono stati confermati. Isa Miranda ci confessa di aver rinunciato alla maternità per diventare attrice, ma s'è dimenticata di dirci (a suo giudizio: in questa sede non conta il pubblico, non contano i critici, non contano i colleghi) se attrice crede di essere divenuta, e quali soddisfazioni e compensi le ha offerto la carriera. (...) Queste due confessioni (il critico si riferisce agli episodi diretti da Zampa e da Franciolini, n.d.r.) sono stroppo «vere» per essere profonde: sanno proprio di realismo ad orecchio, si ammantano troppo facilmente dei colori della moda e, nella loro verità ad ogni costo, non riescono a nascondere la forzatura, la maniera ed un certo snob. Sulle aspirazioni e le qualità di queste attrici, non sappiamo nulla di più di quanto già non sapessimo, ma perlomeno le vediamo affrontare la macchina in prima persona, come donne qualunque. E' un passo avanti: serve

per avvicinarle al mondo e per fornire loro un'esperienza, che, se saranno accorte, potrà giovare alle loro future interpretazioni?». (Di Giammatteo). «Già in apertura il linguaggio impiegato avverte che da parte di Zampa c'è stata una ricerca di ambientazione ai fini psicologici: i movimenti panoramici della macchina da presa attraverso la abitazione dell'attrice, accogliente e fredda nello stesso tempo, dominata da un accarezzato, narcisistico e pure anch'esso tanto umano "culto dell'io" (...) valgono ad enunciare quel senso di isolamento, di opacità, di vanità che la donna Isa Miranda prova oggi, in età non più giovanile, come conseguenza della mancata maternità, della rinuncia al primo dei diritti e dei doveri femminili». Però l'episodio «è stato sviluppato secondo una certa convenzione spettacolare: quei bimbi, pur freschi e spontanei, quella madre in faccende e in ansia li abbiamo già veduti altre volte sullo schermo, presentati con accento più o meno autentico, più o meno realistico. L'episodio viene, stranamente, ad assumere, pur limitato com'è, una sua eccezionalità romanzesca. Forse uno spunto anche meno appariscente avrebbe potuto meglio giovare all'espressione di quello stato d'animo così segreto». (Castello)

1954: QUESTA È LA VITA (episodio «La Patente»)

Produzione: Titanus - Fortuna Film - Soggetto: dalla novella «La Patente», di Luigi Pirandello - Sceneggiatura: Luigi Zampa e Vitaliano Brancati - Fotografia: Giuseppe La Torre - Musica: Carlo Innocenzi e Armando Trovajoli - Scenografia: Peppino Piccolo - Interpreti: Totò, Mario Castellani, Armenia Balducci, Nino Vingelli, Attilio Rapisarda.

IL SOGGETTO

Rosario Chiariario è perseguitato dalla fama di iettatore, che gli ha fatto perdere amicizie e lavoro e ha mandato a monte il matrimonio di una delle sue figlie. Dopo aver querelato due dei suoi più accaniti persecutori, egli pensa che l'unico modo per poter seguitare a vivere sia quello di far riconoscere pubblicamente il suo presunto influsso malefico, ottenere cioè una vera e propria «patente» da iettatore, della quale servirsi per intimorire il prossimo e spingerlo a sborsare denaro per evitare disgrazie. Rosario la ottiene, e con essa lancia il suo grido di sfida al paese che lo perseguita.

LA CRITICA

Un discorso critico sull'episodio diretto da Zampa per «Questa è la vita», non può essere avviato senza premettere che l'intero film è fondato su di una deprecabile inversione di valori rispetto alle novelle dalle quali ha preso l'avvio. Non si sa in base a quale ragionamento i produttori abbiano creduto di poter trarre una loro ottimismo quanto superficialmente facile moraletta a proposito dell'esistenza umana, proprio rifacendosi all'opera di un autore tutt'altro che «roseo» quale Pirandello. Cosicché, per ricondurre al senso voluto i loro racconti, essi hanno dovuto capovolgere la portata e il significato, con farsaiche omissioni e insensati commenti fuori campo. Ciò è avvenuto anche per «La Patente», una novella tutt'altro che ottimistica, e caratterizzata da una «invenzione acre, pervasa da un riso ghignante e carico di pena e di risentimento verso l'umanità, che qui è divenuta pretesto per una spicciativa e superficiale farsa ad uso di un Totò abbastanza convenzionale. Gli scenaristi (...) si sono concessi nella seconda parte qualche libertà farsesco-surrealistica, per dimostrare con esempi la fondatezza della nozione del presunto iettatore. (...) Ma quel che è più curioso e incomprensibile è la frase dello speaker che sugella la narrazione, alludendo ad una misteriosa soluzione ottimistica della avventura di Rosario, soluzione di pace e di comprensione con i suoi concittadini. Enunciazione priva di senso, che sta a dimostrare in maniera lampante la volontà ad ogni costo di volgere le pagine di Pirandello ad una significazione di comodo». (Castello). Con molta buona volontà, si può trovare una giustificazione al filmetto nell'ambito di un puro e semplice bozzetto di ambiente. «Zampa l'ha trattato come tale, senza tentare di affibbiargli significati che non avrebbe potuto assumere. (...) Tutto sommato, la posi-

zione di Zampa è la più corretta, più consona ed adatta all'impostazione del film (non alle sue spropositate intenzioni, adombrate nel titolo e ribadite con petulanza dallo speaker all'inizio e alla fine di ciascun episodio); ed in ultima analisi è anche la posizione più valida, poiché nelle immagini grottesche e paradossali di un Totò-jettatore che fa cadere lampadari sulla testa del prete e manda per aria il negozio di chi non vuol deporre contro di lui (o in suo favore, a seconda del punto di vista), c'è insita e avvertibile una critica alla superstizione, quella presa di posizione cioè che manca negli episodi precedenti». (Quaglietti)

1954: LA ROMANA

Produzione: Excelsa - Ponti - De Laurentiis - **Soggetto:** dal romanzo omonimo di Alberto Moravia - **Sceneggiatura:** Luigi Zampa, Alberto Moravia, Giorgio Bassani e Ennio Flaiano - **Fotografia:** Enzo Serafin - **Musica:** Franco Mannino - **Scenografia:** Flavio Mogherini - **Montaggio:** Eraldo Da Roma - **Interpreti:** Gina Lollobrigida, Daniel Gelin, Raymond Pellegrin, Franco Fabrizi, Pina Piovani, Renato Tontini, Xenia Valderi, Gino Buzzanca, Alberto Anselmi, Giuseppe Addobbati, Mariano Bottino, Gianni Di Benedetto, Bianca Cerasoli, Ada Colangeli, Vincenzo Milezzo, Riccardo Ferri, Riccardo Garrone, Alfredo De Marco e Aldo Vasco.

IL SOGGETTO

La storia delle sventurate esperienze sentimentali di una ragazza, sullo sfondo dell'Italia del periodo fascista. Adriana, la protagonista, benché spinta dalla madre verso una vita facile, si innamora di un giovane autista che però approfitta di lei, e la spinge in seguito tra le braccia di un grosso funzionario della polizia. Astarita. Quando scopre che l'autista è già sposato, Adriana senza più ritengo si dà alla prostituzione. Tra i suoi occasionali amici incontra un giovane, Mino, e tra di loro nasce un amore sincero. Mino è un antifascista, che per questo è ricercato dalla polizia: viene arrestato, ma Adriana intercede per lui con Astarita e lo fa liberare. Il giovane crede che la sua liberazione sia dovuta ad una confessione da lui resa mentre era sottoposto ad interrogatorio, e temendo di aver tradito i suoi compagni si uccide. La donna giura che non sarà mai più di nessun uomo, e che rivolgerà tutte le sue cure alla creatura che sta per nascere dal suo amore con Mino.

NOTA

Come era già accaduto per «Anni facili», anche per «La Romana» Zampa è andato incontro ad infinite remore da parte della censura. Il contenuto del romanzo di Moravia, giudicato scabroso, e gli iniziali intenti critici del regista e degli sceneggiatori nei confronti del malcostume nella vita pubblica del periodo fascista, hanno impressionato i burocrati che presiedono alla difesa della pubblica moralità fino al punto da indurli a imporre, ad un certo punto, addirittura la sospensione della lavorazione del film; in seguito ripresa, ma a quale prezzo è fin troppo facile intendere. Ovviamente, l'opera ha non poco risentito degli impacci e delle rigide proibizioni provenienti dall'esterno.

LA CRITICA

«La Romana» è un film mancato, soprattutto sbagliato, e lo sbaglio essenziale commesso da Zampa è stato quello di non aver interpretato, alla luce delle sue più congeniali inclinazioni e dei suoi più lucidi interessi, ma semplicemente illustrato il romanzo di Alberto Moravia; di averne fatto per giunta una cattiva illustrazione e non per non averlo capito, ma con tutta probabilità per non averne potuto esprimere sullo schermo, con la stessa evidenza che nel romanzo, il contenuto vero, che non è costituito dall'intreccio, piuttosto arbitrario ed artificioso, ma dall'indagine psicologica condotta sui vari personaggi. Da molti indizi, in primo luogo dalla mananza di cura nei particolari, incredibile in un regista che ha firmato l'esemplare «Processo alla città», si trae la sensazione che a «La Romana» Zampa non abbia dato il meglio di se stesso, che non vi abbia creduto. Più esattamente direi che gli si è impedito di crederci. Nonostante gli intendimenti se non contrari, indifferenti, del romanzo, le vicende della prostituta Adriana avrebbero potuto consentirgli di tracciare un quadro efficace ed impressionante della vita della Roma del



Isa Miranda nel IV episodio del film «Siamo donne» realizzato da Zampa nel 1953.

1935 e, attraverso le immagini romane, della situazione dell'intero paese. Ma tant'è: se una spia dell'OVRA (Astarita) ha dovuto trasformarsi nel film in un qualsiasi e, in definitiva, simpatico gerarca, ciò ha pure un significato obbiettivo del quale è necessario tener conto. Del resto basta osservare quale salto qualitativo compia il film nelle due o tre sequenze in cui Zampa affronta il suo tema preferito (la denuncia e l'analisi del fenomeno fascista) per poter affermare che il regista ha forse soltanto momentaneamente ceduto alle lusinghe di un malinteso commercialismo». (Quaglietti).

«Così come è raccontata, la storia potrebbe svolgersi in qualsiasi luogo ed in qualsiasi epoca. Nè la colpa di tutto ciò va attribuita a piccole "gaffes" riscontrabili in un'insegna pubblicitaria o in analoghi particolari anacronistici: di ben altro si tratta, di mancanza di una dimensione atmosferica del racconto, di un sottofondo sociale, di una storizzazione dei personaggi... (...) A tale sostanziale carenza non supplisce la saldezza dell'impianto psicologico: il racconto procede senza che sia troppo approfondito il legame tra sequenza e sequenza, affidato a vistose cuciture al filo bianco dovute all'intervento della voce fuori campo. In tal modo, risulta abbastanza oscuro lo stesso temperamento di Adriana, la sua pigra carnalità, la sua disponibilità potenziale per il "mestiere", disponibilità resa operante solo dalle circostanze e dalla stringente influenza materna e posta in contrasto con la sua assillante aspirazione ad una vita regolare e familiare. (...) Alle manchevolezze di un'opera franata alle basi ha cercato di supplire con un impegno generoso e puntiglioso, agevolato da una singolare aderenza fisica, Gina Lollobrigida, che (...) ha dimostrato di poter pervenire ad una apprezzabile progressione psicologica anche in senso drammatico, a dispetto di un copione ingrato. (...) A conti fatti, l'elemento più positivo del film è risultata proprio la protagonista». (Castello).

1954: L'ARTE DI ARRANGIARSI

Produzione: Documento Film - **Soggetto:** Vitaliano Brancati - **Sceneggiatura:** Luigi Zampa, V. Brancati e Rodolfo Sonogo - **Fotografia:** Marco Scarpelli - **Musica:** Alessandro Cicognini - **Scenografia:** Mario Chiari e Mario Garbuglia - **Costumi:** Maria De Matteis - **Interpreti:** Alberto Sordi, Franco Coop, Luisa Della Noce, Armenia Balducci, Etti Parvo, Gianni Di Benedetto, Carletto Spósito, Franco Jamonte, Marco Guglielmi, Gino Buzzanca, Elena Gini, Franco Migliacci, Chaterine Zago, Gino Baghetti, Antonio Acqua, Francesco Cerulli, Gina Moneta, Gaetano Verna, Arcibaldo Layali, Gustavo Giorgi, Giacomo Furla, Turi Pandolfini, Nicolosi, Stagnetti.

IL SOGGETTO

Sasà Scimoni è un tipico esemplare italiano che si «arrangia» cercando di trarre il massimo profitto dalle ingarbugliate circostanze tra cui si dipanano gli ultimi quarant'anni. La sua carriera iniziata a Catania, nel 1912, come segretario dello zio sindaco della città. La bella moglie del capo dei socialisti lo induce ad abbracciare la causa del proletariato, che poi abbandona per sposare la ricchissima figlia di un proprietario di molini. Durante l'infuato ventennio, Sasà

si gode una meritata prosperità: ma a porvi termine viene la guerra e la successiva epurazione. Privato della proprietà, egli si dà alla produzione di film religiosi. Purtroppo le manovre per ottenere i capitali indispensabili non sono sufficientemente abili, e Sasà conclude così la sua carriera con un inglorioso arresto.

LA CRITICA

«Il film oscilla continuamente tra il serio e il faceto, tra il dramma e la farsa, senza assumere il tono doloroso e impegnato del primo nè la cadenza svagata e burlesca della seconda. (...) Le note dominanti del film sono la superficialità e la fretta, le situazioni narrative sono affrontate e risolte senza il minimo approfondimento lasciando al commento la cura di chiarire gli sviluppi della vicenda. (...) Mancando totalmente la definizione di una situazione storica diviene del tutto inesistente il personaggio centrale poiché cade l'elemento che avrebbe dovuto intimamente sostanziarlo. (...) Tutto il film è la costante conferma della assenza di ogni criterio di scelta da parte dell'autore e del suo rifarsi, in una stanchezza ritmica crescente e con evidenti fratture e sproporzioni strutturali alle risorse del commento sonoro o al gioco mimico dell'interprete». (Ghelli).

Pur cogliendo quello che è il limite più preciso del film, e cioè il suo innegabile difetto di costruzione, una critica di questo genere ci sembra veramente troppo negativa e astiosa nei confronti de «L'arte di arrangiarsi», cui va pure riconosciuto qualche merito. Quello, intendo, di tentare di «illustrare i sintomi di una malattia italiana tra le più diffuse, trarre spietatamente il proprio tornaconto da ogni mutamento della situazione politica. «E se il personaggio centrale, alla fine, ci appare solo come «un piccolo furfante senza una precisa fisionomia, un bidonista che finisce ingloriosamente la sua carriera vendendo lamette travestito da tirelese, (...) non mancano tuttavia le notazioni felici: se dovessimo scegliere la parte più viva del film, indicheremmo quella che riguarda i primi passi della carriera di Sasà, con la pittura calzante e vivace dell'ambiente di Catania. Il cinema italiano dovrebbe più spesso esplorare l'arco della nostra storia che va dai primi moti socialisti alle "radiose giornate" del '14 e al dopoguerra mussoliniano. Soprattutto Zampa, che si è fatto meritatamente una reputazione di regista "engagé", non dovrebbe abbandonare questi temi di vitale importanza». (Kezich).

1955: RAGAZZE D'OGGI

Produzione: Minerva Film - Les Films Du Centaure - **Soggetto e sceneggiatura:** Luigi Zampa - **Fotografia** (in Eastmancolor e CinemaScope): Enzo Serafin - **Scenografia:** Alberto Bocciarelli - **Interpreti:** Marisa Allasio, Lilli Cerasoli, Bella Visconti, Paolo Stoppa, Billa Billa, Mike Bongiorno, Edoardo Gergamo, Franck Villard, Louis Seigneur, Françoise Rosay, Armenia Balducci, Nuccia Lodigiani, Arletty, Guido Celano (d'imminente proiezione).

Giuseppe Sibilla

La regina delle piramidi

(Land of the Pharaohs - 1955)

Regia: **Howard Hawks** - Soggetto e sceneggiatura: **William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom** - Fotografia: **Lee Garner A.S.C. e Russell Harlan A.S.C.** - Musica: **Dimitri Tiomkin** - Produzione: **Continental Company Ltd.** - Distribuzione: **Warner Bros** - Sistema: **CinemaScope** - Colore: **WarnerColor** - Personaggi e interpreti: **Cheope (Jack Hawkins), Nellifer (Joan Collins), Senta (Dewey Martin), Hamar (Alexis Minotis), Vashtar (James R. Justice), Kyra (Luisa Boni), Trench (Sidney Chaplin), Regina Nailla (Kerima), il figlio di Cheope (Piero Giannoni).**

Il Faraone Cheope torna in patria vittorioso da una lunga guerra e con un ricco bottino. Dopo che gli sono stati tributati onori trionfali, egli annuncia al popolo la costruzione di una gigantesca piramide. Egli affida l'incarico a Vashtar un grande architetto che si trova fra i suoi prigionieri, in cambio ridarà la libertà al suo popolo. La costruzione inizia, diviene sempre più faticosa e dura quindici anni. Migliaia di schiavi e uomini sono chiamati al lavoro. Nel frattempo nella vita di Cheope entra la principessa di Cipro, la bellissima Nellifer che, desiderosa di impossessarsi del tesoro, riesce a farsi sposare dal Faraone. Quindi aiutata da un capitano delle guardie, invaghito di lei, essa uccide con un diabolico piano la prima moglie del Faraone e poi tenta di far assassinare lo stesso Cheope. Questi però sfugge all'attentato e, pur gravemente ferito, si batte a duello col traditore e lo uccide; ma poco dopo, dissanguato, muore. Nellifer è finalmente regina. Ma al momento del seppellimento del sovrano essa scende nel sepolcro con i fedeli sacerdoti di Cheope votati alla morte; la piramide, grazie ai congegni segreti ideati da Vashtar, si chiude ermeticamente e la perfida principessa rimane così sepolta viva pagando con la morte tutti i suoi crimini.

Sulla riva sinistra del Nilo, ad otto chilometri di distanza dal fiume, si levano le tre piramidi di Cheope, Chefren e di Micerino. Alta centoquaranta metri e racchiudente tre tombe, quella di Cheope (Khoufou) è il monumento funerario più grande del mondo. Essa è il simbolo della grande civiltà egizia, la prima veramente spirituale; il lascito d'un popolo che trenta secoli avanti Cristo eccelse nella scienze, nell'arte,

nella guerra. Perché infatti questo colosso è anche opera del popolo che per tutto il tempo d'una generazione sopportò fatiche indicibili per rispondere alla chiamata del suo dio terreno, il Faraone, legato ad una fede che trovò nella morte il culto più alto. Erodoto ci parla di centomila uomini addetti alla costruzione e di vent'anni di lavoro intenso. Per l'occasione fu tracciato un cammino per trasportare le immense pietre che venivano dall'Arabia ed attraversavano il Nilo mediante barche. La costruzione di questo cammino richiese altri dieci anni di lavoro. Nel grande deserto del Cairo la «regina delle piramidi» sta quindi a dimostrare, più ancora del volto della Sfinge, l'eterna lotta dello «spirito umano» contro il tempo.

Poteva, un boccone così ghiotto, sfuggire al cinemascopo? Il film mostra sin dall'inizio le sue «intenzioni»; un corteo trionfale, imponente al cui centro è il Faraone Cheope, reduce da grandi vittorie e carico di tesori, apre questo racconto di lontane e trascorse «meraviglie», una «dichiarazione» immediata, una chiara esplicita affermazione dell'idea spettacolare che anima tutta l'opera. Subito dopo il Faraone dà l'ordine che s'inizino gli onori funebri ai caduti per la patria; legato ad un tenue filo a questo ricco dispendioso culto della morte è l'annuncio di Cheope al suo popolo: la costruzione d'un monumento funerario che gli permetta d'iniziare l'altra vita recando con sé tutti i tesori conquistati. Da questo momento, la piramide diviene la vera protagonista del film.

Sugli ulteriori sviluppi del racconto, la storia della principessa di Cipro, gli intrighi di corte, la morte di Cheope ecc., si distingue sempre l'ombra maestosa della piramide. Questo in effetti è il lato positivo del film, questa linearità, questa ininterrotta presenza per quanto «ossessiva», d'un «personaggio» che attira su di sé l'attenzione e la giustifica, pur essendo un monumento di pietra.

Il racconto della costruzione rispetta, come abbiamo già detto, un «disegno» preciso: la descrizione magniloquente, impressionante d'un «fatto storico» cui nessun'idea fantastica può togliere la sua nota di realtà, poichè esso stesso costituisce un vero «miracolo umano».

Questa volta il cinemascopo giustifica il suo «di più». Centinaia di figure oppresse sotto il peso dei massi giganteschi e sfinite dai lunghi tragitti; distese interminabili di deserto, mura ciclopiche innalzate dalle sole braccia umane, suggestivi e complicati labirinti nell'interno del monumento. Quadri efficaci ed intelligentemente descrittivi. Come pure la sequenza finale, allorchè la semplice rottura d'un vaso di terracotta provoca la chiusura ermetica di tutta la tomba mediante un congegno perfettissimo. Poi su tutto cala il silenzio ed il mistero, e la piramide appare immensa e fredda a ricordare uni-

camente un culto ed una civiltà trascorse.

Ma è bene non grattar troppo questa suadente apparecchiatura di grandiosità. Howard Hawks non s'è preoccupato eccessivamente del fattore umano. Un masso che precipita e schiaccia degli operai; un popolo che va al lavoro prima cantando e poi spinto dallo scudiscio sferzante; una voce (del gran sacerdote) che ricorda appena quest'improvviso mutare dei «sistemi» e di «condizioni» non sono certo sufficienti a spiegare ed a «rappresentare» il sacrificio e l'oppressione di migliaia di creature. Ma forse è meglio non chiedere quel che il film indubbiamente non voleva dare; accettiamolo dunque come un esempio trionfante, ma non disprezzabile d'un fatto storico, ma anche «meraviglioso».

Tam Tam Mayumbe

(1954-1955)

Regia: **Gian Gaspare Napolitano** - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di **Gian Gaspare Napolitano** - Sceneggiatura: **G. G. Napolitano, Louis Chavance, Daniele D'Anza** - Fotografia: **Tino Santoni** - Musica: **Angelo Lavagnino** - Architetto e costumista: **Dario Cecchi** - Arredatore: **Mario Garbuglia** - Coreografo: **Leo Coleman** - Colore: **Technicolor** - Produzione: **Documento Film-Franco London Film** - Distribuzione: **Lux Film** - Personaggi e interpreti: **Leonardi (Charles Vanel), Van Waerten (Jacques Berthier), Madalena (Kerima), Martinez (Pedro Armendariz), Alessandrini (Marcello Mastroianni).**

La regione del Mayumbe, nel Congo Belga, è spopolata dalla malattia del sonno. Il dottor Leonard è capo della Missione e, lotta tenacemente assieme al suo assistente, il giovane medico Alessandrini, contro il temibile morbo. Leonard un giorno è chiamato a soccorrere un ferito, il portoghese Martinez, ch'è un losco contrabbandiere; questi in cambio si mostra riconoscente. Poco dopo i malati indigeni fuggono nella foresta per non farsi curare; e mentre Leonard decide di recarsi sul luogo, Alessandrini si rifugia nel «comptoir» di Martinez col quale l'avventuriero nasconde il suo illecito commercio. Qui il giovane medico conosce un contabile belga, Van Waerten, ed una splendida meticcina, Madalena. Questa, che è la donna di Martinez, ha anche una relazione col giovane belga, Martinez, al ritorno dalla caccia, viene informato della tresca e freddamente uccide i due. Alessandrini, che ha ce-

duto anche lui alle lusinghe di Madalena, non sa fermare l'assassino che si dà alla fuga. Leonard, nel frattempo è riuscito a ristabilire la calma fra i negri; e saranno questi, aiutandosi col tam-tam, a dare la caccia a Martinez, il quale, dopo una fuga drammatica, impazzisce. Catturato dagli indigeni e rinchiuso in una gabbia egli viene consegnato ai bianchi.

Gian Gaspare Napolitano ci aveva offerto suggestive immagini d'una nuova ed affascinante «maggia verde», immagini non difettava un sincero e caldo afflato poetico. Questo racconto dallo stile semplice e vivo costituiva un vero esempio di scenografia «favoleggiata», che esprimeva una visione ed un gusto del tutto personali. Ma indubbiamente questo genere di combinazione non soddisfaceva del tutto l'autore il quale ha finito col «tentare» la strada comune.

Il dramma di «Tam Tam Mayumbe» è africano solo perchè si svolge in una delle regioni del grande continente nero; una storia, infatti che ha ben pochi legami coll'ambiente torrido in cui si svolge. Una storia di bianchi che portano le proprie virtù ed i propri vizi in un paese lontano ed esotico; abnegazione, viltà, odio, sono i sentimenti che muovono questi personaggi in un clima estraneo alla loro «commozione» interna. Un medico impegnato in una lotta difficile ed estenuante contro la malattia del sonno; un losco mercante che copre il suo contrabbando d'avorio con un piccolo commercio di stoffe e di viveri; una meticcina che ripone denaro per realizzare il suo sogno d'evasione; un giovane dottore inesperto ed un avventuriero belga vittima d'una passione amorosa.

Il dramma di Martinez, che uccide la propria donna ed il suo amante e che infine, inseguito dai negri che ha sempre tiranneggiato e sfruttato, precipita nella follia, potrebbe aver luogo in qualsiasi continente. La fuga dell'uomo nella foresta, l'inseguimento accompagnato da un rullo ossessivo di tam-tam ricordano, in alcuni momenti, il finale dell'«Emperor Jones» di O'Neill. Ma il grande dramma del despota negro era in lui, nei suoi ricordi, nella sua coscienza, un dramma che si conclude in un tragico suicidio; questo del mercante portoghese al contrario è legato a fattori troppo superficiali, ad espedienti suggestivi ma già scontati, elementi capaci tutt'al più di creare un'atmosfera; come quello del rullo insistente dei tamburi o quello ancor più noto dell'«ingabbiamento» finale.

Di questi personaggi così poco «africani» (anche la meticcina Madalena seduce all'europea) la sola figura dell'ispettore sanitario ha una vera consistenza. La sua lotta contro il terribile morbo tropicale è una storia, autentica, viva, semplice di linearità espressiva ed umana. E' l'unico personaggio che

si muove giustificatamente in questo torrido paesaggio, che combatte una battaglia « nuova », ma eternamente umana.

Napolitano, è evidente, ha voluto accentrare la storia del dramma in questi cinque personaggi, al di fuori di ogni « illustrazione » esotica. E' presente la sua mano di buon regista e di vivo narratore in alcuni brani d'intelligente « interpretazione » locale (la patetica figura d'un pachiderma ferito a morte; la movimentata cattura dell'elefantino, ecc.). L'opera inoltre è lodabile per la linearità e la essenzialità del suo linguaggio. L'autore non ha voluto ripetersi né aggrapparsi ad una « formula »; ha preferito invece tentare una rappresentazione drammatica, rivolgendosi la sua attenzione al dramma piuttosto che creare un bel paesaggio su cui far scivolare deboli figure abbozzate. E di questo bisogna dargli atto.

Sinfonia d'amore

(Schubert-1955)

Regia: **Glauco Pellegrini** - Soggetto: **Glauco Pellegrini** e **Liana Ferri** - Sceneggiatura: **Age, Benvenuti, Ferri, Pinelli, Cartellini, Pellegrini** - Fotografia: **Mario Montuori** - Direttore d'orchestra: **Franco Ferrara** - Archite lo: **Luigi Scaccianoce** - Arredatore: **Riccardo Dominici** - Costumista: **Vittorio Nino Novarese** - Colore: **Technicolor** - Produzione: **CINES-ENIC-Imperial Film** - Distribuzione: **ENIC** - Personaggi e interpreti: **Franz Schubert** (**Claude Laydu**), **Teresa Grob** (**Lucia Bosè**), **Carolina Esterhazy** (**Marina Vlady**), **Baritono Vogl** (**Gino Bechi**), **Conte Esterhazy** (**Heinz Moog**), **Pittore Kupelweiser** (**Riccardo Fellini**), **Poeta Mayrhofer** (**Silvio Bagolini**), **Conte Zilhay** (**Edoardo Toniolo**), **Colomba Calafatti** (**Jone Salinas**), **Calafatti** (**Paolo Stoppa**).

Franz Schubert giunge a Vienna sul carrozzone di Calafatti, un attore girovago. Egli è venuto per la prima esecuzione d'una sua Messa cui deve presenziare l'Imperatore; ma il sovrano non viene. Deluso, Franz trova sollievo nell'amicizia di Teresa, una giovane merciaia, ch'è la straordinaria « voce solista » della sua Messa. Conosce in seguito due artisti e va a vivere con loro. Una sera, durante lo spettacolo offerto da Calafatti, conosce la contessina Carolina Esterhazy; i due si amano dal primo istante, ma alla mezzanotte Carolina fugge. Schubert poco dopo parte per una « tournée » con il cantante Vogl e viene presentato al conte Esterhazy che lo conduce a casa sua per inse-



Ernest Borgnine e Ester Minciotti in « Marthy » di Delbert Mann.

gnare musica alle sue figlie; una di loro è Carolina. Dopo splendidi giorni d'amore Schubert sente il distacco che lo separa da Carolina e torna a Vienna. Qui ha l'ispirazione per l'« Incompiuta » la cui bellezza però non è capita dal pubblico. La lontananza di Carolina, l'improvvisa morte di Beethoven, la incomprendimento, lo conducono presto alla morte. Egli muore nel carrozzone di Calafatti, assistito dal fedele amico e da Carolina; fuori il popolo nel Prater canta i suoi « Lieder ».

Triste, ardente, languida, soavemente malinconica, assetata d'infinito e d'amore (un amore puro e spirituale), dolorosa, vagheggiante e talvolta disperata fu l'anima di Franz Schubert. Fu un romantico perché con gli esponenti dello « Sturm » ebbe molto in comune, ma la sua straordinaria sensibilità lirica superò gli angusti confini d'una scuola per ritirarsi spesso in quella posizione d'isolamento e di riserbo che fu di Schubert l'atteggiamento più caratteristico e che gli procurò inimicizie ed incomprendimento.

Affidarsi allo schermo per narrare la storia di un'anima così profondamente sensibile, complessa e ricca di sfumature, è compito che può assumersi solo un artista dotato di qualità d'« interprete » e di creatore. Ma « Sinfonia d'amore » non ha scopi biografici. Su uno sfondo preciso ed altamente suggestivo, ch'è esempio mirabile di ricostruzione ambientale, si snoda debolmente la storia di Schubert musicista, o meglio un episodio della sua breve vita. L'amore sofferto e contrastato per Carolina Esterhazy. Lo smisurato sviluppo dato a questo sentimento non permette, altri approfondimenti psicologici del

personaggio che rimane così nel limbo dell'umanità. Infatti pur se avesse raggiunto alcune violente intensità (è evidente infatti il desiderio di espandere questo grande amore, di « eternarlo », legandolo intimamente alla maggiore produzione artistica del musicista, di diffonderlo quasi nell'aria, nei campi, nelle ville sontuose e nei palazzi dell'Austria imperiale: Schubert cerca ovunque l'amata, le dedica la musica migliore, sovrappone addirittura il ricordo di lei all'immenso dolore per la morte di Beethoven), l'autore non avrebbe messo in luce che il lato superficiale, falsamente romantico e meno « schubertiano » di questa grande figura d'artista. Schubert amò la sua allieva; ma di quest'amore, siamo certi, non ne fece una ragione di vita, né fu rattristato da questo ricordo allorché affranto e piangente rimase presso il capezzale di Beethoven morente.

Perciò la figura del musicista rimane sbiadita « romanticizzata » e sacrificata al sentimentalismo. Quando al principio del film appare il cantante Vogl ed invita Schubert ad insistere nel genere più alto della sua creazione il « Lied », abbiamo sperato, per una messa a punto così insolita ed intelligente, in una narrazione intimistica, in una descrizione nuova ed attenta dell'anima schubertiana. Ma siamo rimasti delusi. Conosciuta Carolina, Schubert divide la sua vita fra lei ed una stucchevole figura di merciaia, timidamente innamorata, la quale assieme a due artisti amici e coinquilini del musicista, arieggia fastidiosamente motivi « bohémien ».

Distrutto più dalla disperazione amorosa che dall'incomprendimento del suo mondo, egli scompare improvvisamente;

riappare in seguito disfatto e macilento per chiudere fulmineamente la vita.

Una storia affrettata e patetica che non dà la possibilità al personaggio di narrare la sua vita breve ma intima, interamente dedicata all'arte ed intesa di sofferenze, di delusioni e d'incomprendimento.

A rendere ancor più fittizio e debole questo personaggio contribuisce per contrasto il grande impulso dato alla ricostruzione ambientale della Vienna '800; un impulso ed un impegno davvero encomiabili, che però distaccano del tutto il protagonista dal suo ambiente. La figura di Schubert è così quasi un semplice pretesto applicato ad un ricco, pittorico mondo, caldo di tinte suggestive. Un eccezionale rigore documentaristico ha guidato l'autore Glauco Pellegrini nel ricostruire epoca e società in una visione della realtà dei tempi. La quale investe e trasforma i vari elementi specifici del cinema: colore, suono, costumi, luci ecc., nel tentativo di dar vita ad una vera e propria favola scenica. La rievocazione è suggestiva e talvolta poetica; fatta di belle immagini, d'interpretazioni paesistiche, di squisiti suggerimenti coloristici, d'esaurienti dettagli storico-ambientali. Gli ampi paesaggi campestri, le sontuose costruzioni imperiali, gli sfarzosi interni, le gioiose feste popolari, i malinconici paesaggi, sono indice sicuro della pregiata sensibilità dell'autore. Comunque a noi non esclusivamente interessano i disegni e le ambizioni del regista; « Sinfonia d'amore », anche se non vuol essere un film su Schubert, è un film con uno Schubert « sbagliato », avvilito dal semplicismo e dall'arbitrarietà nello sviluppo del tessuto psicologico. Una figura d'arti-

sta così grande e che splendet- te nel mondo musicale del tempo, non può apparire come una debole immagine riflessa dalle acque bluastre di un Danubio che non può e non vuole infrangerla alle prime scosse, colorandola di patetismo.

Schubert appartiene a Vienna e questa l'onora come il figlio suo più grande.

L'attore Claude Laydu ha offerto al musicista una maschera dolorosa e forse esageratamente tormentata, in netto contrasto con lo spirito bamboleggiante di Carolina Esterhazy e con la esilità della composizione narrativa.

Marty

(Marty - 1954 - 1955)

Regia: **Delbert Mann** - Soggetto e sceneggiatura: **Paddy Chayefsky** - Fotografia: **Joseph La Shelle A.S.C.** - Musica: **Roy Webb** - Colore: bianco e nero - Formato: normale - Produzione: **United Artists** - Distribuzione: **Dear Film** - Personaggi e interpreti: **Marty** (Ernest Borgnine), la madre (Ester Minciotti), **Clara** (Betsy Blair), **The Kid** (Walter Kelley), **Joe** (Robin Morse).

Marty è timido e brutto; la sua vita procede solitaria e triste: le sue evasioni consistono nello sfogliare riviste piccanti e nell'entrare la domenica sera nel night-club; ma anche qui le ragazze non lo guardano, neppure le taxi-girls. Però una sera Marty vi incontra la maestra Clara; anch'essa è entrata nel locale per evadere dalla solitudine. Marty si avvicina a lei e per la prima volta non si vede respinto. Dal loro conoscersi nasce la confidenza e, ben presto, l'amore.

Potrebbe sembrare di rigore, visto questo film di Delbert Mann, fare riferimento al neorealismo italiano e trovare punti in contatto tra la breve storia di Marty e le storie dei personaggi di Zavattini o dei nostri migliori soggettisti. Tuttavia l'accostamento deve esser fatto con cautela e con riserve per non dar luogo al duplice equivoco della sostanza del neorealismo e della imitazione statunitense dei modelli italiani.

Ripetere che il neorealismo non è una scuola né una maniera standard di vedere la realtà, ma piuttosto un sentimento nuovo che spinge ad osservare uomini e cose nel loro diuturno divenire, ci sembra superfluo. Ma quando leggiamo — come ci è capitato di leggere — che «Marty» sarebbe frutto della recente lezione italiana ci viene il dubbio che ben poco si sia capito e del neorealismo e di certa produzione americana indipendente. Difatti tra questo film di Delbert Mann e, poniamo *Umberto D* di De Sica,

corre una grande differenza, forse maggiore di quella che passa tra gli affreschi di Giotto e gli affreschi di Michelangelo: lo stesso mezzo e la stessa tecnica — meno o più progredita — ma diverso mondo espresso, diversa intensità e soprattutto diversa rappresentazione drammatica.

Delbert Mann ha tratto lo spunto del suo lavoro da Paddy Chayefsky il quale — dicono — sia vissuto in quella «Little Italy» di New York dove gli italiani hanno costruito una sorta di mondo tutto per loro cercando di conservare se non la lingua per lo meno le tradizioni della terra d'origine. Quindi il desiderio dei genitori che i figli sposino ragazze italiane, che restino a vivere nel grande quartiere dove la casa conserva ancora il segno del focolare latino che respinge ogni standardizzazione. Una lotta pacifica tra sentimenti antichi e nuovi con protagonisti senza sofferenze e problemi, sicuri del domani con un lavoro assicurato. Perciò l'osservazione realistica di Paddy Chayefsky, autore del soggetto, e quella di Delbert Mann, regista, non potevano fornire materia per un dramma corale (il neorealismo italiano è sempre dramma corale anche se vissuto da un solo personaggio), ma piuttosto per un dramma individuale, quello di Marty, che, a bene analizzare, poteva svolgersi in qualunque altro ambiente (il neo-realismo italiano fa, invece, corpo con l'ambiente). Perché Marty è avvilito? Perché ha un complesso, quello del timido. Dove ha origine questo complesso? La risposta dovrebbe fornirli il film (e vedremo che in parte ci soddisferà); però possiamo subito escludere che il complesso della timidezza sia insorto in Marty dall'ambiente o dalle condizioni sociali. È un complesso, infatti, che può affliggere ricchi e poveri, intelligenti e sciocchi, maturi e adolescenti. Il tormento di Marty è innanzi tutto un fatto individuale, completamente privo d'ogni riflesso sociale; è l'influenza di una madre autoritaria sulla natura sostanzialmente buona e remissiva del figlio.

Neorealismo? Del tutto assente. La definizione più adatta al film ci sembra essere quella di un garbato bozzettismo accoppiato ad un acuto esame di un individuo in alcuni rapporti giornalieri, ma soprattutto con i parenti e con le ragazze, se qualcuna di queste si degna di rispondergli.

Voler classificare ogni buon lavoro che ci giunge d'oltre Atlantico con l'etichetta neorealista ci sembra pericoloso, poiché non soltanto ci fa perdere di vista l'essenza del neorealismo, ma ci conduce ovviamente ad una limitazione d'ogni diversa intuizione chiudendo le porte in faccia ad altre fonti di ispirazione dei pari nobili. Perciò se vogliamo capire i valori di «Marty» dobbiamo battere altre strade che non siano quelle che muovono dai Rossellini, dai De Sica e dai nostri migliori.

«Marty» è in effetti un pro-

fondo studio di psicologia, spinto a volte in taluni dettagli da apparire persino miniatura.

Ma il valore dell'opera non è del tutto in questa attenzione dell'individuo; domina nel film un rigore di composizione psicologica che sfrutta ogni gesto ed ogni battuta in scene di una apparente semplicità e naturalezza da lasciare perplessi. «Marty» — se ha limiti — li ha proprio nel troppo amore per la semplicità dietro cui si avverte lo sforzo della costruzione architettonica non completamente libera da luoghi comuni. Osserviamo — per esempio — la scoperta dell'amore in Marty. L'uomo maturo e grassoccio che crede d'esser più brutto di quello che è, sente, dopo aver trascorso una serata con una ragazza non avvenente d'aver trovato l'anima gemella. È felice; non l'ha baciata, ma sa che se avesse insistito ci sarebbe riuscito. Ha accompagnato Clara a casa; si sono lasciati con la promessa che domani si rivedranno; Marty ora torna a «Little Italy». Fin qui tutto vero e semplice; la semplicità diviene ghirigoro quando vediamo l'innamorato Marty alla fermata del «bus» dare un pugno alla targa, fare una pirottina, dare un calcio ad un sasso e poi correre in mezzo alla strada, fra il traffico notturno, in cerca di un taxi fermato tutte le auto. È il momento in cui la poesia si fa «poesiola» e l'avvedo che l'autore ha fatto ricorso al magazzino dei brani su misura, dove ogni espressione è barocca per la ricerca del semplicismo.

In taxi invece che in autobus. Ma è un neo; perché il film è ben solido su altre basi. Per la verità dei rapporti tra i vari personaggi (si pensi al «che faremo stasera?» ripetuto infinite volte tra gli amici al caffè), per la forza dei sentimenti che li animano (si ricordi la difesa degli affetti tra marito e moglie fatta dalla cognata di Marty, contro l'invasione della suocera la quale rischia di turbare con la sua sconcertante presenza ogni giovanile impulso della coppia), per la delicatezza di alcune scene d'amore (rammentiamo il bacio dato e non dato da Marty a Clara), per la sommessa denuncia della banale vita degli scapoli (l'auto con le infermiere e il racconto dell'avventura con loro) e, infine, per la positiva impostazione del tema tutto volto ad abbattere la barriera della solitudine e della incomprendimento umana, sorretto da un profondo rispetto dell'uomo.

Dunque, elogi a «Marty», ma non in funzione polemica contro altri «film» (ai quali riconosciamo pieno diritto di vita) o per sostenere un «genere» di schietta marca italiana; ma perché «Marty» è un lavoro nobile a prescindere da scuole e da maestri. Perché gli attori (Ernest Borgnine e Betsy Blair) non sono «divi», ma creature vive. Non elogliamo il «coraggio» o l'«anticorformismo»; limitiamoci ad elogiare la poesia e la verità.

Anonima delitti

(New York Confidential - 1955)

Regia: **Russell Rouse** - Soggetto e sceneggiatura: **Russell Rouse e Clarence Greene** - Fotografia: **Edward Fitzgerald** - Musica: **Joseph Mullendore** - Produzione e distribuzione: **Warner Bros** - Personaggi e interpreti: **Charles Lupo** (Broderick Crawford), **Nick Magellan** (Richard Conte), **Iris Palmer** (Marilyn Maxwell), **Katherine Lupo** (Anne Baneroff), **Ben Dagajanian** (J. Carol Naish), **Sra Lupo** (Celia Lovsky).

Charles Lupo è uno dei capi di una grande associazione a delinquere. Egli vive con la vecchia madre, la figlia Kathy, una ragazza fondamentalmente onesta che finisce per allontanarsi da casa in cerca d'un lavoro rispettabile, e Nick Magellan, un affiliato di Chicago, divenuto da poco suo luogotenente. Un grosso affare fallisce e la banda ordina l'uccisione del responsabile, ma i sicari incaricati lasciano tracce alla polizia. Nick, incaricato dai capi, li uccide tutti meno uno che si rifugia presso la giustizia. Lupo è così sotto inchiesta e quando apprende che la figlia si è suicidata, perché sottoposta a nuove umiliazioni, tenta la fuga. Ma a fermarlo e ad ucciderlo sarà Nick stesso che, a sua volta, muore colpito da nuovi esponenti dell'organizzazione.

Dopo che la voce dello «speaker» ha presentato la solita metropoli diurna e notturna accennando ad un imminente pericolo, siamo subito introdotti nell'ufficio di Charles Lupo, un gangster assassino protetto da una veste di rispettabilità ed iscritto ad una vera organizzazione a delinquere: l'Anonima delitti.

Lupo in cinque minuti dà gli ordini per un nuovo delitto, fa venire appositamente da Chicago un esperto «professionista» e trova anche il tempo d'organizzare con la madre un viaggio in Florida!

L'azione è rapida, nervosa, senza tregua né contorni, priva di un qualsiasi elemento descrittivo o psicologico. Mancando quindi una base umana il film si snoda sino alla fine senza una nota d'interesse. Anzi alcune sequenze destano il riso perché somigliano a degli «sketch» parodianti il gangsterismo. Una volta lavori del genere erano confezionati con un «minimum» di carica drammatica, di ricostruzione ambientale; ora ci si contenta d'un'elementare esposizione di «fatti», forti ormai d'una formula che piace sempre. Questo comunque non è un esempio di stile asciutto ed efficace, ma al contrario un urtante infantile (per non ripetere l'abusato «fumetistico») modo di narrare.

La recitazione è fastidiosamente stanca ed insincera.

150 film al IX Festival internazionale del cinema a passo ridotto 2000 comuni senza cinema - 10 copie obbligatorie - niente sgravi fiscali - « Amici di Salerno, fatevi iniziatori di una campagna, di una propaganda, di una polemica » ha detto l'On. Ariosto.

SALERNO ORA X?



Fra i premiati con « Mascherino d'oro » è stato apprezzato « Gente del lago » di Belgrano, Bollati, Sandrini. Fotografia di Dino Gruppi. Il film è stato girato a Ossuccio, un piccolo paese del lago di Como.

Nel 1920 la « Eastman Kodak Company » preparò per la prima volta una pellicola non nitrata con dimensioni e perforazioni nuove, allo scopo di soddisfare le esigenze del nascente cineamatorismo: la 16 mm. Il piccolo formato, nato come cinema casalingo e domestico, si è presto evoluto tanto che, a 35 anni di distanza dal suo sorgere, ha oggi raggiunto posizioni e vitalità di gran lunga eccedenti il semplice dilettantismo. Mentre a Montecatini viene ufficialmente premiato il lavoro dell'amatore, e a Cesena e nei 67 Cineclub italiani è seguito ed incoraggiato questo sforzo, diciamo così « privato », il Festival internazionale del cinema a passo ridotto di Salerno assume carattere di più ampia generalizzazione. Istituito nel 1946 col proposito di « rendere di pubblica ragione il graduale progresso raggiunto nel campo sociale, educativo, scientifico, artistico e industriale della cinematografia a passo ridotto », ha avuto quest'anno dal 23 al 27 novembre, la sua IX edizione. Le bandiere delle 17 nazioni presenti alla manifestazione sventolavano sulla facciata del teatro Verdi dove durante le giornate dei lavori vennero proiettati 145 film direttamente prodotti in 16 mm. o ridotti dal formato 35. La selezione era stata effettuata dietro invito del comitato organizzatore di cui è presidente onorario l'On. Egidio Ariosto; molte pellicole italiane (« Il cero » di Fina, « La mia vecchia fornace » di Mosconi, « 10.000 brevetti fa », di Baume, « Incontro », e « La pagella di Arturino » di Padovini), spagnole (« Marionetas » e « Gotas » di Pedro Font Marcet), inglesi (« The Drawing of Leonardo Da Vinci » col commento di Laurence Olivier) ci erano già note da precedenti manifestazioni, ma furono ugualmente scelte per presentarle al pubblico, in quanto il più vivo e proficuo carattere del Festival salernitano è rappresentato dalla possibilità, per l'intera popolazione, di accedere gratuitamente alle proiezioni. La « Celere » locale ha vissuto giornate faticose tanto era l'impeto della folla che bisognava contenere nel limite del nu-

mero di posti disponibile. Ma era questo entusiasmo a darci l'esatta temperatura di una manifestazione che sarebbe erroneo considerare soltanto dalla quantità e dalla qualità delle bobine passate nei proiettori. Se ci ponessimo a disquisire criticamente sul nuovo « Gente del lago » (un ottimo lavoro diretto da Belgrano, Bollati, Sandrini e ten fotografato da Dino Gruppi) che meritò il « Mascherino d'oro » assieme a « La colpa » di Mancaroni e ai già citati « Il cero », « 10.000 brevetti fa », « Marionetas »; oppure se ci intrattenessimo sulla genuina poesia del documentario francese « Tumuc Humac » (gli è stato assegnato il « Gran Trofeo Golfo di Salerno ») o sulle opere svedesi, canadesi, indonesiane, tedesche, polacche, americane, svizzere e indiane, rischieremo di passare per diligenti, ma dimostreremo di non aver capito i veri problemi del Festival. Perciò abbiamo anche trascurato qualche ora di proiezione, pur di parlare con i ministri delle Filippine e dell'Iran, con gli osservatori delle ambasciate bulgara, indonesiana, polacca, abissina e cinese; abbiamo avvicinato l'On. Ariosto che pronunciò il discorso di apertura a nome del Governo, il ministro Romita in visita al Festival e il ministro Vigorelli che chiuse la manifestazione. Ci siamo resi conto come il cinema, pur grandemente diffuso, debba ancor giungere in troppi paesi, penetrare in molte località. Lasciamo le necessità straniere, consideriamo i 2000 comuni d'Italia ancora sprovvisti di spettacoli cinematografici e a cui, in attesa di ulteriore progresso, il cinema potrebbe giungere con la comodità del 16 mm. Quali le ragioni ostacolanti tale raggiungimento? Non la tecnica (mezzi di ripresa e proiezione sono perfezionatissimi: già si parla di cine-mascope in passo ridotto; i prezzi sono accessibili; le case disposte al credito). Non la produzione (la riduzione dal 35 mm. viene praticata su larga scala; la sola Metro Goldwyn Mayer, in 10 anni di attività della sezione italiana 16 mm., ha edito 142 film fra

i migliori della propria produzione spettacolare; l'attività degli amatori, dei documentaristi, degli istituti di cultura è fiorentissima). Comprendiamo come, a parte varie difficoltà amministrative, l'ostacolo principale sia di ordine legislativo. Siamo innanzi ad un evidente contrasto: da un lato l'apparente favore per la diffusione del 16 (articolo 33 bis del nuovo progetto legge sulla cinematografia concordato con l'Ufficio Studi e Legislazioni della Presidenza del Consiglio prevede, per ogni due copie di film estero e per ogni copia di film nazionale, l'editazione di 10 copie in 16 mm.), mentre d'altro lato non si riesce ad ottenere l'esenzione fiscale quinquennale da concedersi alle nuove sale aperte in località prive di cinematografo. I produttori (« l'ottemperanza all'art. 33 bis — dice il progetto — è essenziale ai fini della ammissione del film nazionale ai contributi e ai premi previsti dalla presente legge ») si adegueranno senz'altro, ma le famose 10 copie, per mancanza di circuiti e di relativo assorbimento, resteranno in magazzino. Come si vede, siamo ad un punto critico: anche per il cinema a passo ridotto si attende l'ora X. Che Salerno sia il luogo dove scatta il cronometro? La storia e la natura hanno già scaraventato uno sbarco e un'alluvione sulla bella costiera salernitana, ma lungo quel tratto di mare gli uomini sono abituati a lottare e a rinnovarsi, brillanti e gioiosi come le loro ceramiche. Uomini a cui Egidio Ariosto ha giustamente detto: « amici di Salerno, fatevi iniziatori di una campagna, di una propaganda, di una polemica, affinché gli organi competenti si rendano maggiormente conto di questo problema ». E infatti, l'essere andati a Salerno, anche per noi non ha soltanto significato giudicare dei film, bensì avvicinare persone che non vedono il passo ridotto come risultato di compiacimenti dilettantistici, di « hobby dopolavoristici » o di vuoti estetismi, ma lo considerano attività inscindibile nel quadro delle più urgenti questioni della vera cinematografia.

F. M.

BOLOGNA

LA CRITICA: L'AVVENIRE D'ITALIA; RENZO RENZI E CAVALLARO INSIEME PER UN DOCUMENTARIO «DIO HA BISOGNO DI CHIESE»

«L'Avvenire d'Italia» vanta tra i suoi redattori uno dei più appassionati e sinceri critici cinematografici italiani: G. B. Cavallaro. Un compito, il suo, che egli considera un vero e proprio atto di fede, un'amorosa ricerca dei motivi umani più genuini e dei valori spirituali più alti dell'opera filmica da rinvenire, volta a volta, in quella sterminata profluvio di temi narrativi che oramai caratterizza il campo della settima arte. Un impegno, quindi, soprattutto e decisamente morale, un impegno, quello del critico, che per Cavallaro ha continuamente bisogno di un'eticità sempre presente; il mestiere inteso come un dovere. E quando qui si parla di morale ad essa ci si riferisce come a un atteggiamento umano *tout court*, un atteggiamento morale che non ha affatto necessità di qualificazioni ulteriori per imporsi. Che Cavallaro, profondamente e accuratamente cattolico, scriva su un quotidiano cattolico è un fatto che superficialmente potrebbe apparire connesso a delle conseguenze ideologiche, dogmatiche tali per le quali, posta la premessa di quelle affermazioni di fede tutto sia visto in funzione di esse. Al contrario, proprio questo è il punto sul quale porre l'accento. La sincerità e la passione del nostro soltanto di per sé, indipendentemente dal preciso *engagement* politico-religioso, lo pongono su un piano umano prima che ideologico. Cavallaro si riconosce prima che in etica «cristiana» in un comportamento etico senz'altri attributi. Osservato *ab externo* e prescindendo dalle sue insopprimibili istanze ideologiche, che pure in lui sono sempre vive, Cavallaro si è affermato per il rigetto assoluto di posizioni preconcette, aprioristiche, per il rifiuto ad assumere atteggiamenti in contrasto con la sua coscienza di critico. Appunto per questo, e nonostante la sua posizione, egli non potrà mai essere accusato di faziosità, di fanatismo, di

intolleranza, che contraddistinguono non già il critico che si reputi uomo libero, ma l'attività di partito, il divulgatore delle teorie da accettare senza discutere, il ciambiatore *ex cathedra* di teoremi ideologici; estranei sovente al proprio sentire, e imposti e subito per conformismo, in una parola note segnatiche del portavoce ufficiale del gruppo, che mai potrà essere ritenuto un critico.

Tutto ciò spiega perché Cavallaro sia entrato a far parte della redazione di una rivista, «Cinema d'oggi», varata secondo le direttive culturali del P.C. e oramai perita miseramente proprio per l'uscita del nostro, che mal tollerava insincerità di atteggiamenti e mezzucci meschini frequenti in persone bisognose, *et pour cause*, dell'avallo di uomini di buona fede.

Realizzatore assieme a Renzo Renzi, del documentario «Quando il Po è dolce» prodotto con l'aiuto dell'Ente Riforma Delta Padano, Cavallaro fornisce in questa inchiesta giornalistica sulle miserrime condizioni delle genti delle paludi di Comacchio non soltanto una viva e appassionata testimonianza di fatti ma pure una dimostrazione, se di dimostrazione si può parlare, del proprio personale modo di vedere e sentire le cose. Una tale sensibilità ha portato recentemente le più alte autorità ecclesiastiche bolognesi ad affidargli, sempre con la collaborazione di Renzi, la realizzazione di un documentario «Dio ha bisogno di chiese», sulla assoluta carenza di edifici sacri nelle zone periferiche cittadine in rapidissima espansione.

Giuseppe Galliadi

PALERMO

FILM SU L'ORO NERO

Dopo un lungo periodo di stasi, la produzione filmistica in Sicilia riprende la sua attività. Il regista William Dieterle, che diresse nell'isola il film di Anna Magnani «Vulcano», tornerà in Sicilia per «I mercenari», prodotto da Francesco Alliata e Pietro Moncada. Il soggetto de «I mercenari» è tratto da un romanzo di Gustave Flaubert, ed alla realizzazione

del film prenderà parte un «cast» di attori italiani e stranieri di risonanza internazionale. Questo, almeno, è stato ufficialmente dichiarato dai produttori: ma, essendo già ben noti i programmi dei maggiori divi del cinema, non sarebbe molto strano che all'ultimo momento saltassero fuori i nomi di personaggi di secondo piano nel firmamento cinematografico.

Ma l'attività dei produttori Alliata e Moncada non si limita a «I mercenari». Essi hanno annunciato un altro soggetto che appare di notevole interesse e di una certa originalità per la produzione italiana: quello di un film dedicato alle ricerche petrolifere nell'Isola. Chi conosce le caratteristiche della zona nella quale è stato ritrovato «l'oro nero» può facilmente comprendere che l'idea si presta ad ottime realizzazioni. I due film dovrebbero essere girati in Cinemascope e Ferraniacolor, e questo dovrebbe contribuire non poco a creare l'atmosfera da «western» italiano per la quale le riprese in esterni nella parte centrale dell'Isola sono particolarmente adatti.

La stessa casa produttrice presenterà tra breve sugli schermi di tutta Italia «Agguato sul mare», con Ettore Manni, Nadia Gray e Maria Frau.

Sergio Piscitello

VENEZIA

DIFFICILE COMPILARE I PROGRAMMI PER I CIRCOLI

Si riaprono le sale dei circoli del cinema. A Venezia oggi ve ne sono due, entrambi attivi e seriamente organizzati, ciascuno ormai con una sua tradizione e un suo modo di impostare i programmi. Qualche anno fa i circoli veneziani erano addirittura tre, giacché, accanto al Pasinetti e al Cineforum, funzionava il Centro di Cultura Cinematografica. Quest'ultimo fu costituito in seguito alla formazione dell'U.I.C.C., alla quale aderì, ma ebbe vita breve e difficile per l'impossibilità di competere contemporaneamente con un circolo già potentemente e sicuramente affermato come il Pasinetti e con uno di più recente costi-

zione, ma in grado di contare su una organizzazione ad esso preesistente, quella della cultura cattolica, come il Cineforum. Comunque per una città che non conta in fondo molti abitanti, almeno a confronto di Milano, Roma, Torino, ecc., quale Venezia, due associazioni capaci di raccogliere rispettivamente circa 1800 e 700 soci sono già abbastanza. Si pensi che anche qui si va delineando in modo sempre più perentorio, e forse, come si vedrà, più che altrove, il problema del rinnovamento dei programmi che ormai dal 1946, anno in cui il compianto Francesco Pasinetti fondò il circolo cui doveva dare il nome, annoverano più o meno gli stessi titoli, salvo le logiche aggiunte dei classici più recenti. Le anteprime che in gran parte delle altre città sono quasi sempre costituite dalla proiezione di film programmati durante la precedente estate alla Mostra del Cinema di Venezia, qui hanno una minore risonanza, sono anteprime assai relative, per il semplice fatto che l'appassionato, il cultore di cose cinematografiche, non se le è certo lasciate scappare a suo tempo e le ha già apprezzate sugli schermi del Lido. Non ci è ancora noto il programma per il nuovo anno sociale compilato dal Pasinetti, ma siamo a conoscenza di quello preparato dal Cineforum, abbastanza esemplificativo di quanto andiamo dicendo. Dei film elencati quasi tutti, salvo poche eccezioni, sono stati visti negli ultimi anni, e qualcuno più d'una volta, a Venezia, o nelle proiezioni pubbliche nei cinema comuni, o nelle visioni d'uno dei tre circoli locali, o alla Mostra del Cinema.

Fanno eccezione gli inediti, sempre per Venezia, «Tavola dei poveri», «Il funerale» (dall'Oro di Napoli), «Ultime vacanze», «Il seme della violenza», «Dimenticati da Dio», ad ogni modo tutt'altro che sufficienti per formare da soli un intero programma annuale. Sforzo senza biasimo per alcuno; lo sforzo del Cineforum è lodevole, ma in questo caso le limitazioni nascono non dalla cattiva volontà degli uomini, ma dalla particolare congiuntura in cui ora versa Venezia. Del resto la prossima volta speriamo di poter esaminare il programma del Pasinetti, per vedere se e in quale misura è riuscito ad evitare il problema delle iterazioni eccessive, quantunque anch'esso soggiaccia alla medesima situazione. Il problema ad ogni modo esiste e va preso in seria considerazione perché già il pubblico veneziano comincia a dare i primi cenni di stanchezza, che potrebbero segnare la fine della parabola ascensionale di un nobile interesse.

C. D. C.

BRESCIA

UN CONVEGNO DEI QUATTRO DOPO LE PROIEZIONI

Molte volte, i bresciani si sorprendono a dire che la loro città è povera di iniziative culturali e che un velo sempre più opaco di conformismo avvolge uomini e istituzioni. Eppure la realtà non è così sconsolante, anche se ad ammarla sono quasi sempre gli stessi pochi uomini di buona volontà.

Alle quattro fiorentissime società musicali, all'Ateneo, ai due circoli di cultura, al «Piccolo teatro» (cui si aggiungerà in questi giorni, un altro organismo non in concorrenza, ma a completamento e ad ausilio) s'affiancano due associazioni di cultura cinematografica: l'«A.B.C.C.» e il Circolo del Cinema. La prima ha già iniziato l'attività, il secondo lo farà quanto prima.

L'«Associazione bresciana di cultura cinematografica» è nata sulle ceneri del vecchio Cineforum. Ha un programma più spregiudicato e insieme più impegnativo. Si propone «la conoscenza e la diffusione dei valori morali, sociali, pedagogici ed estetici delle



La co-produzione italo-francese Trio Film - France Film - Centrema Cinema ha realizzato in Ferraniacolor e con sistema Stereocinescope «Il mantello rosso», un film di cappa e spada ambientato nella Pisa del '500 dove abbondano duelli e cadute acrobatiche. Interpreti principali sono Fausto Tozzi, Patricia Medina, Brace Cabot, Domenico Modugno e Lila Rocco. La regia è di G. M. Scotese.

opere filmistiche alla luce dei principi cristiani». Il primo ciclo di proiezioni, iniziati con «I Vitelloni» di Fellini, comprende: «Idolo infranto» di Reed, «Il piccolo fuggitivo» di Ashley, «Gioventù perduta» di Germi, «Prima del diluvio» di Cayatte e «Le minorenni» di Cloche. Un panorama preciso, che propone una attenta disamina del mondo giovanile con i suoi complessi, i suoi sogni, le sue speranze.

La sera dell'inaugurazione si è sperimentata una novità in campo di discussioni pubbliche. Un po' per il naturale riserbo dei bresciani, per quella loro antica vocazione che li porta più ad ascoltare che a far sentire la loro voce (e soprattutto ad esprimere i loro sentimenti), e un poco per una certa stanchezza dopo due ore di proiezione, i dibattiti, pur con qualche momento interessante, si erano nel passato ripetuti come una esercitazione senza troppo profitto. L'universalità e la complessità del giudizio estetico, implicante una visione integrale della condizione umana ricreata e vivificata dalla fantasia trasfiguratrice, erano fuorviante e trascurate. Ne nasceva così una visione spesso sterile e preconcepita, tendente a opporre uno schema sentimentale e intellettualistico alle apparenze esteriori del film in discussione, di cui invece occorreva approfondire i conflitti e i turbamenti culturali. E così un «convegno dei quattro» ha dato lievito a uno stato d'animo dei più adatti perché la visione del film non si esaurisse in un semplice passatempo: il prof. Pesce, critico cinematografico della rivista «Humanitas», edita dalla Morcelliana, ha parlato dei personaggi di Fellini, del peso che ha su di essi l'esperienza personale del regista; il dott. Bossoni, presidente del «Circolo del Cinema», ha discusso su certa incomprendenza del «fenomeno Fellini» da parte di un settore della critica militante; il prof. Valseriati, presidente del «Circolo di cultura nuova», ha affrontato i problemi sociali suggeriti dal film e il prof. Vezzoli quelli morali. In precedenza, il prof. Tadini, che dirige una rivista di cinedidattica, aveva tracciato una biografia di Fellini e il magistrato e pubblicista dott. Morsillo il programma della nuova associazione. Il pubblico ha risposto in pieno all'iniziativa e il dibattito fra i quattro si è allargato con rigore logico e sottile interesse a numerosi spettatori.

Del consiglio provvisorio della «A.B.C.C.» fanno parte, oltre al prof. Pesce, al prof. Tadini, e al dott. Morsillo, il prof. De Zan, direttore del «Cittadino», il dott. Pozzi, l'avv. Stefano Minelli, l'ing. Carlo Sorelli, la dott. Amalia Pellizzari, don Battista Belloli, la dott. M. A. Regazzoli, il dott. Tarcisio Fornoni e il signor Baioni. Sono nomi che, nella cultura locale, hanno un loro peso.

In una prossima corrispondenza parleremo del «Circolo del Cinema» che, forte dei suoi ottocento soci, s'appresta a rinnovare lo schietto successo della scorsa stagione.

Bruno Marini

PESCARA

CON BUONA VOLONTÀ RISOLVIBILI I PROBLEMI DEI CIRCOLI

Il Circolo del cinema ha inaugurato il nuovo anno sociale. «Breve incontro» poco conosciuto a Pescara ha avuto molto successo, è piaciuto a tutti, tranne a qualcuno che lo ha trovato «borghese».

Sono ricominciate, per i dirigenti del circolo le solite angustie con la Questura. Quando ci si deciderà a fare una legge che regoli finalmente la vita dei circoli del cinema non sarà mai troppo presto. Le Questure locali non ne hanno colpa, esse sono costrette a rispettare le norme che la Presidenza del Consiglio emana: possono essere proiettati i film prove-

nienti da cineteca e quelli muniti di visto di censura: questo significa che dopo aver esaurito le poche decine di film di qualche interesse in possesso delle Cineteche e quei pochissimi film reperibili nel normale noleggio i circoli possono chiudere i battenti.

E tanti capolavori francesi, inglesi, russi che le cineteche non posseggono e che non hanno visti di censura? E' i film d'ambasciata?

Per questi bisogna sperare nella larghezza di idee di qualche commissario, a volte in qualche raccomandazione.

Per il secondo anno consecutivo il circolo di Pescara ha in programma «Il ritorno di V. Bortnikov»; si riuscirà finalmente a vederlo?

E i guai del nostro e di tutti i circoli non finiscono qui; è possibile ad esempio che organizzazioni come la nostra, esclusivamente culturali e tutt'altro che ricche debbano veder il loro già miserrimo bilancio larsi ancora più esiguo a causa dei vari «percento» imposti dalla SIAE?

Questi problemi, perché l'opera svolta in dieci anni e più dai circoli del cinema non vada perduta, vanno risolti al più presto.

Qui non si tratta di leggi complicate, di questioni di Stato, basta una circolare, un po' di buona volontà.

Luciano Arancio

AVELLINO

CREATO AD AVELLINO UN CIRCOLO IRPINO DEL CINEMA

L'idea di un circolo culturale che nella nostra città riunisse gli appassionati del cinema e del buon cinema in specie, non è di oggi. Già qualche anno fa, quando si creò il Cine Club Avellino, oggi attivo e conosciuto, vi fu chi notò come la costituzione di tale associazione in ultima analisi, finisce col richiamare intorno a sé solo una parte degli amatori del cinema, specificatamente «gli specializzati», i tecnici del passo ridotto. Mancava quindi un circolo che, con la proiezione di pellicole normali in 35 mm. e relative conferenze, rinsaldasse, nel pubblico avellinese, una coscienza critica.

E' vero, la nostra città viene sovente prescelta per gli esperimenti periferici dei film in prima visione, ma è pur vero che molto più spesso, soffocati e soppiantati da sciocche pellicole di «cassetta», i film più discussi e criticati dell'anno arrivano da noi quando ormai già si è spenta l'ultima voce di recensione critica o di polemica artistica.

Con l'intento di ovviare alle pecche di una simile situazione, è stato costituito in Avellino il Circolo Irpino del Cinema, già regolarmente registrato dalla Federazione Italiana Circoli del Cinema.

Le proiezioni, che costituiranno la attività più importante del Circolo, saranno effettuate nei giorni festivi nel Cinema Teatro Eliseo, con retrospettive o film tratti dal circuito nazionale. Oltre alle conferenze, alle quali — ci viene assicurato — parteciperanno registi ed attori, è prevista, come manifestazione marginale, una «Giornata del Jazz».

È stato stabilito che la I Manifestazione inaugurale si sarebbe tenuta a metà novembre, ma per ragioni di carattere tecnico, si è stati costretti a rimandare tutto alla fine del mese. Probabilmente presenzierà tale manifestazione il regista De Sanctis. Per ora il comitato, costituito da nomi di professionisti avellinesi ben noti nel nostro ambiente culturale, ha già raccolto alcune centinaia di adesioni, ma ci si augura che il numero dei soci aumenti notevolmente, specialmente in seguito al fallito tentativo, da parte di alcune correnti politiche, di creare analoghi e concorrenti circoli del cinema.

Remigio La Bruna

CATANIA

BILANCIO DI UN ANNO

Nel tirare le somme sull'intera annata cinematografica, non è dubbio affermare che il film che a Catania ha ottenuto maggior consenso popolare è «I gladiatori» (che ha sicuramente uguagliato il successo de «La Tunica»); seguito, ad una certa distanza,

da «La contessa scalza», «Johnny Guitar», «Fronte del porto», «La strada», «L'oro di Napoli», «L'ammutimento del Caine», «La lancia che uccide», «L'assedio delle sette frecce», «Sinuhe l'egiziano», «Sabrina», «I cavalieri della Tavola Rotonda», «Il principe studente» e «La storia di Glenn Miller», film che ha fatto cassetta quasi in tutti i locali cittadini, dal centro alla periferia. Fra i film notevoli il cui successo è stato inferiore al previsto è da segnalare «Un tram che si chiama desiderio» ed «Il selvaggio»; ancora più fredda è stata l'accoglienza a «Giulietta e Romeo» malgrado il Leon d'oro di Venezia; anche «Senso» e «Giorni d'amore» hanno più o meno deluso, mentre «Cronache di poveri amanti» è addirittura scomparso dalla circolazione dopo qualche giorno di programmazione.

Dopo la lunga penuria estiva, la stagione invernale ha avuto inizio con alcuni film se non pregevoli almeno decorosi: il Metropolitan ha aperto i battenti con «Frou-Frou» e con «La donna più bella del mondo». Quanto a «Il bidone», proiettato a pochi giorni dalla fine della mostra, non ha deluso, ma non è sembrato all'altezza de «I vitelloni» e de «La strada». Con notevole ritardo è giunto «I sette samurai» di Kurosawa, che fino ad oggi è il secondo film giapponese visto a Catania e che al pari di «Rashomon» ha bene impressionato gli intenditori. Favorevole accoglienza ha avuto pure il fine e garbato «Marcellino pan y vino» autentica lieta sorpresa per i buongustai. Riguardo alle «primizie» è da segnalare che Sophia Loren non ha mancato di esercitare un notevole richiamo di spettatori nell'allettante ruolo de «La donna del fiume»; ma per questo film, e così pure per «Nanà» e per «Giorno maledetto», è forse prematuro parlare di successo, che a Catania, solitamente si decide alle seconde e terze visioni; purché non si tratti di lavori quali «L'angelo bianco», per cui l'esser seguito a «I figli di nessuno» e l'aver per interreti Nazari e Sanson sono motivi più che sufficienti per assicurare a priori lo stesso successo di «Catene» e di «Tortmento».

Franco Truglio



Cameron Mitchell e Lois Smith in «La straniera» («Strange Lady Town») di Mervyn Le Roy. Lois Smith è una scoperta di Kazan che ne «La Valle dell'Eden» le affidò il ruolo di Anna, la servetta della casa equivoca. Protagonisti de «La straniera» sono Greer Garson e Dana Andrews.



PAOLO FRANCHINI (Firenze). Fai bene a chiedere due o tre cose alla volta e non più. Le ricerche spesso sono facili; altre volte debbo scomodare gli schedatori ufficiali, i quali, dovendo schedare, non hanno molto tempo per fornire informazioni. Ecco i dati che mi hai chiesto:

«*La città dei ragazzi*». **Produzione:** John W. Considine jr. - **Sogg.:** Dore Schary ed Eleanor Griffin dal romanzo di Tom Harris - **Scenegg.:** John Meehan e Dore Schary - **Foto:** Sidney Wagner - **Musica:** Edward Ward - **Interpreti:** Spencer Tracy, Mickey Rooney, Henry Hull, Leslie Fenton, Gene Reynolds, Edward Norris, Frankie Thomas, Jonathan Hale, Bob Watson, Addison Richards, Minor Watson, Victor Killian, Sidney Miller, George Humbert, Martin Spellman, Mickey Rentschler, Jimmy Butler, Robert Emmett Keane, Boys Town e Capella Choir.

«*La febbre del petrolio*». **Produttore:** Sam Zimbalist - **Sogg.:** Edward J. Grant - **Scenegg.:** John Lee Mahin - **Foto:** Harold Rosson - **Musica:** Herbert Stothart. **Int.:** Spencer Tracy, Clark Gable, Hedy Lamarr, Claudette Colbert, Frank Morgan, Lionel Atwill, Minna Gombell, Chill Wills, Marion Martin, Frank Orth, Sara Haden, Richard Lane, Curt Bois, Roy Gordon, Frank McGlynn sr., Horace Murphy, Joe Yule, William K. Halligan, Milton Parsons, George A. Lessey, Baby Quinntanilla.

«*Il sentiero della gloria*». **Produttore:** Robert Buckner - **Soggetto:** Vincent Lawren-

ce e Horace Mc Coy ispirato alla vita del pugile James J. Corbett - **Foto:** Sidney Hickox - **Musica:** Heinz Roemheld - **Int.:** Errol Flynn, Alexis Smith, Jack Carson, Alan Hale, John Loder, Ward Bond, William Frawley, Minor Watson, Arthur Shields, Rhys Williams, James Flavin, Edwin Stanley, Dorothy Vaughan, Wallis Clark, Fred A. Kelsey, Pat Flaherty, Lon McCallister, Madeleine Lebeau, Marilyn Phillips, Art Foster, Henry O'Hara, Frank Mayo, Harry Crocker, Carl Harbough, Sammy Stein.

AMERIO GIOVANNI (Asti). Il tuo discorso dei molti punti in comune tra «Paula» di Rudolph Maté e «Mandy, la piccola sordomuta» di Alexander MacKendrick non poggia su basi solide.

Il fatto che in tutti e due i film ci siano un bimbo e una bimba che non parlano (dico così, genericamente, perché per essere esatti, il ragazzo di «Paula» perde la parola a seguito di uno «choc», mentre Mandy è muta e sorda sin dalla nascita) non autorizza ad un serio confronto. Ricordi bene i significati delle due opere? In «Paula», vi è una madre che non potendo avere figli trova nel ragazzo, vittima dell'incidente automobilistico, quell'affetto filiale di cui ha tanto bisogno; il contenuto di «Mandy» è di tutt'altra natura. Il problema sociale della rieducazione dei bambini fisicamente menomati è nel film di MacKendrick affrontato e risolto invitando a non mai disperare delle grandi possibilità della scienza aiutata dalla volontà dell'uomo.

Non c'è quindi tra i due film né identità, né somiglianza. Hanno in comune due elementi accidentali (i bambini muti) che però non giustificano neppure una ricerca iniziale di eventuali punti di contatto.

FRANCO TORELLO. Anche a te molti ringraziamenti per le lusinghiere espressioni. Mi chiedi perché in «Vita di Provincia» figurino alle volte anche Milano che è una grande città. Mi dispiace che proprio tu, studente liceale, mi faccia questa domanda. «Provincia» nel vero significato non è un termine spregiativo. Anche Roma — che è capitale — ha una vita provinciale, vale a dire una fisionomia psicologica tutta propria con vizi e virtù locali. Per combattere il «provincialismo» (questa è la piaga) bisogna mettere in luce i germi del grande male

che un «provincialismo» di maniera alimenta. E i mali hanno nomi diversi ma tutti confluiscono in quei mastelli di insipienza che sono il bozzettismo e la caricatura. Quando non si arriva addirittura a pensare che a Napoli non puoi perdere d'occhio la valigia perché te la rubano, mentre a Milano se la lasci la ritrovi, magari riempita di panettoni! «Vita di Provincia» ha però uno scopo preciso: far sapere quello che si fa nei vari paesi per diffondere la cultura cinematografica. Se hai seguito quanto abbiamo pubblicato fino ad oggi avrai capito che se ben poco è stato fatto dal centro, molto si cerca di fare alla periferia attraverso iniziative di privati «pagati» in contanti con amarezze e delusioni. E poi avrai visto come non è vero che la cultura stia a cuore ad un partito piuttosto che ad un altro.

MIMMO DE PASQUALE (Firenze). No, non sono lo stesso del 1948. «Mutatis mutandis» era ovvio che anche quel «postiglione» restasse a cassetta di quella diligenza. Inoltre non dimenticare che «Cinema» è rimasto muto per sei mesi e il vecchio «postiglione» ha senz'altro trovato un impiego più redditizio. Vuoi, adesso che ti ho risposto, dirmi perché m'hai fatto questa domanda?

Il Postiglione

GAMBI ED ACQUISTI

Livio Gigli (Via Feltre 136 - Belluno) offre in vendita ai lettori di «Cinema» le annate complete (anche numeri separati) dei seguenti settimanali italiani e stranieri: «Hollywood» - «Novellefilm» - «Film Review» (tedesco) - «Picturegoer» (inglese) - «L'Ecran Français» (francese).

Lello Campana (Via dei Mille 19 - Bologna), cederebbe a buone condizioni ed in ottimo stato le seguenti pubblicazioni: «Cinema Nuovo», la collezione completa dal n. 1 al n. 70 (purché acquistata in blocco). «Cinema» (nuova serie) i seguenti numeri: 40; 41; 45; 50; 57; 62; 63; 64; 86; 87; 92; 97; 98; 103; 104; 114. E dal 116 al 128 compresi 135; 145; e dal 148 al 153 compresi (possibilmente in blocco). Le annate complete delle riviste teatrali «Scenari» e «Il Dramma» 1952 e 1953 (solo in blocco).

Programma della Cineteca italiana di Milano ANNO 1955-1956

Il tema corale nel film sovietico

13 dic. «L'incrociatore Potemkin» di Eisenstein - 20 dic. «La terra» di Dovcenko - 10 gen. «Ivan il terribile» di Eisenstein

Lo stile nella ricerca dell'immagine

24 gen. «La passione di Giovanna D'Arco» di Dreyer - 31 gen. «Dies irae» di Dreyer - 7 feb. «Ordet» di Dreyer

La commedia italiana

nel periodo di transizione

14 feb. «Rubacuori» di Brignone - 21 feb. «La signora di tutti» di Ophüls - 28 feb. «Teresa Venerdì» di De Sica

La terra ed il problema sociale nel cinema americano

6 mar. «Hallelujah!» di Vidor - 13 mar. «Furore» di Ford - 20 mar. «La via del tabacco» di Ford (edizione integrale)

Indagine psicologica

nel cinema europeo del dopoguerra
27 mar. «Breve incontro» di Lean - 10 apr. «Le diable au corps» di Autant Lara - 17 apr. «Stazione Termini» di De Sica.

Evoluzione di Chaplin dal mimo al personaggio

24 apr. «La febbre dell'oro» di Chaplin - 8 mag. «Le luci della città» di Chaplin - 15 mag. «Monsieur Verdoux» di Chaplin.

NOTIZIARIO

DUE DICHIARAZIONI

Max Ophüls inizierà nel prossimo febbraio il suo film «Les Montparnos» che — secondo le sue dichiarazioni — dovrebbe rappresentare la vita parigina di Modigliani.

Il regista si è già impegnato con Mel Ferrer per il ruolo di protagonista e con Françoise Arnoul per la parte della giovane donna amata dal pittore livornese.

Ophüls sta lavorando all'adattamento del libro «Les Montparnos» di Michel Georges Michel assieme ad Albert Valentinie e M. G. Michel.

Però da parte sua, Michel Georges Michel, tramite lettera aperta ad un giornale parigino, ha controbattuto testualmente: «Leggo che Max Ophüls evocherà nel suo prossimo film tratto dal mio romanzo «Les Montparnos» la singolare esistenza del pittore Modigliani e quella della sua compagna. Tengo a precisare che l'eroe del mio libro si chiama Modrulleau. In questi giorni numerosi vecchi amici di Modigliani si sono rivolti a me preoccupati per chiedermi se io avessi autorizzato questa trasformazione di un personaggio

fittizio in una persona la cui memoria è loro cara. Vi prego perciò di voler precisare che io non mi assumo la responsabilità morale di questa trasformazione, tanto più che i cineasti non si sono finora degnati di consultarmi».

PREMI «EASTMAN»

Venti attori, registi e operatori cinematografici hanno ricevuto a Rochester (New York) il premio speciale della fondazione «George Eastman» per l'attività svolta negli anni 1915-25. I premi sono stati assegnati a circa 300 cineasti. Molti dei premiati erano presenti ed hanno ricevuto la medaglia dalle mani di Jesse Lasky, presidente del «premio festival dei film d'arte», patrocinato dalla «George Eastman». Degli attori premiati erano presenti Mary Pickford, Lilian Gish, Mae Marsh, Harold Lloyd, Richard Barthelmess e Buster Keaton; erano assenti Gloria Swanson, Norma Talmadge, Charles Chaplin, Ronald Colman. Sono stati inoltre premiati i registi Frank Borzage e Marshall Neilan (presenti alla serata), John Ford, Cecil B. De Mille e Henry King. L'attività

della fondazione «George Eastman» è diretta alla raccolta e allo studio di vecchi film che presentano un interesse soprattutto tecnico nella storia della cinematografia. L'anno venturo i premi saranno assegnati ai cineasti che si sono distinti in un periodo successivo al 1915-25.

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 L. 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.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione numero 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: Messaggerie nazionali, Primo Ferrini, Via dei Decii, 14 - Roma - Stampatore: «Apollon», Via Tiburtina, 1292 - Roma.



Mister Roberts



La commedia « Mister Roberts » di Thomas Heggen e Joshua Logan, adattata dal romanzo omonimo di Thomas Heggen e portata sul palcoscenico da Leland Hayward nel 1948, tenne il cartellone a New York per tre anni consecutivi e riscosse analoghe accoglienze in tutti i palcoscenici americani, classificandosi fra i maggiori successi teatrali dell'ultimo decennio. Lo stesso produttore che la presentò sul palcoscenico, l'ha portata ora sullo schermo per la Warner Bros., in CinemaScope e WarnerColor. E' la vita di quattro ufficiali e dei marinai del « Reclutant », una sgangherata « carretta » del Pacifico adibita al trasporto di materiale sanitario durante la seconda guerra mondiale; è la storia di uno degli ufficiali - Douglas Roberts (Henry Fonda) - che invece di vegetare tranquillo sul mercantile vuole partecipare attivamente alla lotta su una nave di guerra. Egli è

HENRY FONDA
JAMES CAGNEY
WILLIAM POWELL
JACK LEMMON



il personaggio centrale tra il medico signorile (William Powell), il capitano irascibile (James Cagney), e l'ufficiale in seconda (Jack Lemmon). La sceneggiatura, curata da Frank Nugent e da Joshua Logan, aderisce allo spirito dell'originale, dando ampio risalto alle caratterizzazioni dei personaggi. Il film, iniziato dal regista John Ford, è stato portato a termine da Mervyn LeRoy in sostituzione del collega ammalato.



CINEMA



Grace Kelly in « Caccia al ladro » (« To Catch a Thief ») di Hitchcock. Il film è un Vistavision in Technicolor della Paramount.