

GIORNALI



SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE

157 LIRE
CENTO

TERZA SERIE ♦ 25 DIC. 1955

un film lux

RISATE
A PROFUSIONE
CON TOTÒ
CAPOSTAZIONE



GIANNUSSO

TOTÒ

IRENE CEFARO
MARISA MERLINI
TINA PICA
ERNESTO ALMIRANTE
ARNOLDO FOÀ
ENRICO VIARISO

con la partecipazione di
NINO BESOZZI e PAOLO STOPPA

**DESTINAZIONE
PIOVAROLO**

regia di

DOMENICO PAOLELLA



« lo piaccio » dice Bianca Fusari che vedremo nel film omonimo diretto da Giorgio Bianchi su soggetto e sceneggiatura di Marchesi e Metz. « lo piaccio », prodotto dalla Serena Film, verrà distribuito dalla Dear Film.

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV

Terza serie

Anno VIII 1955

157 25 Dicembre 1955

SOMMARIO

SI GIRA	1034
	CINEMA
APPLAUSI SI, FELUCHE NO	1035
	HERMAN G. WEINBERG
LETTERA DA NEW YORK	1036
	ERMANNIO COMUZIO
ARTHUR HONEGGER E IL CINEMA	1039
	M. QUIRICO
SUL MOTIVO DI UNA FOGLIA LA SCENOGRAFIA DI « GUERRA E PACE »	1041
	BRANKA MARINKOVIC-RAKIC
VERA STORIA NEL « FALSO ZAR » DEL CINEMA JUGO- SLAVO	1044
	SANTI FLAVIO COLONNA
HO LAVORATO PER WALT DISNEY	1046
	SERGIO FROSALI
I CINECLUB E I CINECLUBISTI	1048
	CLAUDIO BERTIERI
I DOCUMENTARI	1049
	NINO CACIA
SCIUPA APPLAUSI E LACRIME IL SENTIMENTO PO- POLARE	1050
	FRANCO ZANNINO
RICORDO DI UN PIONIERE: ROBERTO OMEGNA	1052
	G. S.
BIBLIOTECA	1053
	FRANCO MOCCAGATTA
ABBIAMO VISTO AL COCKTAIL E AL LAVORO	1054
	GIUSEPPE FERRARA
PER UNA CATTEDRA DI STORIA DEL CINEMA NELLE UNIVERSITA'	1057
I FILM	1058
VITA DI PROVINCIA	1061
DILIGENZA	1064

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18
- Tel. 383.952 - 32.589 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime
Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - 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 Her-
man G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York -
SVEZIA: M. C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernan-
dez Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono
direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Con-
dottamente 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



Da sinistra a destra: Luciana Angiolillo, Gianna Maria Canale, Eleonora Rossi Drago, Antigone Costanda, sono le protagoniste di « Ragazze sole », il film diretto da Vittorio Sala per la Maurizio Film.

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.

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

La pelliccia di visone - b. n. - Produzione: CA.MO. film - Regia: Glauco Pellegrini - Interpreti principali: Giovanna Ralli, Roberto Riso, Peppino De Filippo, Franco Fabrizi, Tina Pica, Turi Pandolfini, Patrizia Lari - Genere: drammatico.

Serenata al vento - b. n. - Produzione: Cineassociati - Regia: Luigi De Marchi - Interpreti principali: Bianca Maria Ferrari, Walter Brandi, Lia Natali, Roberto Mauri, Adriana Facchetti, Wanda Wiani e con Tamara Lees e Nerio Bernardi - Genere: drammatico.

ICET

Lo svitato - b. n. - Produzione: Galatea film - Regia: Carlo Lizzani - Interpreti principali:

Dario Fo, Franca Rame, Giustino Durano, Franco Parenti - Genere: comico.

IN.CLR.

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

Scapricciatello - 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: drammaticomusicale.

ISTITUTO LUCE

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

Vertigine bianca - Colori - Produzione: Istituto Luce - Regia: Giorgio Ferroni - Genere: lungometraggio a carattere documentaristico girato a Cortina d'Ampezzo per i Giochi Olimpionici d'inverno.

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, Edoar-

do Nevola, Renato Speziali - Genere: drammatico.

TITANUS-APPIA

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

TITANUS-FARNESINA

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 Japse - Genere: drammatico.

Lauta mancia - b. n. - Produzione: Tel film-Elit film - Regia: Fabio De Agostini - In-

terpreti principali: un cane, il bambino Silvano Orlando, Polidor - 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 Pava, Antonio Bienvenida, Gregorio Sanchez, Raphael Peralta - Genere: drammatico.

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

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

Tempo degli assassini - Colori - Produzione: Cine Roma (italo-francese) - Regia: Julien Duvivier - Interpreti principali: Jean Gabin, Danielle Delorme, Gabrielle Fontan - Genere: drammatico.

NOTIZIARIO

FRANCIA

André Bernheim, il noto impresario, ha deciso di dedicarsi alla produzione cinematografica. Egli intende realizzare come primo film *Le temps des amours*, da un soggetto del giovane attore Jacques Emmanuel. *Le temps des amours* sarà una coproduzione italo-francese, e narrerà la storia di un giovane francese che sposa una italiana e si accorge poi di dover sopportare tutta la numerosa famiglia della sposa.

Jacques Tati, ha preparato il suo terzo film che avrà per titolo *Mon oncle* e sarà una satira della piccola borghesia agiata, degli ambienti in cui la televisione, l'aspirapolvere, la « cucina laboratorio » all'americana costituiscono la massima aspirazione.

Applausi sì, feluche no

Un deputato ha interrogato il Presidente del Consiglio e i ministri del Lavoro e delle Finanze per sapere « se — al fine di evitare i danni derivanti dal pronunciato divismo alla nostra industria cinematografica — non ritengano intervenire per consigliare la fissazione di massimali di paghe degli artisti ed un più rigoroso accertamento fiscale delle loro retribuzioni; e se non ritengano possa tornare utile la formazione di un apposito Albo o Associazione, con poteri di responsabile rappresentanza al Direttivo e poteri disciplinari, onde non abbiano a verificarsi episodi poco edificanti (come recentemente a Oslo) per il prestigio della Nazione, affidata nel mondo specie alle nostre ambascierie cinematografiche, che tanto grande ed efficace interesse suscitano nell'opinione pubblica internazionale ».

Se non ci fosse stato l'intervento di un deputato, cioè di un rappresentante del popolo, avremmo di proposito ignorato l'episodio di Oslo e i pettegolezzi nati dal mancato intervento di un'attrice ad un ricevimento. Infatti riteniamo che il pubblico, lungi dallo scandalizzarsi, si sia divertito nel veder elevare un atto di libertà personale ad incidente internazionale. Ma se un parlamentare ha detto la sua perchè non dire anche noi la nostra? Non a Sophia Loren, libera di andare o no ad un ricevimento, ma al parlamentare che ha contribuito con il suo intervento a dare un crisma di ufficialità ad un episodio del tutto privato.

Sia infatti ben chiaro che quando un'attrice o un attore vanno all'estero essi non rappresentano l'Italia, ma tutt'al più la casa di produzione del film che sarà proiettato. Il paese non vuole ambasciatori straordinari; apposta esistono un Ministero degli Esteri, una carriera ed un protocollo; apposta i cittadini pagano le tasse: perchè non vogliono correre i rischi dell'improvvisazione.

Si parli pure di « ambascierie cinematografiche » in senso metaforico; ma riconoscere loro una qualsiasi ufficialità è varcare i limiti del lecito. « Gli artisti sono tutti

un po' matti » si dice e ci piace ripeterlo. E ci faremmo rappresentare da pazzereLLoni? Noi — come italiani — rifiutiamo di essere rappresentati all'estero da chi non abbia in tal senso, un preciso incarico dalle autorità. Perciò l'interpellanza dell'onorevole, almeno sotto questo aspetto, va respinta. Il governo sarà saggio e — speriamo — si guarderà bene dal mescolare un episodio privato con fatti ufficiali.

Quanto poi all'intervento chiesto per formare un apposito Albo con poteri di responsabile rappresentanza e poteri disciplinari per impedire che non abbiano a verificarsi episodi poco edificanti per il prestigio della nazione, si dovrebbe fare un lungo discorso. Brevemente osserveremo che la Nazione non corre alcun rischio di perdere prestigio per le bizze (se si è trattato di bizze, ma una smentita ufficiale fa nascere molti dubbi) di un'attrice. Non crediamo infatti che il popolo scandinavo giudichi bene o male l'Italia dal comportamento di una diva. Se così fosse saremmo di fronte ad una mentalità veramente meschina per cui poco dovremmo preoccuparci di un suo giudizio.

Ha detto prudentemente Gina Lollobrigida: « Quando vado all'estero rappresento me stessa e la parte da me sostenuta nel film; il produttore, il regista e le maestranze tutte saranno giudicate dall'opera presentata. Perciò facciamo buoni film e non rubiamo il posto agli ambasciatori ». L'on. Martino, Ministro degli Esteri, può essere soddisfatto. C'è ancora qualcuno che crede nel prestigio della diplomazia!

E poichè è Natale auguriamoci che la pace scenda sul mondo e... sulle attrici.

« Din, don, don... » sentite le campane? Dive e divi datevi la mano, scambiatevi i regalucci e non pensate alla feluca degli ambasciatori. Noi non ve la regaliamo. Applausi sì, feluche no.

LETTERA DA NEW YORK

DI HERMAN G. WEINBERG

Girare un film in bianco e nero significa correre il rischio di essere "socialmente declassati" - Chi applica le teorie di Braque? - John Huston e la "patina" di Moby Dick - "Le ore disperate" di Wyler - Lo "slang" di "Bulli e pupe".

Cli elementi basilari una volta indispensabili per la produzione di un buon film non sembrano più essere presi in considerazione. Infatti nelle opere che oggi ottengono maggior successo tali elementi non si ritrovano più. Per esempio: la fantasia immaginativa nella fotografia, e cioè, l'uso della macchina da presa per fare della pura creazione piuttosto che della semplice riproduzione; l'originalità nella composizione e nel disegno piuttosto che la banale inclusione nel cinemascopo e nel vistavision, ecc. di tutto quello che capita sotto il fuoco dell'obiettivo; il dettaglio ed il primo piano, ora considerati fuori moda perché, fra l'altro, non è più possibile ottenere una proporzionata inquadratura negli schermi divenuti così enormi; l'insistenza di voler fare quasi tutti i film a colori pensando che le immagini in colore siano migliori di quelle in bianco e nero e che per questo lo spettatore spenda più volentieri il suo denaro. Qual'è oggi l'artista capace di realizzare il pensiero di Braque per il quale « forma e colore non si mescolano, sono simultanei » vale a dire che il vero impiego del colore non consiste nelle « figure colorate » ma nel « colore sulle figure »? A questo punto il problema dell'artista diventa quello di dover raggiungere equilibrio e proporzioni, « pesi e misure ».

Anche « Gate of Hell » (« La porta dell'inferno ») per tutte le sue bellezze pittoriche non può essere considerato come un esempio del vero uso del colore nel film e non rappresenta che una semplice manifestazione di buon gusto più che una dimostrazione di quello che può fare l'immaginazione e di quello che si può creare. Quando una volta Hitchcock fece apparire un rosso bagliore dopo lo sparo di una pistola (si trattava di un film in bianco e nero) questo rappresentava un esempio di immaginoso e originale uso del colore. Nel lontano 1923 Stroheim volle ottenere gli stessi effetti originali in « Greed » quando fece verniciare in oro i denti di McTeague e le monete di Trina, come pure il canarino giallo-oro, l'ottone dei pomi del letto, la gabbietta degli uccelli e un vassoio, insomma tutte le strane visioni che passavano nella mente malata della pazza Maria Macapa, per rendere ossessionante la concupiscenza dell'oro presente in tutto il film che finisce col risolversi con la distruzione totale dei protagonisti. Adoperò anche alcune sequenze in colore nei film in bianco e nero « The Merry Widow » (« La vedova allegra ») e « The Wedding March » (« La marcia nuziale ») per la scena dell'incoronazione nel primo e in quella della processione del Corpus Domini nel secondo. Bisogna però convenire che gli esempi



In « The Desperate Hours » (« Le ore disperate ») di William Wyler, un gruppo di gangsters evasi terrorizza per alcune ore una tranquilla famiglia, mentre cercano di sfuggire alla polizia. Wyler ha girato il film intenzionalmente in bianco e nero. Interpreti principali sono Humphrey Bogart e Fredric March.

isolati di Hitchcock e di Stroheim non hanno influenzato altri registi. Noi seguiamo a vedere film a colori nei quali, salvo in un occasionale lavoro giapponese dove il colore è stato usato con particolare buon gusto, non esiste alcuna traccia di immaginazione creativa più di quella che può darci l'idea di una cartolina postale o dei calendari artistici in litografia. L'idea quindi di voler mescolare sequenze colorate e in bianco e nero nello stesso film sarebbe oggi assolutamente inconcepibile per i produttori. John Huston invece si è molto avvicinato alla teoria di Braque, per cui « il pittore non tenta fissare un'immagine aneddotica, ma cerca di arrivare all'essenza di un fatto pittorico », in diversi momenti del suo « Moulin Rouge », specialmente, s'intende, nelle sequenze dei balli al principio del film. In questo caso, l'ispirazione a Toulouse-Lautrec e la collaborazione di un vero artista-fotografo come Eliot Elofson, hanno raggiunto il più felice risultato. Ma il più delle volte chi fa il film ignora l'artista (incidentalmente « l'essenza di un fatto pittorico » di Braque trova riscontro nella « essenza della realtà » di Sternberg che ha sempre evitato il pericolo di cadere nella ricostruzione dei così detti « Locali autentici »). La grande tradizione degli studi artistici nei quali Murnau, Lang, Pabst, Stroheim, Sternberg, Clair ecc. lavoravano un tempo, rappresentava la strada ideale verso l'uso del colore perché in tali ambienti il fatto cromatico avrebbe potuto essere da essi stessi controllato nella medesima misura degli altri elementi — fotografia, composizione, disegno. Sfortunatamente non avremo mai la possibilità di vedere come Murnau e Eisenstein avrebbero usato il colore in senso lirico (Eisenstein stava giusto lavorando in un tentativo dell'uso del colore all'epoca della sua morte); in compenso vedremo ben presto Sternberg, in « Jet Pilot », René Clair in « Les Grandes Manoeuvres » e John Huston nel suo recente « Moby Dick » (in questo film viene

usata una « patina » speciale applicata sopra i colori naturali per rendere più cupo il tono della violenta e appassionata vicenda). Ricordiamo in ultimo l'uso squisito che del colore (così potentemente integrato nella forma) fece Pudovkin in parecchi paesaggi del suo ultimo film (« Il ritorno di Vassilli »), specialmente nell'inquadratura della trebbiatrice che miete il grano e del prato fiorito mosso dal vento prima del temporale.

Ed ora vogliamo ricordare gli squisiti esterni autunnali delle foreste del Vermont nel nuovo film a colori di Hitchcock « The Trouble with Harry », il rosso e l'oro delle foglie d'autunno sono deliziosi ed il verde delle sonnolenti vallate ha una serenità quasi lirica. Ma non è percettibile alcuno sforzo per sfruttare almeno il contrasto del cadavere che una mattina viene trovato in mezzo a tanta poesia; tutto viene adoperato a formare dei fuggevoli quadretti. La stessa storia avrebbe potuto svolgersi in un'arida pianura dell'Arizona o del Nuovo Messico senza nemmeno un albero o un semplice arboscello nello sfondo. Le spaventose tele dipinte dal protagonista-pittore sono un pretesto per l'ulteriore impiego del colore, del tutto sprecato e che non contribuisce affatto ad elevare il tono del dialogo pseudo-sofistico e neanche a rendere meno volgare il gusto dell'argomento. Tutto il film non è che un continuo girare intorno alla storia di un cadavere, storia che si trascina per circa novanta minuti, e ch'è uno strano miscuglio di morte e di sensualità. Nei suoi ultimi due film « To Catch a Thief » e « The Trouble with Harry », Hitchcock ha chiaramente mostrato di non tenere conto delle qualità che una volta lo resero famoso, e cioè della sua abilità nell'impiegare tutte le risorse del cinema per narrare la storia più complicata tenendo gli animi in sospenso e allimentando situazioni e caratteri puramente umani con spirito ed ironia. Purtroppo tutto questo non c'è più.



« Guys and Dolls » (« Bulli e pube ») — interpretato da Brando — è l'ultimo film di Mankiewicz in cui, soprattutto riguardo al colore, sono evidenti i tentativi di caratterizzazione nella messa in scena e negli arredamenti.

si aspetta di sentire alla fine l'annunciatore dire « ritornerà essa da suo marito? o tornerà ancora dal suo amante? Non mancate la prossima settimana alla palpitante puntata della donna indecisa fra il marito e l'amante! Questo programma vi viene offerto dai fabbricanti del Sapone... che ridona alla vostra biancheria la sua smagliante bianchezza comunque sia stata la sua sporcizia, ecc. » Il fatto che persone come Sir Alexander Korda, Vivien Leigh e Emilyn Williams si siano prestati a questa fatica è davvero un mistero. Anche Anatole Litvak una volta fece un buon film « Mayerling », ma questo accadde credo molto tempo fa.

William Dieterle ha avuto in « Magic Fire » (« Fuoco magico »), un film su Wagner, una buona occasione per impiegare il colore in modo creativo nel raccontare la storia quasi barbara e barocca d'una delle figure più ricche di colore che siano mai esistite. Il mondo nel quale visse Wagner era smagliante, pieno di emozionanti bagliori, di sommità e profondità liriche, di opulenta lussuria; era lo splendido ambiente dove la musica ferveva e l'arte regnava e che ha caratterizzato la fine dell'800

Alan Badel e Rita Gam in « Fuoco Magico » (« Magic Fire »), il film su Wagner in cui William Dieterle ha avuto buona occasione per impiegare il colore in modo creativo, benché spesso sia caduto nel facile bozzettismo.

In un'epoca nella quale fare un film in bianco e nero significa quasi correre il rischio di essere « socialmente declassati » William Wyler si è azzardato a produrre « The Desperate Hours » (« Le ore disperate »), pensando che questa storia non aveva bisogno del colore. Questo è assolutamente vero e si può anzi aggiungere qualcosa in suo favore. Un gruppo di gangsters evasi terrorizza per alcune ore una tranquilla famiglia mentre cercano di sfuggire alla polizia, ma alla fine vengono tutti uccisi dai poliziotti in un tentativo di fuga. E con ciò? C'era proprio bisogno di Wyler per questo? Dove sono le storie come « Dodsworth » e « The Best Years of Our Life » (« I migliori anni della nostra vita »), « The Little Foxes » (« Piccole volpi »), ecc.; storie di polemica e di critica che una volta Wyler era capace di fare? Perché sprecare il suo tempo in « Desperate Hours » in cui non ha la possibilità di dimostrare le sue capacità creative?

Sebbene non si possa muovere accusa contro un regista di secondaria importanza perché viene sprecato nella produzione di un film anch'esso di secondaria importanza, specie se questo film si risolve in un successo commerciale (cosa che, suppongo, rappresenta lo scopo principale di tutti i film che vengono prodotti) non vi è alcun dubbio che « The Deep Blue Sea » (« Il profondo mare azzurro ») di Anatole Litvak è quello che Somerset Maugham avrebbe definito « un calibro scoppiante ». Adattato da una commedia di Terence Rattigan (che con questa e con « The Man who Loved Red Heads » ha avuto il torto di volersi figurare di seguire le orme di Oscar Wilde nel saper rintracciare commedie di maniera) è un ulteriore esempio di « opera sapone » per radio e televisione, molto popolare in America. Ci





John Huston si è molto avvicinato alla teoria di Braque per cui « il pittore non tenta di fissare una immagine aneddotica, ma cerca di arrivare all'essenza di un fatto pittoresco », in diverse sequenze del suo « Moulin Rouge ».

in Europa. Luigi di Baviera, Mayerbeer, Franz Liszt, Hans e Cosima von Bulow, rivoluzioni, fermenti politici, ecc. Se « Magic Fire » non dà piena giustizia a tutto ciò è però riuscito ad essere un bozzetto abbastanza intelligente (ma non più di questo) nel rappresentare le vicissitudini attraverso le quali Wagner raggiunse fama e gloria. Vi manca la passione vera; il « magico fuoco » promesso dal titolo, non si accende mai nel film in modo che si possa sentire la gigantesca statura di Wagner come genio e come artista creatore. Del resto che cosa ci si aspettava di più? Sebbene « Magic Fire » non appartenga alla classe di « Life of Emile Zola », « Life of Louis Pasteur » e « Dr. Ehrlich's Magic Bullet », non gli si possono negare le buone qualità che possiede. Si tratta almeno di un tentativo abbastanza onesto di voler gareggiare con un soggetto che richiede copione e regista di particolare valore.

In sostanza, considerando la leggerezza con la quale generalmente vengono trattati i film biografici sui compositori, « Magic Fire » può essere definito un buon lavoro. Ci sarebbe voluto però uno Stroheim o uno Sternberg o un Orson Welles perché lo stile di quel periodo decadente fosse riportato nella sua viva luce. Staremo a vedere in proposito quel che Max Ophüls sarà capace di fare col suo « Lola Montez » facendo rivivere quell'ambiente bizzarro.

Anche Joseph Mankiewicz e Fred Zinneman hanno messo alla prova il loro talento girando in colore i loro ultimi lavori « Guys and Dolls » e « Oklahoma »; il primo una produzione di Sam Goldwyn e il secondo di Mike Todd, tutti e due tratti da commedie musicali di enorme successo. « Oklahoma » fra l'altro viene presentato con un nuovo sistema di schermo panoramico detto TODD-AO. « Guys and Dolls » in cinemascope, non è che un film musicale che si svolge negli ambienti vicini ai bassifondi di New York e precisamente fra i piccoli giocatori, in sostanza una specie di

locale « L'opera dei tre soldi », dove però manca tutta l'amarezza che aveva saputo approfondire Pabst nel suo lavoro. Qui si ritrova invece l'ottimismo che si addice a un film musicale americano. Sono evidenti alcuni tentativi di caratterizzazione nella messa in scena e negli arredamenti, ma nel complesso manca la fantasia. La turbinosa Broadway che esisteva solo nella fantasiosa immaginazione di Damon Runyon, le cui storie hanno ispirato questo film avrà certamente molto più significato



Anche in « Caccia al ladro » (« To Catch a Thief ») Hitchcock ha subito critiche di non tenere più delle qualità che una volta lo resero famoso.

per gli americani che per gli europei, come pure il suo « slang » fatto quasi completamente di modi di dire dialettali, sarà difficilmente traducibile. L'aver però saputo mescolare insieme tanti elementi così diversi rappresenta una garanzia per il successo di questo film, malgrado il suo altissimo costo di produzione (5.000.000 dollari).

Il nuovo sistema a schermo panoramico TODD-AO rivelato per la prima volta in « Oklahoma » non segna un passo avanti sul cinemascope o su altri sistemi sino ad oggi sperimentati. Se mai è anche meno pratico e più scomodo per la sua enormità — lo schermo è curvo, in qualche aspetto simile al Cinemascope, senza però la divisione in tre sezioni. Nel film si ammirano alcuni panorami veramente impressionanti e ci viene raccontata la storia dell'Oklahoma ai primi dell'ottocento, cioè prima che divenisse uno degli stati dell'Unione Americana, e le relative dure lotte che vi furono combattute per il raggiungimento di questo scopo.

In breve: i nuovi film americani potranno essere più grandiosi di prima, ma non certo « migliori » di prima e questo è lo slogan lanciato dall'industria cinematografica americana, quasi come il disperato desiderio di voler raggiungere la sospirata perfezione. Ricordiamo in ultimo due film recentissimi: « The African Lion » (« Il leone africano ») di Disney che per fortuna non è fatto delle solite strane fantasie sulla vita animale, per cui ne è venuto fuori un autentico documentario, e « The Big Knife » di Richard Aldrich, una produzione indipendente, ispirata dalla commedia omonima di Clifford Odets, che ha per sfondo l'atmosfera asfissiante di Hollywood. E' questo un film insolitamente coraggioso che dipinge la parte più sordida di Hollywood e che, nonostante sia tecnicamente poco più di una commedia fotografata, esprime così bene le sue intenzioni da poter essere considerato sopra la media di tanti altri film americani.

Herman G. Weinberg

ARTHUR HONEGGER

e il cinema

A Parigi è morto il 27 Novembre, all'età di 63 anni, il celebre compositore Arthur Honegger. Un lutto non soltanto per la musica — Honegger è senz'altro uno dei musicisti più rappresentativi della nostra epoca — ma anche per il cinema: uomo di vaste e moderne prospettive, egli ha sempre considerato il cinematografo un campo d'azione tutt'altro che secondario, un'esperienza tutt'altro che occasionale.

Già nel 1922, quando ancora la possibilità di rendere sonoro il cinema era remota, Honegger si avvide delle possibilità di potenziare l'immagine con la musica e si incontrò con Abel Gance per il film «*La Roue*», per il quale compose una completa ed articolata partitura. Erano gli anni in cui tutte le esperienze erano possibili in seno ad una irrequieta società di intelletti come quella in cui Honegger maturava il suo talento. Nato nel 1892 a Le Havre da genitori svizzeri, allievo dei Conservatori di Zurigo e poi di Parigi, nella capitale francese il Nostro aveva affermato ben presto la sua personalità di musicista singolare e moderno, volta a volta rigorosamente e classicamente «narrativo» quanto audace ricercatore e sperimentatore di tutte le possibili audacie stilistiche (Guido Pannain ebbe a dire una volta che vi sono due Honegger, quello lirico e canoro degli oratori — il «*Roi David*» (1923), la «*Judith*» (1925), la «*Jeanne d'Arc au bûcher*» (1935) — e quello che rimane al di qua della liricità, ossia il provetto compositore di partiture il cui interesse è demandato all'ingegnoso gioco dei suoni, e citiamo il «*Concertino per pianoforte e orchestra*», composto fra «*Pacific 231*» e «*Rugby*», che è una specie di «summa» di tutte le ricerche timbriche e ritmiche del nostro autore.

A Parigi gli interessi degli intellettuali verso una forma spregiudicata di rappresentazione, nella quale i confini fra i vari «generi» fossero aboliti, erano nell'aria (l'avanguardia è una tappa obbligatoria): «Ho sempre pensato ad uno spettacolo che sia dramma ed opera, balletto e azione, canto e recitazione, e nel quale potrebbe entrare anche il cinema» — dirà lo stesso Honegger. Le sue idee sono anche le idee dei musicisti di punta della Parigi del primo dopoguerra, e nel 1918 Honegger si riunisce con Auric e Durey, sotto l'ala di Eric Satie, in quella «*Société des Nouveaux Jeunes*» che due anni più tardi, aggiuntisi la Tailleferre, il Poulenc e il Milhaud, si chiamerà il Gruppo «dei Sei». Dal quale tuttavia il nostro compositore si staccherà presto (nel 1922, con lo «*Horace Victorieux*») per seguire una sua strada assolutamente personale e inconfondibile.

Questo per dire l'atmosfera spregiudicata in cui l'interesse di Honegger per il cinema quale



Il musicista Arthur Honegger accanto a Paul Claudel durante le prove di «*Jeanne d'Arc au bûcher*» all'Opéra di Parigi.

nuova ed importante forma di espressione era maturato, interesse che, come si diceva, si estrinsecò in pratica assai prima che il sonoro fosse inventato. Dopo «*La Roue*», ancora per Gance, egli compose un commento al monumentale «*Napoléon*» (1926) nel quale «uno sforzo di aderenza alle singole sequenze si può notare maggiormente, e l'impegno indubbiamente è più profondo. E' infatti rilevabile il tentativo di non ignorare l'azione singola, e di andar oltre una semplice musica di clima. Ma anche qui, se pure il linguaggio di Honegger è ormai definitivamente inserito nella coerenza della sua evoluzione, la partitura si sostiene ancora prevalentemente sulle formule precedenti, proprio per quel che concerne la sua posizione nei confronti del ritmo drammatico della pellicola». (Luigi Pestalozza, «Honegger si incontra con Gance in una locomotiva del 1922», in *Cinema* n.s. n° 58).

Nuovo impegno trarrà dalle possibilità di questo musicista il cinema sonoro, poichè mentre in quello muto Honegger non aveva visto che uno dei campi d'esperienza appartenenti ad una precisa fase della sua formazione culturale, in quello sonoro egli rintracciò un aspetto nient'affatto minore della sua ormai maturata attività creativa. Così dagli anni che vanno dal 1933 alla guerra, Honegger compone senza soste quasi una ventina di partiture per film, fra i quali — e sarebbe troppo lungo elencarli qui — molti sono i titoli modesti, per non dire irrilevanti (ricordiamo pure «*Les Misérables*» del 1933, o «*Le Démon de l'Himalaya*» dell'anno dopo, o «*Les Mutinés de l'Elsinore*» e «*Mayerling*» del 1936, o «*La Citadelle du Silence*» del 1937 o «*Cavalcade d'amour*» del 1939) ma che tutti fruiscono nella stessa misura dell'impegno vitale, accanito direi, del musicista. Comunque gli incontri importanti non sono rari: ricordiamo titoli come «*Cessez*

le feu» (1934), «*Crime et châtiment*» di Pierre Chenal e «*L'Equipage*» del 1935; «*Mademoiselle Docteur*» (1937) di Pabst, ma specialmente quelli di «*Rapt*» di Kirsanoff e di «*La Idée*» di Berthold Bartosch, ambedue del 1934.

La partitura di «*Rapt*», firmata in collaborazione con Arthur Hoérée, è senza dubbio una delle più importanti che siano mai state composte per il cinema in senso assoluto, e con la complessità delle sue soluzioni ed il suo ricorso ad ogni mezzo pensabile per l'ottenimento di determinati effetti resta ancor oggi un esempio insigne dei risultati cui può attingere la musica per film. Tanto per dare una idea della sua struttura, possiamo dire che sotto i titoli di testa i due musicisti avevano costruito un'ouverture sul tema di ciascuno dei personaggi della vicenda (la ragazza, il rapitore, la fidanzata, l'idiota); per le sequenze in esterni faceva da sfondo una specie di pastorale; per l'episodio del rapimento un movimento a corale fugato era interrotto continuamente, come ad esprimere lo spasimo del momento, da frammenti affannosi del tema della fanciulla; le scene di tempesta hanno fruito delle risorse timbriche delle onde Martenot; l'atmosfera di un sogno era resa da un brano musicale registrato a rovescio, e forse per la prima volta si mettevano in pratica dissolvenze incrociate sonore.

Per Kirsanoff il nostro compositore doveva poi musicare anche «*Pacific 231*», ispirato al famoso brano honeggeriano che doveva servire anche all'omonimo cortometraggio del 1949.

«*L'Idée*» era un esperimento ambizioso, un film drammatico-sociale di disegni animati basati sulle fortissime incisioni di Franz Masereel, dove la musica di Honegger procedeva a grandi tagli, corposa e addirittura violenta come le immagini: si ricorda specialmente la efficacia del commento honeggeriano dove si trattava di rendere più drammatici e paurosi i



Ingrid Bergman nella traduzione cinematografica di « Giovanna al rogo » realizzata da Roberto Rossellini. A prescindere da ogni considerazione sul risultato spettacolare della impresa, essa ha avuto se non altro la funzione di fissare e di ripetere agli spettatori più attenti una stupenda partitura. Tuttavia se non possiamo definire « Giovanna al rogo » un film « cinematograficamente » ortodosso, dobbiamo però riconoscere, oltre ai valori musicali, la bravura di Ingrid Bergman.

movimenti ciechi delle masse e l'avanzare in blocco dei soldati, strumenti senza volto di punizione e di morte.

Eccellente fu anche la partitura che il Nostro stese per « Pygmalion », prodotto nel 1938 da Gabriel Pascal e girato da Anthony Asquith e Leslie Howard, dall'omonima commedia di Shaw. In esso si ritrovava qua e là l'Honegger spregiudicato ed eclettico delle irrequietezze ritmiche, dei contrappunti complicati, tanto che il già citato Pestalozza poteva dire: « ... (in « Pigmalione ») la musica gioca da indovinato elemento umoristico, e ricorda — nella spigliatezza tematica e ritmica — addirittura il grottesco del « Concertino per pianoforte e orchestra » (1924) ».

Dopo il 1940 il numero delle fatiche cinematografiche decresce e non ritroviamo più titoli importanti (firma il commento di lavori dimenticati come « Le capitain Fracasse » del 1942, « Un seul amour » del 1943, « Les demons de l'aube » del 1945, « Un Revenant » del 1946) anche se il cammino dell'artista nel campo della musica pura è costante, la produzione sempre intensa.

Il cinema, oltre che avvalersi del talento di Honegger, ha anche preso il musicista come « soggetto »: Georges Rouquier ne ha infatti illustrato la carriera in una biografia documentata e il nostro Rossellini ha trasposto su pellicola la sua edizione teatrale del più popolare degli oratori honeggeriani, « Giovanna d'Arco al rogo »: a prescindere da ogni considerazione sul risultato cinematografico della impresa, essa ha avuto se non altro la funzione di fissare e di ripetere agli spettatori più attenti una stupenda partitura (un film infatti, questo di Rossellini, che deve essere considerato esclusivamente come ausilio musicale).

Un musicista, Honegger, che si è accostato al cinema senza presunzione diventando egli stesso « uomo di cinema »: è anche e soprattutto per merito suo se il connubio cinema-musica ha dato spesso risultati non indegni di essere ricordati a fianco di altre tradizionalmente più nobili espressioni del talento europeo di questo secolo. La scomparsa di Honegger è la scomparsa di un grande, geniale amico del cinema.

Ermanno Comuzio

NOTIZIARIO

Da qualche tempo anche nel cinema si parla di "distensione" e si annunciano scambi di cordialità fra Occidente e Oriente. Sembra però che sussista un grave ostacolo all'instaurazione di normali rapporti commerciali fra le cinematografie dei due blocchi. Alcuni produttori francesi e italiani che hanno cercato di allacciare contatti coi sovietici hanno rivelato infatti che quest'ultimi offrono per l'acquisto di film esteri, dei prezzi rovinosi, molto più bassi di quelli praticati normalmente sul mercato internazionale. La cosa appare tanto più strana, in quanto i film esteri finora acquistati hanno sempre incassato moltissimo sul mercato sovietico.

Sembra che il fisco stia preparando dei giorni duri ai nostri cineasti. E' stato infatti istituito un apposito nucleo di funzionari specializzati per gli accertamenti dei redditi nel campo cinematografico. Esso dovrebbe compiere delle indagini sulla reale misura dei guadagni degli attori, registi, produttori ecc. E' stato rivelato che i nostri maggiori attori denunciano al fisco dei redditi non superiori a 10-12 milioni, mentre è ormai risaputo che non c'è attore di una certa fama che non chieda almeno tre milioni per ogni giorno di lavorazione (recentemente uno dei nostri attori più popolari ha chiesto 70 milioni per 15 mezzogiornate di lavorazione).

La moglie dell'attore Victor Mature ha ottenuto il divorzio per colpa del marito. Ella ha dichiarato in tribunale che durante il periodo di matrimonio Victor ha trascorso la maggior parte del tempo fuori casa, non rimanendovi mai più di tre giorni di seguito. « Victor — ha detto inoltre Dorothy Mature — ha un carattere violento e s'infuria facilmente, in privato e in pubblico, col risultato che nell'ultimo anno non ho più ricevuto inviti in società ».

Si comincia già a parlare degli « Oscar », i caratteristici premi dell'Accademia di Scienze Cinematografiche, che vengono assegnati a Hollywood ogni primavera. Per la miglior protagonista femminile si fa il nome di Anna Magnani, per la sua interpretazione di « The Rose Tattoo », dalla commedia di Tennessee Williams, da lei girata assieme a Burt Lancaster. Qualche probabilità avrebbe anche Susan Hayward per il suo « I'll cry tomorrow ». Tuttavia, l'attrice americana sembra handicappata per lo scandalo di cui fu protagonista tempo fa, quando aggredì la collega Jill Jarmyn per gelosia verso l'attore Donald Barry.

Alfred Hitchcock, famoso regista di film gialli, ha dichiarato ai giornalisti al suo arrivo a Roma:

« Una delle mie aspirazioni è quella d'inserire in un film la scena d'un uomo che mangia gli spaghetti, però girata alla rovescia, cioè con il piatto vuoto e gli spaghetti che escono dalla bocca dell'attore... ».

A Bob Hope, in procinto di partire per l'Inghilterra, si attribuisce la seguente malignità: « E' giunto il momento per la nostra Margaret (Truman) di farsi avanti con il colonnello Townsend ».



SUL MOTIVO DI UNA FOGLIA

La scenografia di "Guerra e Pace"

« Tutti guardano, ma pochi sanno vedere ». Così dice Mario Chiari, architetto e scenografo.

Da quando ha incominciato ad occuparsi di « Guerra e Pace », non ha avuto un momento di riposo. Interni o esterni, li ha sempre controllati di persona. C'era troppo da vedere, per non dover guardare con i propri occhi.

Responsabile per la scenografia, l'arredamento (curato da Piero Gherardi), i costumi (creati da Maria De Matteis), e il coordinamento del colore, si è trovato sulle spalle una porzione non indifferente dell'ormai famoso colosso.

E per uno come lui che « non crede ai bozzetti, e lavora sul reale », è stato un po' un crearsi giorno per giorno, quella cornice al dipinto piuttosto grosso della storia tolstojana. Una storia che, per riuscire veramente importante e ben inquadrata anche sullo schermo, andava studiata da Chiari con spirito nostro, pur rimanendo scrupolosamente fedele alla moda del tempo, o per dirla con le parole di Jaques Rouché a proposito del dovere dello scenografo, « non perdendo di vista l'epoca in cui vive, l'insieme delle sensazioni, delle idee, delle impressioni, delle nozioni comuni ai suoi contemporanei, che costituiscono la visione d'arte particolare ad ogni generazione ».

Gli ambienti e i costumi di questo film non saranno soltanto la riproduzione esatta di interni e vestiti dell'epoca, così come potremmo vederli sfogliando le pagine di un libro d'allora, i personaggi non si aggireranno

in un museo troppo freddo e lontano per la nostra maniera di sentire, ma avranno nei particolari, nelle sfumature, quel qualcosa che ognuno di noi oggi ha talmente assimilato da volerlo ritrovare anche nel passato da tanto tempo. Questioni di gusto e di scelta dunque, familiari a un Chiari, a una De Matteis, a un Gherardi.

Nataschia, questa umanissima creatura, dalla psicologia sempre attuale, che appena illuminata riesce ad imporsi anche sui personaggi più forti del proprio, viva in tutti i suoi capitoli, sfumatura per sfumatura, era troppo affascinante per non diventare automaticamente il centro di tutta la creazione scenografica di « Guerra e Pace ».

E pensando a lei e ai suoi costumi, la De Matteis e Chiari hanno trovato la parola chiave per la loro ispirazione: « Foglia ». Una foglia con la sua primavera, la sua estate, il suo autunno e il suo inverno, con le sue tinte allegre, mature, drammatiche.

Di una foglia si conoscono tutte le tonalità, dal verde tenero al marrone, man mano che passa il tempo, e di una donna come Nataschia, o come qualsiasi altra, le stagioni della vita, le luci pastello dell'adolescenza con le sue gioie e i suoi dolori improvvisi, quelle più vive della giovinezza, intense come le sue passioni, e quelle ora smorte, ora tragiche, ora di nuovo accese, della sua pienezza di vita.

La psicologia del personaggio poteva vivere sullo schermo sottolineata anche da quella più nascosta, ma resa visibile, di

ogni suo stato d'animo. Ed il colore sembrava essere stato creato per questo; diventava un vero e proprio linguaggio.

Audrey Hepburn ha indossato allora vestiti giallo limone, come ogni bambina, bianco come ogni donna sente l'abito del « suo » gran ballo, marrone ferro com'è l'animo femminile in ogni dramma, e poi ancora rosso, come chi, lasciato alle spalle il clima magico della prima giovinezza, riesce ad essere di nuovo

Nel numero 151 pubblicammo una doverosa rettifica che lo scenografo architetto Mario Chiari ci aveva inviato a proposito di un articolo apparso sul numero 149 dal titolo « Vedremo Guerra e Pace con gli occhi di Franz Bachelin ». Nel riportare la rettifica promettemmo un servizio dedicato a Mario Chiari responsabile della scenografia del film « Guerra e Pace ». Come nostro costume abbiamo mantenuto la promessa e siamo lieti di illustrare ai nostri lettori l'attività di un artista italiano in un film di coproduzione italo-americano.

L'architetto Mario Chiari, responsabile per la scenografia, l'arredamento (curato da Piero Gherardi), i costumi (creati da Maria de Matteis), ed il coordinamento del colore di « Guerra e pace », a colloquio con Henry Fonda, davanti alla porta di Mosca ricostruita a Cinecittà. Chiari ha meritato quest'anno il Nastro d'Argento per la scenografia di « Carosello napoletano » e il premio S. Genesio per quello de « La trilogia della villeggiatura » diretta da Strehler. Tra le sue scenografie teatrali più importanti si ricordano quelle di « Oreste », « Medea », « Euridice », « Delitto e castigo », « Zoo di vetro », « Amleto »; tra quelle cinematografiche « La carrozza d'oro », « Casa Ricordi » e i costumi di « Miracolo a Milano ».

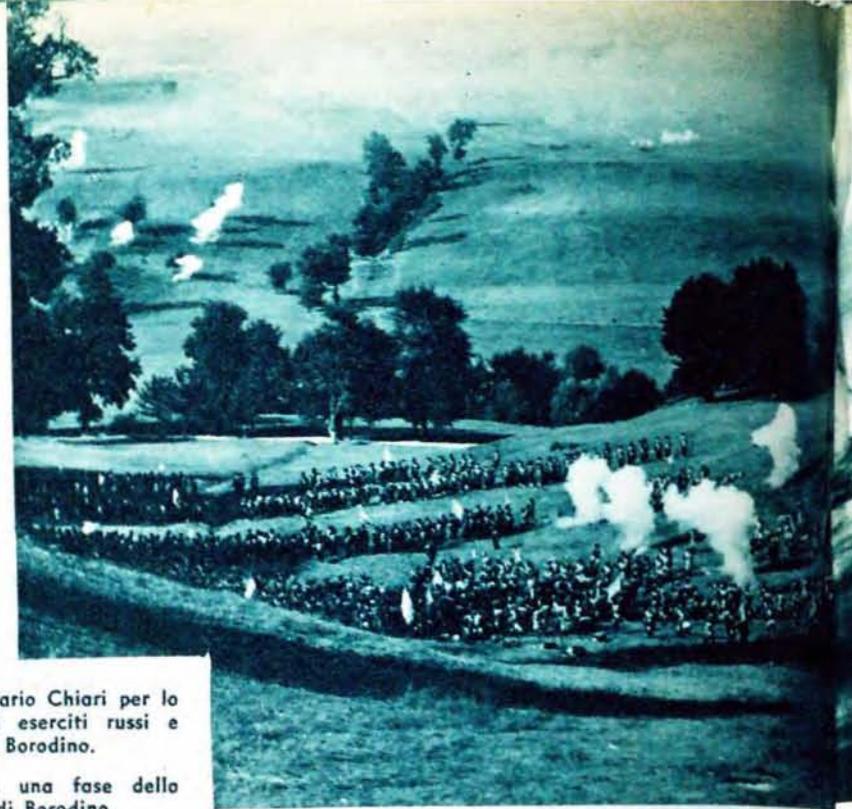


Un ballo nel salone del Cremlino (l'arredamento è di Piero Gherardi).



Composizione di Mario Chiari per lo schieramento degli eserciti russi e francesi a Borodino.

A Monte Libretti, una fase della battaglia di Borodino.



Sfilata in Mosca prima di Austerlitz. Mosca ha richiesto l'opera di 400 operai per 45 giorni ed il regista americano è rimasto addirittura sbalordito dalla loro bravura e da quella passione per il lavoro, caratteristica negli italiani, che fa spesso anche di un semplice manovale, un piccolo grande artigiano.

felice, e tutti devono saperlo e anche vederlo.

Con la tinta più adatta, ogni pennellata ha significato qualcosa, e ne è nata l'atmosfera. Il personaggio così inquadrato, è passato dal vivace, dall'allegro, dal gaio, al drammatico, e al sereno e fiducioso ancora, attraverso la storia del primo amore con Andrea, del colpo di fulmine per Anatolio, di quella che potremmo chiamare l'intrusione della politica e di Napoleone, e poi ancora dell'esodo, della morte di Andrea, e di nuovo dell'inizio di una vita con Pierre.

La foglia dai contorni ben precisi, giorno per giorno differente, non doveva stonare con il paesaggio intorno. Su questa invenzione generale, Chiari ha studiato gli ambienti ed i particolari e li ha visti come sfondi in funzione di Natascia, armonicamente. I costumi si sono mossi e hanno preso risalto su scene studiate in ogni accostamento di tinta e di linea, in una fusione

che non è stato certo facile ottenere.

La casa dei Rostov è risultata naturalmente il complesso più importante degli interni, subito seguita da quella dei Bazuchov. Qui è Elena che ad un certo punto, prende l'iniziativa. Morto il vecchio conte, essa la rimette a nuovo seguendo la moda del tempo. Dapprima tipica del 700, la trasforma in stile Impero; un passaggio divertente per uno scenografo. Tutto ricostruito in due grandi teatri, quattro medi, due piccoli, a Cinecittà, alla Vasca Navale, e al Centro Sperimentale.

Gli esterni hanno seguito le stesse intenzioni, mai perdendo di vista il personaggio Natascia. Perfino le battaglie si svolgono in stagioni differenti. Borodino (girato a monte Libretti) con paesaggio estivo, prati verdi e boschi, Austerlitz in una natura autunnale (in Piemonte vicino Pinerolo), a tinte smorte. Ed in fine Beresina, ammantata di ne-

Pensando al personaggio di Natascia, Chiari e la De Matteis hanno trovato la loro ispirazione: «foglia». Come una foglia, anche la donna ha le sue stagioni, ognuna con le sue tinte e i suoi cambiamenti. Su questa invenzione generale, Chiari ha studiato gli ambienti e i particolari e li ha visti in funzione di Natascia. I costumi creati da Maria De Matteis seguendo scrupolosamente la moda del tempo, appaiono piacevolissimi, tanto che Audrey Hepburn ne ha scelti alcuni per il suo guardaroba personale, quali vestiti da sera. *Natascia adolescente*: Il vestito è giallo limone. *Natascia donna*: L'abito è bianco. *Natascia tra i feriti di ritorno da Borodino*: Il costume è marrone-ferro. *Natascia di nuovo felice, con Pierre*: L'abito è rosso antico.





Studio di M. Chiari per il finale. Le rovine di Palazzo Rostov e Mosca in fiamme.

Natascia (A. Hepburn) e Pierre (H. Fonda) tra le rovine di Palazzo Rostov.

ve, tipicamente invernale (sul Po presso Casale).

Mosca poi ha richiesto l'opera di 400 operai per 45 giorni, ed il regista americano è rimasto addirittura sbalordito dalla loro bravura e da quella passione per il lavoro, caratteristica negli italiani, che fa spesso anche di un semplice manovale, un piccolo grande artigiano. Questo esercito di uomini ha così preparato quello che a Vidor serviva: dare l'impressione della grande città russa, e darla soprattutto attraverso intenzioni di ambiente e di colori. Sarebbe stata infatti una impresa impossibile ricostruirla tale e quale. A una raffinata concezione artistica è seguita così un'altrettanto accurata esecuzione tecnica.

Chiari si era preparato a tutto questo lavoro enorme fin da febbraio, un lavoro che lo portò a esaminare decine di volumi di biblioteca, migliaia di fotografie su testi, di stampe, materiale fornito anche dall'amba-

sciata russa, e a riandare con la propria memoria alla ricerca di ricordi che potessero meglio illuminarlo su atmosfera, squarci, paesaggi di quei paesi, dove egli trascorse qualche tempo come prigioniero di guerra.

Quando Vidor arrivò, trovò così già molte proposte. Precisata la scenografia, si prepararono le piante e si studiarono tecnicamente.

Per ogni esterno Vidor stabilì una direzione principale. Chi va da destra a sinistra, va da Mosca ai Francesi, chi da sinistra a destra, dai Francesi a Mosca. Lo stesso negli interni. Si capirà sempre se l'attore entra o esce, se si avvicina alla porta o se ne allontana. Anche di questo ha dovuto tener conto lo scenografo. Lo spettatore non dovrà interpretare la scena; tutto quello che gli si poteva dire è stato detto e con la maggior chiarezza possibile. A lui non resterà che seguire l'azione così accuratamente ambientata, e come nella realtà di questo mondo,



Morte del Conte Bazukov. Gherardi ha curato l'arredamento.



quando non ci si sposta da un punto di osservazione, una città sta sempre da quella parte e quella camera è disposta in quella maniera rispetto alle altre vicine.

Naturalmente a Chiari e all'operatore Cardiff questo piccolo particolare ha dato il suo da fare, ma « nel cinema la difficoltà non è un'eccezione, è all'ordine del giorno, e si è cercato di ottenere i migliori risultati ». Così dice Chiari, Giudicheremo la prossima primavera.

Una cosa è certa. Se la riuscita di un buon film dipende anche dalla collaborazione continua tra scenografo, costumista, arredatore, e regista e operatore, c'è molto da sperare.

M. Quirico



Ljuba Tadic (a sinistra) e Rasa Plaovic (a destra), due incisive figure di nobili montenegrini del '700, l'epoca in cui si svolge la vicenda de « Il falso Zar ».

In dieci anni di attività, la cinematografia jugoslava, benché a tutto il 1945 fossero stati realizzati 39 film, non si era ancora rivolta al lungometraggio di genere storico. Alcuni soggettisti avevano avanzato idee, qualche sceneggiatore elaborava "treatment" e "scenarietti", ma nessun produttore osava affrontare la storia, né i registi parevano disposti a interessarsene. Che per rompere il ghiaccio occorressero momenti opportuni o uomini nuovi?

Sta di fatto che il nostro primo film storico lo si deve ad un nucleo produttivo precedentemente rivolto al documentario e che solo ora è passato al lungometraggio.

Infatti la "Lovcen-Film" di Budva, lo sceneggiatore Ratki Giurovic ed il regista Velimir Stojanovic costituivano un "team" molto apprezzato anche all'estero per i documentari prodotti e già presentati a Venezia, a Cannes, a Edimburgo e a Berlino.

Ricordiamo "Njegos" (biografia del noto poeta montenegrino), "Perast, la città morta" (visioni quasi favolistiche di un'antica città che appartenne agli eroici navigatori di Boka), "Le nostre prigioni" (un politico di sei epoche di dominazione straniera), "Canti della prigionia" (una trilogia di tipo sperimentale).

Tutti i documentari citati sono stati diretti da Velimir Stojanovic il cui curriculum di documentarista comprende 15 opere e un primo premio da parte dell'Associazione jugoslava produttori per la migliore regia del documentario.

Stojanovic è nato nel 1921 a Cetinje; frequentò l'Accademia navale, si laureò in giurisprudenza e da sette anni si occupa di cinema insieme allo scrittore Giurovic. Ed è proprio il loro acuto senso della ricerca, l'investimento dei lati maggiormente significativi, delle tradizioni

bosniache a spingerli verso la storia, verso l'episodio che essenzialmente racchiuda spirito ed etnicità delle vere vicissitudini di un popolo. Noi abbiamo seguito la creazione e la realizzazione di questo film storico il cui titolo è "Il falso Zar". Ora è stato proiettato in prima visione con grande successo e i due autori hanno voluto prestarsi ad alcune dichiarazioni, non tanto esplicative per il nostro pubblico, quanto per coloro che, pur seguendo la cinematografia jugoslava, sono lontani dall'averne un quadro ben preciso della storia di questa nazione caratterizzata da 500 anni di continue lotte per l'indipendenza. Le grandi guerre mancavano, ma, giorno per giorno, serpeggiavano rivolte e guerriglie. I grandi avvenimenti vennero sostituiti dai continui episodi, l'unitarietà dal frammento, la cannonata dal colpo di schioppo, gli eserciti dal popolo. Si intuisce immediatamente l'epica corallità di questi cinque secoli di lotta, si afferra subito come l'intero periodo della dominazione turca sulla penisola balcanica abbia costantemente tenuto acceso il fuoco dell'insurrezione montenegrina.

Ecco perché, per prima cosa, in una pellicola riguardante la nostra storia, occorreva raccontare o "far sentire" l'epopea di uomini che vivevano per procurarsi cibo ed armi, dispersi in una terra tutta pietre e rocce, divenuta insieme accampamento, casa e fortezza.

Dapprima i due autori pensarono ad una delle tante leggende sulla vendetta di sangue o a qualche gesta famosa degli "uskoki" (una specie di guerriglieri fra i "commandos" e gli "arditi"), ma in seguito furono attratti da una delle più singolari figure dei tempi passati. Singolare in quanto, oltre ad essere personaggio dal preciso ruolo storico, discopre un problema umano, o meglio un contrasto, la

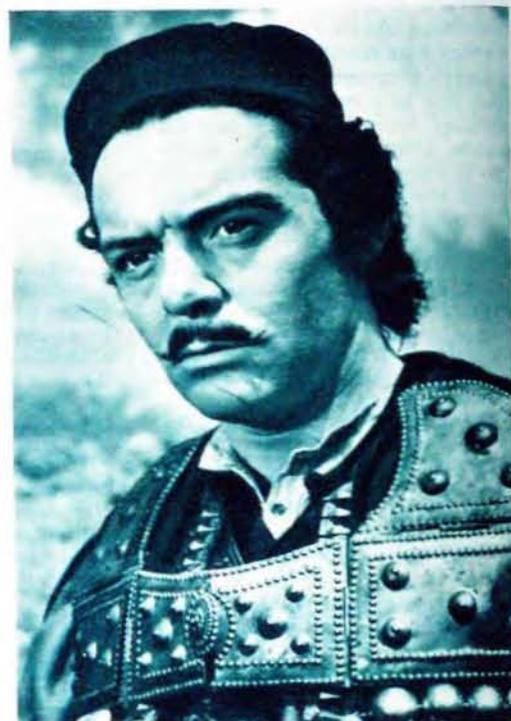
VERA STORIA NEL «FALSO ZAR» DEL CINEMA JUGOSLAVO

corrispondenza di

BRANKA MARINKOVIC-RAKIC



Per realizzare il primo film storico occorrevano tempi opportuni e uomini nuovi



Rade Markovic interpreta il personaggio storico di Stefano il Piccolo ne « Il falso Zar » di Velimir Stojanovic. Markovic ha 34 anni; proviene dal teatro di prosa; è stato — fino ad oggi — protagonista di 7 film.

cui drammaticità sarebbe stata cara a Shakespeare. Infatti il "falso Zar" non era un imbroglione autoproclamatosi capo, né un popolano fattosi condottiero; era un erbivendolo costretto a recitare la parte di imperatore affinché il popolo montenegrino, in quell'epoca senza una guida, potesse idealmente combattere riunito attorno ad un simbolo. Nel 1768 un capitano del popolo montenegrino, di ritorno dalla corte moscovita, notò la straordinaria rassomiglianza fra uno sconosciuto erbivolo (si chiamava Stefano e guariva i feriti della guerriglia con le sue erbe) e l'imperatore

russo Pietro III misteriosamente scomparso. In quell'epoca il Montenegro riconosceva il potere supremo ai capi della chiesa che avevano anche discendenza dinastica, ma era senza un vero capo; Il Vescovo vecchio, la nobiltà decimata, il popolo sfinito dallo sfibrante battagliare: mancava il condottiero ideale, il vessillo della lotta, colui che sarebbe stato l'anima di un meccanismo di ferro. Perciò l'umile Stefano (che ebbe poi il nome di Stefano il Piccolo), presentato come lo Zar fuggito da Mosca e rifugiato in Montenegro, venne costretto a diventare re e, come tale, imposto al popolo. Nell'animo di Pietro si originò un doloroso conflitto: l'uomo nato e cresciuto fra i campi, improvvisamente assunto all'onore e alla responsabilità di guidare i guerrieri che dormivano con le sciabole sguainate sulle pelli di montone, perse la fiducia e volle fuggire. Lo fermò un duca e gli parlò "non da soldato, ma da uomo, da padre che vide morire tutti i figli nella lotta per il popolo che era lo stesso popolo di Stefano. E Stefano rimase...". Il suo governo durò sette anni: attraverso il completo adeguarsi ad una giusta coscienza del potere, Stefano introduce ordine e l'equilibrio nella na-



Milivoje Zivanovic (protagonista del film «Sciolaja») è il miglior attore del Teatro Nazionale di Belgrado. Ha 54 anni ed è stato insignito del «Premio Federale» per la sua collaborazione nella cinematografia jugoslava.

chiudendo le sue gesta col sacrificio della vita in difesa dei compagni.

Interpreta "Sciolaja" uno dei più grandi attori di prosa jugoslavi, Milivoje Zivanovic (a suo tempo indicato come il più adatto per la parte di Kutuzov nel film "Guerra e pace"). Ricordiamo come Zivanovic sia stato uno degli interpreti più acclamati durante l'ultimo festival del teatro a Parigi, nella parte di Jegor Buliciov, protagonista dell'omonimo dramma di Gorki.

Frattanto in una delle isole dalmate la "Bosna-Film" sta girando "Sotto il sospetto", un film tratto dal dramma "La casa Narancie" dell'autore Grga Gamulin. Si tratta della storia di una famiglia coinvolta e partecipe alle vicissitudini del figlio maggiore durante il periodo bellico in Dalmazia. La regia è di Branko Belan (l'ultimo suo film fu "Il concerto"), la fotografia di Nikola Tanhoper. Fra gli attori, accanto a Milorad Margetic e Misa Mrvavljevic, spicca la giovanissima attrice Tamara Markovic di cui parliamo, nella precedente corrispondenza, quale protagonista de "La fanciulla e la quercia" e a cui fu assegnato, per tale ruolo, il 1° premio del Festival di Pola, 1955.

Negli stabilimenti di Monaco di Baviera si incide la colonna sonora de "Il cagnone", una coproduzione "Studio-Film" di Sarajevo - "Titanus-Film" di Monaco. Il regista Bosko Kosanovic (che ha scritto anche lo scenario) ha inteso raccontare la storia d'amore e di sacrificio di un ingegnere tedesco trasferitosi nella Macedonia musulmana alla ricerca di un minerale prezioso.

Tralasciamo di esaminare in dettaglio i 10 documentari in cantiere. Per essi valga un'unica considerazione che gli stessi autori de «Il falso Zar» ci suggeriscono: non si consideri la nostra documentaristica come attività cinematografica a sè stante, ma quale base di ispirazione da sviluppare, in seguito, nel film a soggetto.

Branka Marinkovic-Rakic



Tamara Markovic e Milorad Margetic in «Sotto il sospetto» di Branko Belan che si sta ultimando in un'isola dalmata.

zione. Che non fosse il vero Zar presto si conobbe, ma il popolo continuò ad amarlo, mentre gelosie provocate dalla goduta popolarità si addensavano alle spalle del monarca e armavano la mano del sicario che doveva troncarne la vita.

Gli autori si sono dunque avvicinati ai fatti con rigore e fedeltà; non hanno inteso romanzare le vicende, non si sono proposti di "dire", ma semplicemente di "raccontare". Loro principale collaboratore è stato l'operatore Franco Vodopivec che meritò il 1° Premio Pola 1955 per la "cura fotografica del paesaggio" nel film "La fanciulla e la quercia".

Questa volta Vodopivec si è dedicato al ritratto, alla vicenda psicologica del personaggio.

La parte di Stefano è interpretata da uno dei più quotati attori della nuova generazione,

Rade Markovic, adeguatamente intonato alle maschere incisive di Rasa Plaovic (il duca) e di Ljubia Tadic (un nobile guerriero), notissimi interpreti.

Parallelamente all'importanza di tale "prima", il 1955 si sta chiudendo, negli stabilimenti bosniaci, con un buon ritmo di film in lavorazione (tre lungometraggi e 10 documentari).

Se con Stefano il Piccolo si è inteso presentare una figura del passato, negli stabilimenti di Sarajevo la "Studio-Film" sta ricostruendo per lo schermo la leggendaria attività partigiana del più recente eroe nazionale: "Sciolaja". Questo patriota della Bosnia, subito dopo l'occupazione tedesca, è stato il primo organizzatore della resistenza; nel 1942 si unisce alla lotta partigiana e al sabotaggio organizzato



L'autore dell'articolo, Santi Colonna, assiste Fattori che, occhio alla « loupe » segue una corrida. La « trinchera » a pallizzata gli permetterà di riprendere il toro in primo piano. Colonna, nato a Capua, ha 24 anni e dopo essersi diplomato al C.S.C. è stato aiuto di Maselli, Vergano e Chiari; ha realizzato un documentario dal titolo « Turisti a Roma ».

di tempo per girare) tanti mezzi erano un sogno.

In Italia non ci rendiamo ben conto dell'enorme popolarità di Disney, e soprattutto della commovente simpatia che circonda il nostro cinema sia per i suoi film, sia per i suoi attori. Noi abbiamo avuto modo di constatarlo personalmente in Portogallo, dove abbiamo trovato una calorosa accoglienza tanto da parte ufficiale, presso il Sottosegretario per l'Informazione, che da parte di tutti gli abitanti incontrati nel nostro lavoro. Ricorderò sempre il piacere provato quando, anche nei più sperduti paesi, sulle rive dell'alto Douro, la gente, appresa la nostra nazionalità, ci esternava l'ammirazione per la nostra cinematografia, ci chiedeva notizie delle attrici chiamandole familiarmente per nome, e ci diceva quanto ammirasse la « realtà » dei nostri film, realtà così simile alla loro, e si faceva in quattro per aiutarci.

Abbiamo cominciato a svolgere il primo dei nostri argomenti attenendoci alle direttive generali di Disney che, pur lasciando la massima libertà di ripresa, fanno sì che alla fine, per quanto girate da diversi registi, tutte le produzioni abbiano una stessa inconfondibile impronta.

La corrida alla portoghese non è uno spettacolo che si possa descrivere; tradotta in parole, perderebbe troppo della sua vivacità, del suo colore, della sua eleganza e della sua emozione.

Nel documentario non viene mostrata solo la corrida che è anzi il coronamento

HO LAVORATO PER WALT DISNEY

Pur conservando la nostra opinione sui criteri commerciali del cinema americano, dobbiamo avere l'umiltà di apprendere la lezione di serietà industriale proveniente da oltre Atlantico e assimilarla per vincere la nostra eccessiva fede nella improvvisazione.

Ho partecipato con Fattori alla realizzazione in Portogallo del primo documentario in cinemascope e a colori per la serie « Popoli e Paesi » di Walt Disney. Tutti conoscete Walt Disney, pochi conoscono Fattori. Fattori ha insegnato ottica al C. S. C., è soggettoista, sceneggiatore, operatore, documentarista.

Quando nel 1953 si proiettò a Vienna il suo documentario « La canapa », un inviato dell'organizzazione disneyana lo notò e lo segnalò ad Hollywood. Disney volle conoscere il documentarista italiano e, apprezzatene le qualità, lo inviò in Sardegna affinché vi scoprisse tutti gli aspetti sconosciuti di folklore e di costume.

Una giardinetta, la cinepresa, pellicola a non finire e due anni di tempo: Fattori consegnò a Disney del magnifico materiale che venne incluso nella serie « Popoli e Paesi ».

Tale serie segue le precedenti « Le meraviglie della natura » e « Vita degli animali » con le quali il creatore di Topolino, Paperino, Biancaneve, alterna narrazioni scientifico-divulgative ai lungometraggi di avventure.

I consensi di critica e di pubblico che avevano accolto le sue precedenti realizzazioni hanno tuttavia dato adito ad alcune riserve circa il valore di questi documentari accusandoli di superficialità, di ricerca di facili effetti, di essere troppo « commerciali ». Ma non è il giudizio dei critici su Walt Disney quello che interessa in questa sede quanto il suo metodo di lavoro e il suo sistema di produzione.

Dalle impressioni di una corrida alla portoghese, riportatagli da uno dei suoi registi in viaggio di piacere e, da una fotografia di una « pega » (finale della corrida portoghese dove degli uomini detti « forcados », domano il toro afferrandolo per le corna) è nata in Walt Disney l'idea di realizzare un documentario in Portogallo. Prima di iniziarlo mandò Fattori a compiere un sopralluogo.

Egli girò in lungo e in largo per il paese e, tornato in America, dopo aver discusso con i vari responsabili e con Disney, si preparò ad iniziare il lavoro puntando su tre storie principali, collegialmente concordate: « corrida alla portoghese, storia del vino di Porto, pesca delle sardine ». L'organizzazione generale era curata a Roma dalla « Filmeco » alla quale veniva inviato il materiale girato per lo sviluppo e per il successivo inoltro in America per la stampa.

Finalmente a Maggio di quest'anno, completati i preparativi e sbrigate tutte le pratiche necessarie, giungevamo a Lisbona per iniziare il nostro lavoro. Sempre la « Filmeco » aveva provveduto ad attrezzare ed equipaggiare un piccolo autocarro con tutto l'occorrente per le riprese.

Avevamo davanti a noi sei mesi di tempo e 10.000 metri di pellicola da impressionare, per realizzare un documentario della lunghezza di 800 metri! Per un documentarista abituato alla produzione italiana (1.000 metri di pellicola vergine per ottenerne 300 da proiettare e 10 giorni

Un momento della « pega » (finale della corrida portoghese). Il toro, preso a tradimento da dietro, viene praticamente domato da due soli uomini. L'uomo di dietro, il « rabeizador », tirando la coda fa perdere forza all'animale.





della storia dei suoi protagonisti, il Toro, il Cavallo, il Cavaliere e i forcados. Per girare la vita del « Cavaliere » e del « Cavallo » siamo stati ospiti di Joaô Nuncio, il miglior cavaliere tauromachico d'oggi, e forse di tutti i tempi, nella sua « quinta » o « herdade » dove abbiamo potuto seguire e filmare l'allenamento del cavallo da quando comincia ad apprendere i primi passi di danza per la « cortesia » a quando impara ad affrontare il toro, con il compiacente aiuto di « Majirico » (Basilico) toro buono (come il toro Fernando di Disney) che, piazzato nel mezzo del « corral » (piccola arena privata dove si marca il bestiame), muove la testa a comando per impressionare il cavallo, e infine quando, ormai completamente ammaestrato, « torea » da solo.

Dobbiamo alla cortesia d'un allievo di Nuncio, Francisco Sepulveda, le riprese sulla vita dei tori e dei « campinos » (cowboys portoghesi che invece del pistolone e del lazo hanno un lungo pungolo con il quale comandano i tori).

Per girare nel campo c'è stato molto utile il camioncino specialmente attrezzato che ci ha permesso di riprendere da vicino senza l'uso dei teleobiettivi, le evoluzioni dei tori. Il gruppo di « forcados » che abbiamo filmato, era lo stesso che girò a Roma il « Quo Vadis », capeggiato da Nuno Salvação Barreto, (Ursus quando domava il toro), e composto da figli di proprietari terrieri come Fede, Lapa, Salgado, da un cassiere di banca, nonché da un commerciante amante di tutti gli sport. E solo con la passione sportiva, considerando l'affrontare e domare il toro come uno sport, si può spiegare la partecipazione alle corride di questi giovani che, non solo non guadagnano, ma spendono i loro soldi per viaggi ed alberghi e il lunedì, oltretutto, tornano malconci a casa. Passione sportiva che è la stessa che spiega e giustifica le « espera » di tori di Villafranca e Coruche e Montemor dove, nel giorno della festa del Santo del paese, vengono liberati per strada vari tori e tutti gli uomini si riversano nelle strade ad affrontarli.

Pur mancando dell'emozione della cor-

Il fiume Douro e il « Barco rabelo ». Siamo nella regione dove Fattori e Colonna hanno ripreso le scene di vendemmia.

IN ALTO: Il momento più emozionante della corrida; il « forcado », dopo aver chiamato il toro, s'è fatto investire. Il toro cerca di liberarsi, ma accorreranno gli altri e dovrà desistere.



Gli uomini della riva trainano il « rabelo » per superare una rapida.

rida, ugualmente bello e indimenticabile è il secondo tema del nostro lavoro: il viaggio nella regione del vino di Porto, per riprendere lo spettacolo della vendemmia, con canti e balli popolari che la accompagnano, e soprattutto il paesaggio selvaggio in cui scorre il fiume Douro, all'altezza dello strapiombo di « Cachon de Valleira », solcato dai « barco Rabelo », conservanti ancora le caratteristiche fenicie, cariche di « pipe » di vino, trainati a mano nei passi più difficili dagli uomini sulla riva. E infine — terza meta del nostro itinerario — le spiagge di Ovar (Ferradouro) e Nazaré, con le barche multicolori a fondo piatto che vanno alla pesca delle sardine sfidando l'Oceano e la magnifica laguna d'Aveiro che ricorda con i suoi canali, con le sue barche « moliceiros » per la raccolta delle alghe, i magnifici quadri di Van Gogh, come la lotta per « creare » la terra mischiando sabbia e alghe ricorda la lotta per la terra dei « polder » olandesi. In questi continui sposta-

menti scopriamo immagini da fissare sulla pellicola e potremmo ancora parlarvi delle saline di Aveiro, dei mulini a vento di memoria donchisottesca, se i nostri viaggi e il nostro lavoro non ci inducessero ad altre considerazioni.

Quanto bisogna riconoscere dalla nostra esperienza è che, pur conservando le nostre posizioni sui criteri commerciali del cinema americano, dobbiamo avere l'umiltà di apprendere la lezione di serietà industriale proveniente da questo cinema, di studiarla e assimilarla per vincere la nostra superficialità e improvvisazione latina, in maniera di potere, creando un'industria seria, aumentare e rafforzare quella posizione di supremazia che per il nostro spirito, per la nostra sensibilità ci siamo conquistati nel mondo; per questo è di buon auspicio che, sia pure su schemi americani, l'organizzazione di questo documentario sia stata d'una Società italiana.

Santi Flavio Colonna

I CINECLUB E I CINECLUBISTI

La cultura cinematografica italiana guadagnerebbe talvolta da una maggiore assenza di cerebralismo involuto. Nei cineclub ci si attarda spesso in un pseudo culturalismo che, mentre esagera le ragioni fine a se stesse della filologia, trascura quelle dell'arte quindi, in definitiva, quelle del cinema. I film non si trovano, ma si « reperiscono » come se venissero ritrovati a Pompei o ad Ercolano.



I cineclubisti stanno per entrare: poltrone e schede li attendono.

«I cineclub — dice di solito un amico — sono quei templi nei quali esiste posto per una sola divinità, il cinema. Un tale atteggiamento, quasi religioso, degli iniziati e dei neofiti, è riscontrabile soltanto in un altro raggruppamento culturale: quello degli amanti di jazz». L'amico intende con questo accennare all'esclusivismo che è proprio di certi circoli del cinema e del jazz, nei quali l'esaltazione e l'idolatria per una singola espressione artistica raggiungono talvolta forme parossistiche e perciò lontane da quell'equilibrio di valutazioni che è la base della cultura.

Lo jazzista-tipo e il cineclubista-tipo (presi, naturalmente solo in senso negativo, e in quanto di comune li lega) concordano per lo meno in un lato psicologico: un complesso d'inferiorità verso gli altri rami della cultura. In loro il fatto di avere scelto una passione artistica meno antica e blasonata gioca, per bisogno di compensazione, in senso opposto: li spinge ad una sovraffermazione di molte manifestazioni dell'arte prediletta. Così difendono inconsciamente la loro scelta, e quindi se stessi. Ho udito una volta una conferenza storica sul jazz nella quale Armstrong era paragonato a Masaccio, e tutto lo svolgimento della prima musica ritmica americana era comparato, con ardita metafora, allo sviluppo della pittura del primo rinascimento. Evidentemente nell'oratore il bisogno di allineare il jazz al livello delle altre arti nobili nasceva — nell'oscurità del suo spirito — da un arcano complesso d'inferiorità, suo proprio e del milieu culturale a cui apparteneva. Armstrong non avrebbe mai pensato a un paragone simile, neanche se avesse saputo che esiste un Rinascimento: a lui basta suonare la tromba e divertirsi, perché è un artista: l'equivoco nasce dopo, quanto più gli ammiratori sono lontani, quanto più vivono in una squallida periferia, quanto più un uomo che suona meravigliosamente la cornetta diventa nella loro

mente un fatto da sistemare — troppo presto — nel mondo della cultura.

La critica del nostro secolo usa molto spesso la parola « sistemare » per designare quell'attività classificatrice con la quale un fenomeno o un'individualità artistica vengono messi al giusto posto nella scala dei valori. E' un'attività legittima, ma che porta ad aberrazioni quando viene esplicata con troppa facilità e, lungi dall'essere praticata da poche persone qualificate, diventa abitudine comune a una larga base di adepti.

Ogni uomo nobilita ciò che ama, dalla propria donna all'attività prediletta: vi spiegherà magari, se lo state ad ascoltare, che la sua collezione di francobolli serve, per imparare la storia, meglio di un libro del Croce. E, siccome gli uomini si ritrovano e si coalizzano attraverso le comuni predilezioni (e magari le comuni debolezze), sorgono magari delle pubblicazioni che, prendendo vita da determinati ambienti, parleranno della filatelica o dell'enigmistica come di attività cardinali dell'intelligenza, come di occupazioni quasi filosofiche.

Come tornare a parlare del cinema, dopo questi esempi, senza essere sospetti di irriverenza? E tuttavia, sia pure in misura assai attenuata (e proprio per l'enorme superiorità del cinema, come complessità di fattori artistici e culturali, rispetto al jazz per esempio) sopravvive negli ambienti cineclubistici ancora un po' di quella mentalità che si è tentato di descrivere e che, mentre sfocia esternamente in una sopravvalutazione di determinati cineasti e fenomeni cinematografici a detrimento di altre attività della cultura, proprio per questo denuncia un'incrinatura alla base, una rottura di sani rapporti con le altre arti.

Oggi, invece, non è più permesso sopravvalutare i singoli film e i singoli cineasti. Si è fatto al cinema, negli ultimi decenni, un grande credito intellettuale, che ha colmato largamente la diffidenza professata agli inizi

del secolo dal mondo culturale ufficiale. Nessun cultore di cinema ha più bisogno di lottare per sostenere ed affermare l'oggetto del suo studio prediletto; anzi gli nasce dentro col passar degli anni il timore appena avvertito che, per uno sbalzo opposto della oscillazione pendolare, non si sia compiuto un processo di sopravvalutazione, parificando per esempio nella considerazione generale, a buoni ma non eccezionali cineasti, pittori o letterati che distillano nelle loro attività esperienze umane e artistiche ben altrimenti intrise in un'essenza unica e irripetibile.

Questo dubbio, che non investe certamente i valori più alti del cinema, saldamente acquisiti al patrimonio dell'estetica e ben piazzati nella considerazione delle persone intelligenti, torna vivo quando ci si soffermi ad esaminare casi singoli di uomini che, mentre per un film fortunato hanno trovato subito posto nelle storie del cinema, sono in realtà persone mediocri, come magari può ben valutare chi si trovi a lavorare con loro. Attraverso la carta stampata si sono perpetuate valutazioni infondate che, nella provincia, vengono professate come articoli di fede. Il nome del regista X sarà ripetuto, dove esiste un cineclub, con un accento reverenziale, come appartenente ad una persona divenuta immortale in vita; e nelle schede che si compileranno per presentare un suo film si sarà facilmente indotti a sovraccaricare la sua opera di significati che non ave-



Un patito del « jazz » s'accostò ad Armstrong e lo chiamò « maestro »; il negro gli regalò una grossa risata come lo regalerebbe un qualunque artista del cinema ad un « pallido » cineclubista.

va, a circondarla di un alone rispettoso e archeologico. Tutto questo mentre il signor X passeggia per via Veneto e pensa al prossimo film che gli farà guadagnare dei mi-

*Cinema augura ai suoi lettori
Buon Natale e Buon Anno*

Leslie Caron in una scena de
« La scarpetta di vetro » diretto
da Charles Walters e prodotto
dalla Metro Goldwyn Mayer.



Sophia Loren, Charles Boyer e Marcello Mastroianni hanno terminato la lavorazione del film «La fortuna di essere donna» diretto da Alessandro Blasetti per la produzione Documento-Film.



Cary Grant è l'interprete del Vistavision Paramount « Caccia al ladro » di Alfred Hitchcock.

lioni. In sostanza si perpetua alla periferia (periferia, s'intende, psicologica, che può anche esistere nel centro di Roma e non, per esempio, a Empoli), attraverso i libri, gli articoli o semplicemente le schede, un processo di graduale schematizzazione e idealizzazione della realtà. Tale processo culmina nella presentazione di mediocri pellicole, meritatamente dimenticate, di registi più o meno noti, in cui si finisce col trovare (a posteriori tutto si trova, basta avere a che fare con un uditorio che è già disposto ad accettare) quello che non c'era, o che c'entrava solo per caso, in seguito a concomitanze e fattori imprevedibili. La carta stampata, che è tramite di cultura, diventa veicolo di errore, proprio perché l'eccessiva culturalizzazione e idealizzazione di fatti semplici allontana dalla realtà. La cultura cinematografica italiana guadagnerebbe invece talvolta da una maggiore assenza di cerebralismo involuto, allorché si applica a degli oggetti straordinariamente semplici.

Forse sono state le storie del cinema a salvare fino a noi, con dovizia di particolari e di valutazioni, una mole amplissima di film e di persone che appartennero più alla preistoria che alla storia del cinema, diffondendo il vezzo di quelle proiezioni antiquate di muti semiarcheologici che interessano la storia della tecnica (intesa nella sua più vasta accezione) ma nelle quali il fattore cinematografico appare talmente immaturo da non meritare la menzione artistica. Il nome di « primitivi » attribuito a questi cineasti — lasciando stare Méliès e gli altri di qualche valore — ingenera un errato accostamento ai primitivi della pittura, ai grandi pittori del trecento per esempio, nei quali, se il gusto era primitivo rispetto a quello dei secoli successivi — il livello fantastico e creativo non era inferiore; invece i primitivi del cinema sono soltanto — salvo le eccezioni — dei balbettatori che stanno confusamente cercando le lettere dell'alfabeto, che quindi non possono esprimere che assai poco, dato che l'espressione artistica si appoggia sul raggiungimento di un linguaggio già articolato, quale ad esempio per la cultura e l'architettura si è formato attraverso millenni di oscuro, sordo, indifferenziato lavoro.

Tutto questo, già detto, non meriterebbe di essere riaffermato se non fosse che nella pratica il fascino dei nomi codificati dalle storie del cinema finisce con l'uccidere — in quella periferia psicologica di cui parliamo — lo spirito critico. La patina dell'età diffusa sui film gioca un brutto scherzo agli spettatori dando un tono piacevolmente arcaico a produzioni che erano solo insulse. L'illusione si perpetua ed il fatto cinematografico acquista per chi non ha occhi sufficientemente disincantati, nobili risonanze. Avviene così che vengano recuperati annessi al mondo della cultura dei film vecchi, improvvisati e tirati via, ai quali solo l'autenticazione loro conferita dal fatto di essere stati nominati di sfuggita in qualche storia del cinema conferisce un pregio e un blason. E nei cineclub ci si attarda in uno pseudo culturalismo che, mentre esagera le ragioni fini a se stesse della filologia, trascura quelle dell'arte, quindi, in definitiva, quelle del cinema. Nasce così un gergo tipico: i film non si trovano mai, si « reperiscono », come se venissero ritrovati a Pompei, eccetera.

Non c'è quindi da meravigliarsi se lo spettatore medio, propenso al cinema, ma privo di particolare preparazione tecnica, capitando in un cineclub ha l'impressione di trovarsi in una setta. Ambientatosi, è portato per reazione ad accentuare il suo distacco umoristico dai vecchi film, e a ridere durante la proiezione.

Il vero, l'ideale spettatore di cineclub, secondo noi, non appartiene alla prima né alla seconda categoria: non è il giovane filologo che vede tutto attraverso la critica ufficiale e non confesserebbe mai che un film menzionato dal Sadoul sia di una piatta imbecillità; né quel giovanotto ben vestito che si sgancia davanti allo spettacolo di abbigliamenti e maniere di altri tempi, ignaro che, se una macchina da presa lo ritraesse in quel momento, fornirebbe argomento di altrettanto riso ai suoi simili di cinquanta anni dopo.

Sergio Frosali

I DOCUMENTARI

I documentari sportivi corrono su quattro ruote

Tra le più anziane competizioni automobilistiche la "Targa Florio" occupa certamente un posto di privilegio. Il fascino di questa massacrante gara, che si snoda per le strade della Sicilia, è ben noto agli appassionati dell'auto ed i tecnici specializzati non hanno mancato di mettere in rilievo le qualità ed i pregi di una corsa che, per generale ammissione, rappresenta un sicuro ed autorevole banco di prova per i mezzi meccanici e per i concorrenti. Era dunque naturale che il cinematografo non restasse insensibile alla suggestione di una siffatta manifestazione che, al fatto tecnico-sportivo, unisce pur anche un dato turistico non certo disdicevole. Il trabocchetto era proprio in questo fattore ed il regista che voleva affrontare tale materia doveva necessariamente cautelarsi perché la sua opera non risultasse semplice esposizione cronistica della gara, inquadrata negli stupendi paesaggi delle Madonie, ma sapesse invece cogliere altri aspetti, ossia quelli tipici che contraddistinguono questa corsa certamente unica per interesse e difficoltà.

Damiano Damiani col suo "CORSE SU STRADA" (1) si è lasciato tentare dalla materia ma, occorre dirlo subito, se gli inizi sono stati ottimi, non altrettanto può dirsi della parte restante, cioè di quella propriamente dedicata alla "Targa Florio". Servendosi della sicura ed autorevole collaborazione di Giovanni Canestrini, notissimo tecnico e giornalista sportivo, il regista ha voluto premettere alla parte documentaria alcuni brani esplicativi i quali, usufruendo di grafici e di modellini, spiegano allo spettatore, sprovveduto di cognizioni tecniche, le principali caratteristiche delle corse su strada. Come si affrontano le curve, quali accorgimenti seguono i concorrenti e così di seguito. I risultati sono interessanti ed il pubblico mostra apertamente di gradirli. Poi, il tono cala sensibilmente e la noia fa capolino. Per due ragioni: anzitutto per l'aspettante fissità delle riprese che, essendo la macchina piazzata in tre soli punti, ripetono monotamente sempre le stesse inquadrature ed in secondo luogo perché anche le fasi più emozionanti della gara, ad esempio le fermate ai box con l'agitato e convulso andirivieni dei meccanici e dei tecnici per i rifornimenti, i cambi di gomme, ecc., mancano di un ritmo adeguato. Oltre a ciò, si aggiunga il modesto apporto del colore (operatore Anton Giulio Borghesi) che, svolgendosi la gara con tempo piovoso, non ha potuto dare alcuna vivezza alla materia.

I motivi propagandistici (o pubblicitari) sono ovvi, per cui, del Damiani, preferiamo certo quel "Formula 1" che aveva interpretata l'atmosfera arroventata delle competizioni motoristiche con ben maggiore autorità. Pure all'automobilismo è dedicato "IL PULEDRO D'ACCIAIO" diretto da Raffaele Andreassi (2). Il tono del racconto piuttosto confuso, e la poca originalità della trattazione (per non dire delle solite inquadrature che ripetono stancamente le tipiche immagini dei giornali d'attualità) non depongono certo a favore del film. In esso si racconta come nasce un'auto da corsa; come vengono preparate le diverse parti meccaniche; come viene studiata la carrozzeria; quali accorgimenti siano escogitati per dare al mezzo la maggiore potenza, e così via. Fino all'immancabile finale durante il quale il "rosso bolide" sfreccia sulla pista dell'autoaerodromo di Modena nei monotoni giri di prova.

Ad un altro genere di gare, ma non certo meno impegnative per i conducenti, è dedicato "UNA RETE SULLA CITTA'" (3) diretto da Clemente Crispolti. Si parla dei servizi tramviari e filoviari di una grande città. Si esamina come questi sono precedentemente organizzati; come vengono attuati i servizi di emergenza; come infine si rimedia agli inevitabili infortuni quotidiani con relative interruzioni dei servizi. Un racconto lineare cui il regista già da tempo ci ha abituati senza alcuna notazione che stia ad indicare una ricerca che tenda ad

imporre il racconto oltre i limiti della decorosa fattura tecnica (operatore in ferricolor Ettore Santoro).

Due opere, entrambe a colori, ci riportano in Maremma: "STORIA DI UNA TERRA" (4) diretto da Fiorenzo Serra e "LA PALUDE E' SECCA" (5) diretto da Enzo Nasso. Il primo, prendendo le mosse dagli iniziali studi attuati nei giorni del Granducato di Toscana onde dare fertilità a quella terra malsana, cerca di tracciare un rapido schema degli avvenimenti che hanno preceduto l'attuale opera di bonifica. Il tono è però troppo superficiale ed anche i brani che rievocano l'introduzione del mezzo meccanico in questa dura impresa non hanno quel rilievo che il singolare avvenimento certo meritava. Le immagini scorrono veloci e resta solo il ricordo della pregevole foto di Federico Negro. Il secondo, che non si impegna in una premessa retrospettiva, ha un dire egualmente esteriore e punta esclusivamente su alcuni dati di cronaca quotidiana che, sia pur ben inquadrati da una precisa fotografia particolarmente attenta all'imposto coloristico, restano tuttavia legati agli schemi di un cliché largamente sfruttato dalla nostra produzione documentaristica di medio livello.

All'ausilio ed alla inevitabile suggestione del cinemascope si son rivolti con risultati pressoché simili Giorgio Ferroni con "SAN GEMINIANO" (6) e "FANTASIA SU CASTELGANDOLFO" (7) e Roberto Nardi con "AI CONFINI DEL CIELO" (8). Potremmo però dire che i maggiori meriti di queste produzioni debbono attribuirsi interamente agli operatori (rispettivamente Giorgio Merli, Giovanni Ventimiglia e Poldo Piccinelli) in quanto l'unico interesse risiede nella particolare cura formale che all'ampiezza dello schermo ha chiesto fascino ed originalità. Per chi conosca la città "dalle belle torri" la documentazione su San Geminiano non dirà assolutamente nulla di nuovo, così come chi abbia visitato il castello papale non trarrà dal racconto di Ferroni (meglio passare sotto pietoso silenzio l'ingenuo motivo della figlia del custode che vuole visitare, da sola, la vasta e misteriosa costruzione) alcun dato inedito. Meglio allora i risultati conseguiti dal Nardi, ma, al tirar delle somme non è poi tanto difficile epater gli spettatori con i "panoramici" primi piani delle grandi vette e delle bianche distese dei ghiacciai. Materia questa che non ha certo dalla sua l'originale ricerca di motivi e di osservazioni. Anche il dato delle più alte funivie che partono da Cervinia è presto accantonato per dar posto alle solite visioni. Già che siamo a parlar di montagna diciamo pure di "VECCHIO E NUOVO IN ALTO ADIGE" diretto da Bruno Jori (9). Ad una buona fattura tecnica, una foto talora singolare per nitidezza e profondità (operatore Tano Zoccatelli), il film non unisce un'indagine quale la materia richiedeva. Ci si è limitati a contrapporre la vecchia generazione ed i relativi sistemi di lavoro manuale, con la generazione più giovane che vede nel mezzo meccanico il più sicuro e provvido compagno di lavoro. Il finale, è un raro saggio di retorica ed il regista non ne ha avvertito, evidentemente, né la banalità né il demilliano sapore da "più gran spettacolo del mondo".

Claudio Bertieri

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

- (1) « Eroe dei nostri tempi »
- (2) « Gli ultimi cinque minuti »
- (3) « Pirati della metropoli »
- (4) « La polizia ha bussato alla porta »
- (5) « La spia dei ribelli »
- (6) « La casa di bambù »
- (7) « Brigadon »
- (8) « La valle dell'Eden »
- (9) « Simba ».

Sciupa applausi e lacrime il sentimento popolare

C'è un tipo di spettatore che crede allo stesso modo alla vicenda della bambina di «bellissima» e a quella de «I figli non si vendono». Bisogna perciò evitare che ogni giorno di più egli sia truffato nella verità dei suoi problemi più scottanti.

Forse non andiamo del tutto errati se diciamo che fino ad oggi la funzione della critica cinematografica si è rivolta a sottolineare principalmente le affermazioni artisticamente e culturalmente valide, riflesse dal film e le sue tendenze, ed ha invece dedicato scarsa parte di attenzione al fenomeno (per molti versi, come vedremo, in primo piano) del cosiddetto film «popolare», di cassetta: ché, attualmente, «popolarità» passa decisamente per «comercialità».

Gettiamo un'occhiata al primato degli incassi stagionali. Si può vedere facilmente che un campionario di prodotti che vanno da un «Catene» a un «Segno di Venere» (per restare nell'ambito del nostro cinema nazionale), sfornati sul mercato con lo stesso impegno di un settimanale a rotocalco — senza, cioè, troppi intenti educativi, tranne quelli di aggredire e convogliare i più sani impulsi e sentimenti del pubblico — detiene il cartellone dei milioni, nei confronti di sincere opere di stampo realistico, relegate a fanalino di coda («La terra trema», «Umberto D», per fare degli esempi, ferma perdurando la grossa «eccezione spettacolare» di «Senso»). E il pubblico reagisce in maniera tutt'altro che controproducente, se desideriamo innestare su tali risultati pratici un doveroso discorso che valga da bilancio di constatazione, e non soltanto di «presa di coscienza» del fenomeno.

Le categorie dei film «popolari», derivate per lo più da una frusta letteraria «feuilletonistica», la quale quando non ristagna sul fumettismo regionalistico o pseudopatriottico, va a scegliersi succosi contorni di marca erotica o mitologico-sessuale (il cui indice viene segnato dalle «totocommedie» in ciclostile, nonché dalle ottuse «sceneggiate» partenopee), riescono

intanto a far leva sulla coscienza e sui valori emotivi dello spettatore comune che, in breve, vi si rispecchia e spesso addirittura vi si riconosce. Si deve ammettere, a questo punto, che la funzione di una critica severa, equilibrata, impiantata sul carattere «reale» dei vari problemi cinematografici — vale a dire sociali e di costume — sia stata alquanto insufficiente, nei riguardi del grado di «simpatia» del grosso pubblico, sul quale incide il genere di questi film?

Vediamo di poter rispondere con serenità. Al pubblico, quale entità «indifferenziata» non serve, per usare dei termini da linguaggio culturale, una «revisione critica», oppure un «Convegno del Neorealismo». Ne sconosce del tutto l'esistenza. Per contro, in aiuto di una funzione critica, abbiamo una produzione «neorealista» che ha offerto (almeno per il passato) larga prova dimostrativa di ciò che può significare alla coscienza amorfa dello spettatore popolare, epperò del cittadino preso nella integrale entità etica, storica e politica, la difesa e la diffusione del vero cinema. Ma non basta. Il lato debole della questione ci sembra individuarsi in questo dualismo, osservato nella sua tipica contraddizione fenomenica. Come affermo giustamente Chiarini tempo addietro (1), non ci si può in pratica sbarazzare con un giudizio sommario dei film «popolari»: «Troppo spesso il mondo intellettuale del cinema sorride di quegli effetti "banali", di quegli accorgimenti di racconti e di montaggio che fanno balzare il cuore in gola alle pla-

tee, di quel gusto oleografico che costituisce l'iconografia di codesti drammi, della esibizione smiaccata dei sentimenti da parte dei protagonisti, dell'abuso delle parole più consuete». Il pubblico, in altre parole, s'è affollato ad affollare le sale ove si proietta un ennesimo «dramma sul Tevere» o un «ultimo incontro» alla Franciolini (e badiamo bene che una simile realtà vale tanto per i pubblici di periferia, quanto per quelli del centro cittadino).

E', cioè, lo stesso pubblico che si esalta alle strimpellature sonore — con orribile spreco fissato in primo piano — di «Canzoni di mezzo secolo», e che piange, con buona riserva di fazzoletti, alle false traversie di «La mano della morte» o di «Rosalba, la fanciulla di Pompei». Le considerazioni che da ciò scaturiscono, prendendo a base della nostra indagine un comportamento psicologico e morale spiegato da siffatto pubblico (poi che non è qui il caso di considerare quello strettamente culturale), non sono per niente da collocare in secondo piano: uno dei primi errori della critica, per l'appunto. Migliaia e migliaia di spettatori semplici sono rimasti pure commossi — si obietterà — alla storia patetica di Calvero e della ballerina Terry, in «Luci della ribalta». E' vero, ma a ben guardarci dentro, è stata un'identica misura di commozione (umana e non estetica) a prendere gli animi comuni, un eguale

effetto di trasporto sul registro sentimentalistico a far loro accettare (o forse subire come fascino esteriore, in maniera del tutto informale e gratuita) la profonda verità eti-

Si possono vedere con gli stessi occhi le coppie di marito e moglie di «Disonorata» e di «La paura»? Eppure la congerie delle «produzioni a catena» s'insinua, lentamente drogandoli, nello spirito e nella coscienza dello spettatore sprovveduto, esercitando la deformazione dei suoi gusti e delle sue tendenze. Allora il dover collimare l'opinione del critico su un dato film con la sua, concepita terra terra, gli appare come insofferente e fastidiosa sottomissione. Meglio accorrere all'invito dei grossi striscioni su cui è scritto: «a grande richiesta!».

ca ed artistica dell'opera di Chaplin.

La mancanza, allora, di un'opportuna dose di discernimento — data la sola presenza cinematografica ad intonazione «reclamistica» —, unita all'indifferenziazione, o meglio: a una sintesi dogmatica, incosciente di scelta, costituiscono, in effetti, i fattori negativi che impediscono al pubblico profano di educarsi ed essere educato, malgrado una corrente realistica — ripetiamo — si sforzi di metterlo sulla buona strada.

Al fenomeno concorrono diverse ragioni, abbastanza valide di per se stesse, in quanto visibili e preoccupanti. Una di esse è il confondere una storia romanzesca, vizziata e retorica, abborracciata alla bell'e meglio, con una storia «vera», con la realtà quotidiana, umile e priva d'enfasi, di tutti, pur se vi si rintracciano motivi ed elementi offerti per analogia da una situazione ambientale e contingente, come braccianti disoccupati in cerca di lavoro, pescatori che lottano quotidianamente contro il mare e i loro simili, donne di un certo strato borghese vittime di contraddizioni sociali. Perché gli stessi contadini, gli stessi pescatori, le stesse signore della «haute», in altri termini i medesimi problemi presi dalla realtà (ma diversamente «sentiti» e perciò trattati, com'è noto, ed inoltre visti con meno frequenza, sullo schermo!) il pubblico li trova nei film di Visconti, De Santis, Germi, Lattuada, e così via. Sarebbe follia andargli a spiegare, sic et simpliciter, che Rossellini e De Sica non sono «quel» tale e «quell'altro». Sono nomi, uno ne vale un altro, come quelli degli attori che passano indifferentemente da un film buono a uno mediocre. Il pubblico si assuefa alla convinzione che «Filumena Marturano» e «Due soldi di speranza» (sfondo comune Napoli, o suoi dintorni) possono



accettarsi sullo stesso piano di « *Ddoje lacrime!* » e « *Core ngrato* ». Il divertimento, il sapore ottimistico falso, quali patine mitiche di queste formule evasivistiche, anziché venir soffocati, fatti scomparire gradualmente dietro un sano processo di maturità cosciente, continuano a mostrare le frange dotate di un ciarpame psicologico e di costume (ci viene in mente il « folclore filosofico » di Gramsci) che costituisce materia suscettibile di uno studio specifico.

Un altro aspetto della questione risiede nell'*habitus* vitale dello spettatore, osservando questi reagire nella sua condizione formativo-sociale di « uomo che va al cinema », posto cioè di fronte alla natura singola del film, riflesso di una realtà esterna più generale. Come rilevò umanisticamente Carlo Bernari al Convegno del Neorealismo di Parma, il bambino che si riconosce nella stupenda sequenza di « *Ladri di biciclette* » dirà: « quello sono io! », *migliorandosi* (ecco il punto fondamentale!) nell'atto stesso del suo specchiarsi in detta immagine filmica. Ciò risulta, tuttavia, difficilmente riscontrabile, in sede d'esperienza collettiva. Prospettiamo, infatti, sull'evidenza piena di tale esempio, un caso del genere: se quello stesso bambino si trovasse di fronte a un'immagine non troppo dissimile da quella del film di De Sica (intendiamo: per costituzione formale e non poetica, in un film, ossia, realizzato dall'inveterato mestierante) siamo proprio sicuri che non vi si riconoscerrebbe? L'effetto di « non migliorarsi », stando alla diversa qualità del film, avverrebbe decisamente entro i termini di tale significato? L'affluenza di un pubblico che occorre a vicendevole sul taglio di « *I figli di nessuno* » e « *L'angelo bianco* », e che poi ripete — un rito che sa di cieca convinzione, di fedeltà, e che perciò lascia perplesso l'uomo avveduto, quanto lo specialista — la stessa partecipazione ad opere come « *Don Camillo* », « *Guardie e ladri* », « *Pane amore e fantasia* » e f.lli, ecc. (per citare perlomeno tappe di decente artigianato), lo sta a dimostrare tranquillamente, mettendo in conto le debite differenze che certi confronti possono suscitare. (In film sul tipo degli ultimi citati il pubblico non si stanca di posare l'occhio compiaciuto sulle grazie della Lollobrigida, la maschera familiare di Totò, le evoluzioni impareggiabili del maresciallo Carotenuto! Ma non gli vien fatto di pensare allo schema sofisticato della vicenda, o se gli attori che impersonano Peppone e Don Camillo siano stati diretti da un regista che non ha nulla da vedere con gli autori dei famigerati *serials* commerciali). Occorre aggiungere, altro fatto sintomatico, come parecchie di queste confezioni culinarie siano state rimesse in circolazione con tanto di « a grande richiesta del pubblico » sui cartelloni? (esemplare il caso di « *Catene* »).

Vorremmo, giunti qui, sottolineare che taluni film che ambiscono passare per neorealisti, ma che del neorealismo si servono come fosse una credenziale che apre una porta, o un appannaggio speculativo, o che infine lo proclamano appena nelle intenzioni (per fare degli esempi probanti: « *Non c'è pace tra gli ulivi* », « *Art. 519 Codice Penale* », « *La lupa* », « *La signora senza camelle* », « *Terza liceo* », « *Un marito per Anna Zaccheo* », « *La paura* », e molti altri) crediamo contribuiscano in definitiva ad alimentare la persuasione di una « buona produzione media » del nostro mercato nazionale, quando offrono l'incentivo — in aggiunta, oserebbe dire, al mortificante livello della produzione mercantile — al costume di uno spettatore che ama appararsi con la « domenica della buona gente ».

Ora il pubblico — del tutto ovvio ripeterlo — si educa con saggia e sor-

vegliata opera d'illuminazione dall'alto. In questo caso, con gli strumenti più efficaci che si son sempre indicati: la buona produzione, la buona critica. E' chiaro, per concludere un primo aspetto della nostra modesta indagine, che se la prima (la produzione) può venire ostacolata, sverilizzata da un complesso di noti fattori extra-cinema (politici, commerciali, ecc.), oltrechè dal senso di responsabilità degli autori del film, la seconda (la critica) venga invece a trovarsi in condizioni differenti, si può dire di vantaggio, rispetto all'altra. Sulle pagine delle serie riviste di cultura, come su quelle di organi informativi che si rispettino, la funzione della critica potrebbe interessarsi in maniera del tutto organica ed energica alla produzione fatta, nella sua totalità, di film buoni e film cattivi; esattamente alla stessa stregua di come essa critica appoggia con stesure documentate il buon cinema educativo.

Un compito, per spiegarci meglio, che seppure affrontato da qualche tempo a questa parte sui vari periodici di divulgazione cinematografica, non ci sembra abbia veramente colto e chiarito « dal di dentro » le profonde e tipiche configurazioni del fenomeno testè accennato; e ciò per una sorta di frammentarietà e parzialità di scelta (si è preso, cioè, in esame un numero limitato di film per i quali le stesure recensionali si sono contenute, come formulazione ed orientamento particolari, sulla base di un metro ordinariamente critico, mentre avrebbero dovuto spostarsi su altri, più perspicui metodi d'indagine: in questo caso, i vari umori, le capacità d'assimilazione di una grande massa di spettatori, ecc.). C'è, insomma, parecchia gente, presa tra i lettori abituali di queste cose, la quale spiega come una forma di sottocommissione insofferente e fastidiosa il dover collimare l'opinione del critico su un dato film con la sua, concepita terra terra, come suol dirsi, in quanto, il piano critico muove da un'orbita personale comprensiva « al minimo » di quegli elementi pescati nella realtà esterna in cui vaga il giudizio dell'uomo comune; e solo sviluppandosi entro questo preciso ambito pensiamo possa conseguire una sua importanza e validità.

Ci sembra, dunque, questa una delle soluzioni che vediamo affacciarsi in favore della critica. Mostrare con attenta indagine come la congerie delle « produzioni-a-catena » s'insinuino, lentamente drogandoli, nello spirito e nella coscienza dello spettatore sprovveduto, esercitando, con tutti i possibili effetti a sensazione, la deformazione dei suoi gusti e delle sue tendenze, dei suoi requisiti più vitali e genuini. Come avviene, nel minuto della sua sfera psicologico-sociale, che egli creda « ugualmente » alla vicenda della bambina di « *Bellissima* » e a quella di « *I figli non si vendono* ». Questo tipo di spettatore, è certo, non può venire assolutamente truffato ogni giorno che passa nella verità dei suoi bisogni e problemi più scottanti! Visto che la produzione media dei buoni film ritarda ancora a raggiungere quel livello che si auspica (che poi sarebbe il decoroso livello educativo di ogni spettatore), segnaliamo un così arduo compito alla critica; affidiamo, cioè, a quei mezzi e strumenti di natura dichiaratamente culturale la possibilità di lottare onestamente per porre nella giusta prospettiva il fenomeno, nel senso di fargli fronte, combatterlo su più vasta scala, dietro un'ampia ricerca delle cause che l'originano e delle incidenze effettive ch'esse procurano sulla mentalità di una grande massa di spetta-



Atmosfera festaiola tipicamente francese in questa scena di « *Uomini in bianco* » di Ralph Habib. Il film verrà distribuito dalla Columbia.

tori. Purtroppo, non poggiamo ancora i piedi su un terreno sociale sgomberato dagli equivoci filosofici, storici e politici che, insieme agli indici di direzione economica e governativa, formano il quadro completo del nostro grado di coscienza intellettuale e civile, di produrre liberamente, come di discutere sul prodotto.

Da noi, parecchi brani di verità restano a scolorire nei cassetti dei nostri migliori cineasti, o cadono per la strada, sotto i colpi inflessibili della forbice censoriale. Non solo: ma esiste la maggioranza di uno spettatore « passivo » che ha addirittura « imposti » i vari generi del film, mediante le subdole manovre della distribuzione e della propaganda pubblicitaria, avvallate in parte da una critica salottiera, ossequiente al « bordereaux ». « ... Non è più pensabile che ci sia un cinema democratico e una vita non democratica, o un cinema soffocato e una vita non soffocata »: è il reale paradosso di una cultura e un'arte italiana, per ricordare una lucida espressione di Cesare Zavattini (2).

Un problema — questo del carattere « nazionale-popolare » del film italiano — che trova le sue radici in Gramsci, per essere sentito da una minoranza di studiosi e intellettuali, interessati alle sorti del nostro cinema. Invece che separare la scorza del mito dalla realtà del nostro tempo, il cinema italiano scinde la sua produzione nei due grandi monconi del film neorealista scarsamente quantitativo (e oggi in condizioni di pauroso scadimento qualitativo) e del dramma pseudopopolare, a gran tiratura, più favorito. Si dice che « altestita la formula, gabbato il pubblico »! Pure, questi diserta volentieri — tranne le rare volte che non possono fornire pezzi d'appoggio al problema — la proiezione del primo tipo di film, e s'esalta a quella del secondo, sollecitandone l'evasiva matematica con gli attributi che più istintivamente salgono alle labbra (« commovente », « spiritoso », « magnifico », « avvincente », e simili). Così s'arriva a classificare quest'ultimo pletorico filone cinematografico come appartenente alla produzione

« popolare ». Un simile giudizio, schematico e irrazionale per quanto si voglia, ma che è pur sempre un giudizio che assume pieghe consistenti, al punto da intrattenere in blocco le caratteristiche intellettuali, morali e ideologiche dello spettatore medio, potrà lasciare indifferenti o volutamente ignari gli accademici e i trasformisti della ermeneutica cinematografica, all'infuori del critico accorto, cucito col filo storico al suo ciclo di movimenti di costume. Ecco le ragioni d'una scarsa aderenza, d'un perdere contatto col fenomeno, da parte d'una corrente critica che si rispetti, che abbiamo lamentato nel corso della presente esposizione.

Anche se sappiamo a priori che si tratta di altre esperienze di libertà, di mutare, tutto sommato, quelle condizioni di base di cui parlavamo poco anzi, è naturale che il loro immobilismo ritardi, con tutte le deviazioni e paralogismi che è lecito attendersi, il giusto cammino d'un'educazione popolare.

Resta, per il momento, alla critica — e vorremmo precisare: a quelle discipline in esatto avanzamento prospettico d'idee culturali e sociali, poi che un tale processo deve altresì tener presente il triste riconoscimento della mancanza di un'unità delle forze critiche, da cui l'accrescersi disordinato delle confusioni tra gli spettatori-lettori — il dovere di mostrarsi precisa e radicale nella denuncia, come nell'indicare le vie d'una concreta possibilità di una produzione e nazionale ». Perché il grande pubblico abbia il suo film « popolare », inteso come riflesso e conquista d'una sua matura e cosciente evoluzione, parte di quel plasma più completo che identifica gli interessi di un popolo in quelli di una sensibilità e una cultura.

Nino Cacia

(1) cfr. *Il Contemporaneo*, Anno I, n. 1 del 27 marzo '54.

(2) cfr. *Rassegna del Film* n. 23, agosto-sett. '54 (« Secondo colloquio con Zavattini », a cura di F. Di Giampietto).

RICORDO DI UN PIONIERE

Sette anni or sono a Torino

moriva Roberto Omegna

Roberto Omegna fu un vero scienziato « cinematografico »; ebbe cioè la capacità di vedere la scienza cinematograficamente. Appartenne, date le sue preziose scoperte, al « pionierismo » della macchina da presa; seppe infatti come pochi metterne in luce le miracolose capacità analitiche. Oltretutto ebbe anche la grande umiltà e sensibilità dello studioso.



Quella di Roberto Omegna fu senz'altro una delle figure più geniali di tutta la cinematografia, figura di pioniere, di studioso, di scienziato che vide il cinema anche come scienza ed a servizio della scienza.

Il suo amore per la natura e il desiderio insoddisfatto di metterne in luce i lati più belli e miracolosi lo condussero inevitabilmente a trovare nel linguaggio cinematografico la forma più adatta alle sue esposizioni scrupolosamente costruite sul rapporto analisi-sintesi.

Ed il cinema si avvantaggiò di questa sua "passione"; Omegna infatti regalò più d'una scoperta alla nuova forma di espressione. Dalla Zeiss si fece costruire un obiettivo speciale, di sua invenzione, con delle strabilianti capacità di messa a fuoco; dalla casa "Scagna" la macchina "Tempo", altra sua invenzione, la quale aveva la capacità di ripresa regolata, di fare cioè fotogrammi ad intervalli prestabiliti (ad esempio, per seguire lo sviluppo d'un seme o il fiorire d'una pianta); all'Agfa invece indicò il difetto dei negativi delle sue pellicole che nessun perito tedesco era riuscito a scoprire.

Il prof. Federico Gambigliani, che fu suo amico e collaboratore, ci dice di lui che fu il primo a dimostrare cinematograficamente la partenogenesi sperimentale nelle uova di riccio di mare. Degli studiosi americani stavano tentando la cosa da tempo, con riprese nell'acquario di Napoli; Omegna lavorando in proprio ed in breve raggiunse superbamente lo scopo.

"Era un vero scienziato, — ci ha detto Gambigliani — tenace, paziente, volitivo; era capace di non abbandonare il posto di lavoro per delle settimane intere saltando spesso i pasti e nutrendosi soltanto con della frutta, come quando rimase per alcuni giorni rinchiuso in una serra, alla temperatura di sessanta gradi, con un cappello dalle falde d'alluminio e del ghiaccio in testa, per riprendere "dal vero" la nascita delle farfalle, (fu uno dei suoi documentari migliori).

Tutto questo perché amava la realtà. Lo afferma Eugenio Bava, caro amico ed allievo di Omegna. — "Ero in grado di ricostruirgli, con dei trucchi, qualsiasi processo, fatto o fenomeno che desiderasse; non ne voleva sapere! Perse delle settimane per riprendere la lotta fra due ragni, o per ottenere delle bolle di sapone al grado d'elasticità voluto. Cosa questa che io avrei potuto fare in poche ore. Ma giunti al termine delle sue prove, (circa due mesi di tempo) avemmo la soddisfazione di vederlo felice come un bimbo, giocare a palla con le "vere" bolle di sapone.

Questi era Roberto Omegna.

Da una intervista apparsa anni fa su queste colonne (« Cinema » n. 4, 1948), si apprende che l'ormai vecchio documentarista, richiesto di dire come e perché era entrato nel mondo del cinema, dichiarò con la semplicità che gli era propria: "Avvenne nel 1901. Ero impiegato in una banca da due anni. Avevo compiuto i miei studi tecnici a Torino, dopo essere vissuto in Sicilia e in Calabria, dove mio padre, ingegnere ferroviario, era stato temporaneamente trasferito. Fu laggiù che cominciai ad appassionarmi, all'età di undici anni, alla vita degli insetti, preparando collezioni di farfalle e scarabei

di cui dovetti privarmi nel mio viaggio di ritorno in Piemonte, nel 1890". Laureato in fisica e matematica e interessato alla vita culturale, egli espletava con disagio il suo incarico in banca, perché ciò che lo interessava veramente era "la vita libera e creativa", e la sua "attività di entomologo naturalista undicenne" aveva destato in lui "un desiderio sempre più intenso" di dedicarsi "allo studio dei problemi della natura". Avvenne così che, "rimasto colpito dai primi film di Lumière", le "varie attitudini e interessi" della sua vita trovarono fatalmente "nel cinematografo il loro sbocco". Dopo aver dato dei ragguagli sulla sua collaborazione con il produttore Arturo Ambrosio, e sulla attività da lui svolta nel campo delle attualità e in quello del film esotico, sportivo e a soggetto, invitato dall'intervistatore a parlare dei suoi documentari di carattere scientifico e agricolo, rispose: "Il mio primo film agricolo fu « Le risaie » (1906) e descriveva i procedimenti di lavoro nelle risaie vercellesi... La mia idea, nonostante i film storici che Ambrosio mi commissionava, era di girare film dal vero e, come ho già detto, fin da piccolo, avevo studiato la vita degli insetti. Fu così che mi volsi particolarmente alla vita degli animali e della natura... Ai film scientifici mi dedicai nel 1907, ma il mio primo vero successo fu nel 1911, quando dirigevo da due anni la Ambrosio... Realizzai « La vita delle farfalle » ed ebbi con questo film il primo premio all'Esposizione di Torino. Esso segnò una tappa importante nella mia carriera di regista".

Come si apprende dalla stessa intervista, la morte stroncò di lì a poco l'operosa esistenza di Roberto Omegna, rendendo impossibile un nuovo incontro con il suo interlocutore. Quanto precede è sufficiente, comunque, a far comprendere quale sia stata, nella multiforme attività cinematografica svolta da Omegna, l'esperienza da lui più profondamente sentita, cioè a dire quella del film scientifico, concretasi nella realizzazione di tutta una serie di documentari su argomenti del mondo animale e vegetale, che interessano in uguale misura lo studioso, per il rigore con cui sono impostati, e il profano, per l'utilità delle nozioni che contengono. E' proprio in virtù di tali requisiti che, in un eventuale esame comparato della produzione dei vari paesi in questo importante settore del film scientifico, il contributo di indagine e di divulgazione dato da Omegna (e, per suo tramite, dall'Italia) dovrebbe trovare la sua giusta collocazione, accanto ai noti esempi francesi di un Peinlevé (« Il polpo », « I granchi », « L'ippocampo », ecc.), definiti dal Fuchignoni, insieme ad altri di diverso soggetto (« Cinema » n. 48, 1950), "i migliori film animali è ricco d'incanti e di emozioni, e il Pike sa rendere poesia questi incanti e dramma le emozioni", a quelli sovietici, impostisi ormai alla ammirazione degli specialisti e degli spettatori comuni non solo europei, di un Dolin (« Sul sentiero degli animali », « Storia di un anello », ecc.), di uno Zguridi (« Nelle sabbie dell'Asia Centrale », « La vita nella foresta », ecc.), di un Korostin (« Racconto della vita delle piante », ecc.), dove secondo il Viazzi (« Bianco e Nero », n. 7, 1948), "volgarizzazione e scienza rag-

giungono il loro esatto punto d'incontro" e "il carattere culturale, che ne informa il substrato, si sviluppa fino alla maturità dell'arte"; e così via fino agli autori e alle opere più recenti.

Esaminando da vicino i documentari scientifici di Omegna, ci si accorge che sono caratterizzati da una intenzione prevalentemente didattica nella scelta del tema, che è svolto, coerentemente, con limpida puntualità. Si direbbe che il documentarista osservi con la macchina da presa il pezzo di natura assunto come argomento di studio, con la stessa severa attenzione con cui il chimico controlla gli esperimenti nella quiete del suo laboratorio. In vista del pubblico (e, in specie, di quello formato da studenti) il linguaggio usato da Omegna è estremamente semplice. L'obiettivo si limita, infatti a ritrarre, immobile, gli aspetti essenziali della materia da illustrare, traendone, con sicura fedeltà il particolare segreto avvenimento. Il montaggio dei vari pezzi, di solito brevi, dà una visione precisa e, si direbbe, puntigliosa, dell'insieme. Queste osservazioni sul lavoro dello scienziato e del cineasta non sono sufficienti, però, a dare l'esatta misura dell'«uomo», il quale si accostò, oltre che con il suo sapere, anche con i sentimenti, al mondo che lo circondava. "Amavo la vita libera e creativa, quella di artisti come mio cugino Guido Gozzano", dichiarò Omegna a chi gli chiedeva le ragioni del suo ingresso nel cinema. E, in verità, il suo "desiderio di dedicarsi allo studio dei problemi della natura", era fatto anche di intenso amore e di ingenua curiosità. Basti ricordare, a conferma di ciò, la sequenza dedicata agli ippocampi in «Un mondo meraviglioso», dove il fenomeno della riproduzione è seguito, con evidente "partecipazione" (che diventa, a tratti, vera e propria ansietà) in tutto il drammatico svolgersi delle sue fasi successive; o il documentario sui canarini, in cui la fragilità stessa del tema si fonde con l'aderenza della trattazione in una sintesi notevole per ritmo e grazia; o, ancora, «Fiori», dove il crescere degli steli, lo spuntare delle foglie, lo schiudersi e il richiudersi delle corolle, sono espressioni di leggi immutabili, ma anche occasioni di armonia e di bellezza.

Franco Zannino

BIBLIOTECA

CINEMA DELLA REALTÀ - Numero Unico a cura del Film Club Senese «Bianco e Nero» e del C.U.C. - Saggi e articoli di G. Tesi, F. Amodei, G. Ferrara, E. Cheli, G. C. Castello, G. Gerosa, C. Memolo, U. Lenzi, F. Rossetti. In appendice un «Dossier» dedicato a Luchino Visconti.

Le ragioni che hanno indotto il Film Club Senese e il C.U.C. alla pubblicazione di questo interessante numero unico riguardante il realismo nel cinema del dopoguerra, sono chiarite nella «Lettera aperta» di G. Tesi che apre il fascicolo, e che di esso costituisce una introduzione e una giustificazione.

Vi è sostenuto il concetto della necessità, per la cultura dei nostri tempi, di indirizzarsi verso l'uomo e i suoi problemi fondamentali, verso il realismo, cioè, abbandonando definitivamente le posizioni sterilmente evasive e rinunciando altresì ai facili adescamenti naturalistici. Una scelta decisiva è, secondo l'autore (e anche secondo noi), quella che si pone oggi agli uomini di cultura, e quindi anche ai responsabili della produzione cinematografica qualificata; e la direzione nella quale è possibile operarla utilmente non è che una, al di fuori di ogni qualificazione od esclusivismo politici (sappiamo bene come da certe parti sia radicata la tendenza a considerare la frazione più viva della nostra produzione alla stregua di una sorta di patrimonio privato, personale), secondo un civile senso di responsabilità e in assoluta aderenza alla storia. Tesi chiarisce il modo in cui questa forma totale di adesione ad una

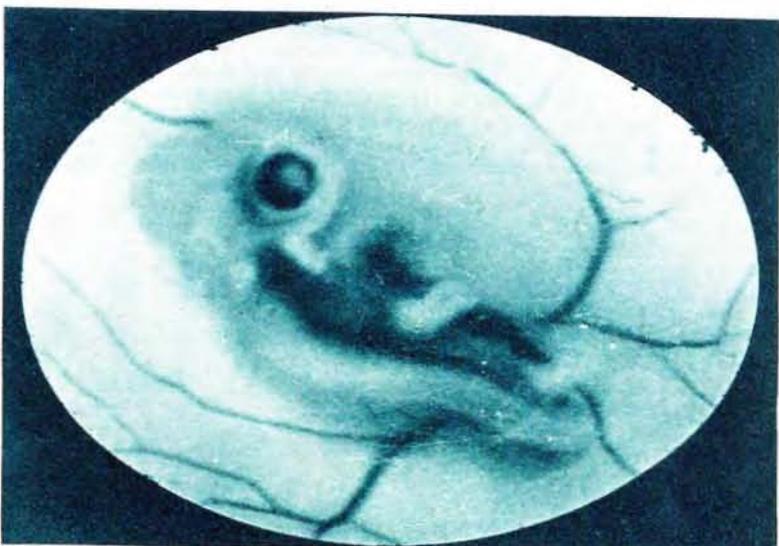
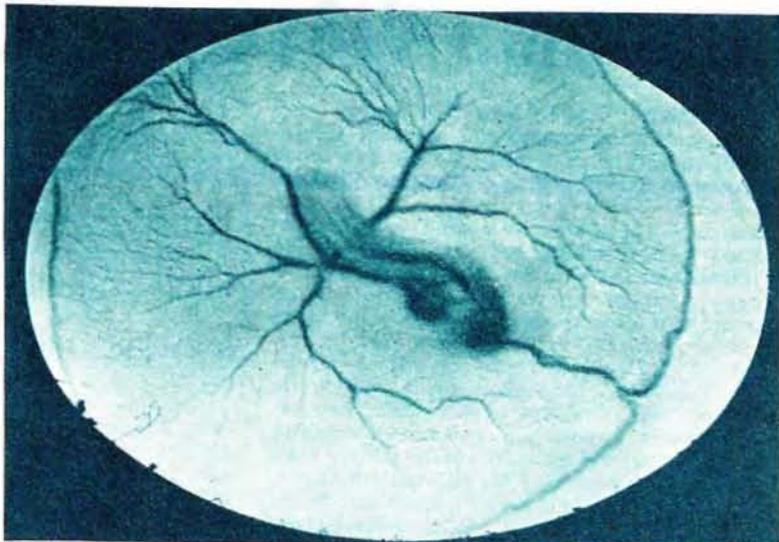
cultura attiva deve venire inteso, esamina rapidamente le cause che hanno portato all'attuale rilassamento di originalità e di interesse.

I successivi capitoli, quasi tutti scritti da giovani, rappresentano un esame delle varie direzioni nelle quali il cinema realista si è espresso, e dei motivi che ne hanno costituito la base e l'avvio (quanto alla produzione italiana). Così F. Amodei scrive del realismo nei film della Resistenza, rinvenendo giustamente nello spirito che la informò il fondamento del nostro cinema migliore; la cui difficile situazione attuale è poi discussa da G. Ferrara nel successivo capitoletto, «Dieci anni dopo».

Il volumetto non trascura di informarci, sebbene sommariamente, della attività a carattere realistico sviluppatasi all'estero: G.C. Castello parla del realismo nel cinema americano, G. Gerosa riferisce la sua attenzione alla Francia e C. Memolo al Brasile.

Un «dossier» dedicato a Visconti, e comprendente una nota introduttiva del Di Giammatteo, recensioni dei film finora realizzati dal regista, e attente note biografiche, filmografiche e bibliografiche, chiudono il fascicolo: il cui valore, più che nella qualità e puntualità degli scritti — non di rado tirati via un po' alla brava — è nello spirito che lo informa. Che è vivo, culturalmente fecondo. Si può, tutto sommato, salutare con una certa soddisfazione questa iniziativa giovanile, così precisamente e decisamente orientata, in un momento tanto disagiato per la nostra produzione più impegnata.

G. S.



«Dall'uovo alla gallina», è uno dei documentari più interessanti di Omegna. Più importanti dal punto di vista scientifico ed anche cinematografico, sono: «Fecondazione dell'uovo di riccio di mare», «La vita delle farfalle», «Bolle di sapone», «Un mondo meraviglioso» ecc.

ABBIAMO VISTO AL COCKTAIL E AL LAVORO

VITTORIO GASSMAN. Non siamo suoi amici, non lo frequentiamo, non gli telefoniamo a Natale, non sappiamo quando parte né quando arriva, ma lo chiamiamo Vittorio. Una sera — eravamo soli su un palcoscenico deserto — lui ci tese la mano dicendo «Vittorio» e poi sedette sui gradini del trono a chiacchierare con noi. Non crediate ci si voglia vantare: conosciamo almeno cinque macchinisti che, quando lo incontrano, giocano a «braccio di ferro» con lui. E' soltanto per dirvi che non intendiamo criticarlo, che non impieghiamo il sufficiente distacco per considerarlo Gassman, per essere giudici o pettegoli nei suoi confronti, per gettar là, nel crocchio dei ciarlioni, frasi come «questo mostro». Sì, gli vogliamo bene. E' facile, in una brigata di nottambuli intellettuali, dire «l'artista è figlio della necessità» e poi sciogliere la comitiva e andar tutti a nanna: i giovanotti piccoli se ne vanno a passettini, i giovanotti alti si dileguano con ampie falcate. E magari, un giovanotto alto, a noi sconosciuto, un «figlio della necessità» è in quel momento chiuso in una stanza a piangere. Chi pensa a queste cose quando lui si inchina agli applausi? «Bello come un dio greco» (fu un critico a scriverlo) lo vedono alla ribalta, e i più etichettano il «fenomeno» — la città fasciata di manifesti, le code al botteghino, i visi delle donne protesi dai palchi — frullando assieme i termini ambizione, fortuna e cal-

Vittorio Gassman
Giulio Coltellacci
Giuseppe Fina

colo. Alla gente molte cose scottano: vogliono il bravo artista bravo ragazzo. Fremono per l'attore focoso sulla scena e s'imbronciano se, come uomo, fa volare una sedia. «Un grande artista è anche un grande peccatore» diceva il primo maestro di Vittorio, e voleva significare che il talento è virtù e difetto messi assieme, che l'artista non si appartiene, ma è sospinto. Dove? A primeggiare in Accademia d'Arte Drammatica, ad imparare in poche ore una scena a memoria, a sposarsi e divorziare, a diventare Amleto, a cimentarsi con la regia, a far bene e a sbagliare. Se volete, invidiatelo pure, ma sappiate che essere come lui significa pagare e soffrire: per questo lo chiamiamo Vittorio. E ci fa pensare a Mauriac che scrisse «in teatro l'azione avviene quando tutto è già accaduto» oppure «il romanziere riscrive

sempre lo stesso romanzo», perché gli è infatti propria una chiarezza di destino scenico, una rivelata capacità dinamica per cui tutto l'avvenibile «è già accaduto»; si avverte in lui una sorta di passaggio di uguale energia che soltanto fattori temporali costringono a stazionare in tappe successive. (La «rivelazione» possiede, in fondo, una progressione apparente: come riluce, già ha illuminato il cammino e la meta). Che perciò il nostro attore abbia riunito attorno a sé la stampa per dichiarare «a Febbraio dirigerò un film in cinemascope intitolato "Beatrice Cenci"», non ha destato alcuna meraviglia. E' anche parso logico che egli concepisse la storia di casa Cenci come «un dramma elisabettiano trasportato a Roma», e che, pur rivolgendosi al cinema, si preoccupasse di elementi decisamente teatrali quali il costume, il dialogo, la recitazione. Circondavano il futuro regista i più bei nomi del giornalismo cinematografico; erano tutti molto cordiali e disposti al pieno credito benché le loro domande non superassero la semplice informazione. «Chi sarà l'operatore?». — «Forse Martelli». «Chi sarà Beatrice?». — «Sophia Loren». «Chi farà i costumi?». — «Escoffier». E via di questo passo con commentini volanti e sorridenti constatazioni. Intanto l'intervistato annunciava altre cose: lui interpreterà la parte del padre, il film sarà articolato sugli atti del celebre processo, si preoccuperà molto del colore, vorrà disporre di molti collaboratori, inizierà con 15 giorni di prove, gli attori dovranno conoscere la parte, girerà in presa diretta, non ha preoccupazioni tecniche, si sente preparato per la regia cinematografica. Simili dichiarazioni di sicurezza («oggi la tecnica si impara in 5 giorni») ci hanno tuttavia resi attenti e guardinghi. Tutto il nostro discorso di benevolenza e di comprensione andava a Vittorio, all'artista, poiché pensando al regista c'è da correre il rischio di poggarsi un po' troppo sulla seduzione della sua spettacolare personalità di attore. Comunque, prima di avanzare giudizi, attendiamo le prove. Però — insistiamo anche se non siamo oltranzisti difensori della tecnica — non si creda che la «grammatica cinematografica sia un elenco di regolette»; forse più nessuno girerà un campo scordandosi il controcampo (e poi i «molti» collaboratori sono lì apposta per intervenire), ma non è raro, ancora oggi, imbattersi nel «genio» che non se la cava col ritmo (che è il cronometro in testa) o con la moviola. Ecco perché dietro la signorilità del ricevimento ai giornalisti si avvertiva un'atmosfera di «intervista ai box». Il campione stava ormai pronto per infilarsi nel bolide; gli si facevano domandine leggere: il vero sugo del discorso era «spicciati a partire perché di vittoria o di sconfitta ne ripareremo al traguardo». In tali casi qualcuno tace in quanto vorrebbe dire «attento!», mentre il fuoriclasse deve, invece, correr veloce. Ma a Vittorio. «attento!», vogliamo dirlo ugualmente, anche se lui corre sicuro verso lo striscione del successo registico, perché, in verità e per noi, questo significa anche augurargli «in bocca al lupo!».

GIULIO COLTELLACCI. Rimanda rimanda rimanda, una bella sera siete riusciti ad andare alla rivista. Quale? Poco importa. Fra «Gran baranda», «La bisarca», «Tobia la candida spia», «Gran baldoria», «Alvaro piuttosto corsaro», «Giove in doppiopetto», «Attanasio cavallo vanesio», «La granduchessa e i camerieri», «La padrona di Raggio di Luna», almeno un paio le avete viste e — ballerina e comico del cuore a parte — avete ammirato scene e costumi di Coltellacci. «Questo è niente», affermano i cultori della prosa citandovi i suoi spettacoli di classe quale «Edipo Re», «Antigone», «Gli straccioni», «La Sofonisba», «Giulio Cesare», «I Persiani», «Riccardo III», «Il misantropo», «Sogno di una notte di mezza estate», «Detective Story», «Elena o la gioia di vivere», «Uomo e superuomo», «Kean», «L'ammutinamento del Caine». Inoltre chi va alla Scala o al Maggio vi ricorderà sue realizzazioni di opere e di balli, chi frequenta Parigi vi parlerà delle scenografie per i balletti dei «Champs Elysées» e, ancora, gli appassionati di pittura vi elencheranno le «vernici» delle sue



Vittorio Gassman ha riunito la stampa nella sua abitazione.



Giulio Coltellacci nel suo studio. Dire Coltellacci è dire colore. La figura, la vita, la casa, il lavoro di questo artista paiono esprimersi attraverso le leggi degli accostamenti e delle gradazioni tonali.

Giulio Coltellacci e Silvana Mangano all'epoca dell'« Odissea ». Coltellacci non appartiene alla solita « routine » del cinema; dirigerà presto un film-balletto di sua totale creazione.

esposizioni in Italia, Francia, Inghilterra e America. Mentre generali e decorazioni passeggiano cuciti assieme, il medagliere di uno scenografo cede il suo oro all'evanescenza dello spettacolo; l'attrice e il regista famoso nascondono il volto alla troppa notorietà, l'uomo che li ha rivestiti di magia ha, per la folla, un viso sconosciuto. Ma non è soltanto per scoprire un viso che siamo andati a trovare Coltellacci. La bravura dimostrata in teatro, l'estrosa, personale abbondanza delle creazioni sceniche da un lato e l'esigua attività cinematografica dall'altro spingono a chiedersi « come mai? Perché? Che ne pensa Coltellacci del cinema? ».

In effetti Coltellacci non ha voluto nè intenderà entrare nel « giro » delle produzioni cinematografiche e se, in passato, ha prestato la sua collaborazione, è stato per ragioni di amicizia: conosceva Pabst e gli disegnò i costumi per la progettata « Odissea »; Silvana Mangano e De Laurentiis lo pregaronò di occuparsi del film di Camerini e di « Mambo »; collaborò con Hein Heckroth alle scene e ai costumi di « Scarpette rosse ». Però — e qui la nostra curiosità fu premiata — ci anticipò una notizia importante: presto girerà un film. Sarà una storia completamente stilizzata sul genere del balletto senza divisione fra vicenda recitata e quadri di danza; si dedicherà alla regia, alla coreografia e alla parte pittorica; preparerà l'intera pellicola a tavolino non accontentandosi di disegnare alcune scene, ma tracciando, foglio

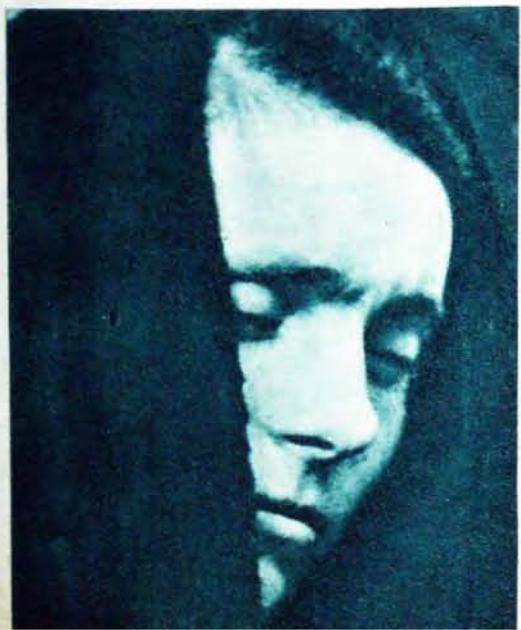


per foglio, l'intera successione di movimenti contenuti in ogni singola sequenza, « un po' come si fa per i cartoni animati » ci ha detto. Per quanto riguarda la partitura musicale alternerà il « classico » al « Jazz », ma, pur dovendo girare in Italia, non potrà che usufruire di ballerini stranieri visto che noi siamo fermi ai « tutù » della Scala e alle bizzie di qualche russa insegnante privata. Tuttavia, dato l'interesse degli americani e, soprattutto, degli inglesi per i suoi progetti, non contiamo troppo sul « musical » di Cinecittà. Abbiamo ragione di credere che all'estero stiano per disputarsi il nostro artista la cui fama di mago della messin-scena è nota dal Palazzo Reale d'Inghilterra (viene chiamato per allestire tavole e saloni per pranzi di gala), al Circo Barnum d'America (gli proposero il « decor » dell'intero spettacolo). Vi diremmo ancora delle sue copertine su « Vogue » e della imminente « personale » a New-York, ma non vorremmo pensate Coltellacci fornito di dieci mani e altrettanti cervelli. Fra l'apparente accastarsi di tanto lavoro è raro incontrare, nel nostro mondo di fretta e di simultaneità, un uomo che — come lui — dichiari: « ho bisogno di dormire otto ore e non so fare più di una cosa alla volta ».

Che sia questo il suo segreto? E a pensarci bene, di « armi segrete » Coltellacci ne possiede diverse: un telefono che non suona, una casetta sperduta nella Cornovaglia, una stanza d'albergo ignota a tutti, un macchinone

Giuseppe Fino dirige un'agenzia giornalistica a Milano. Ha lavorato per « Oggi », « Milanosera », « La Notte », « Il Popolo », « Il Corriere », « Il Corriere della Sera ». « Nella posizione di direttore — ci ha confessato — ci si possono concedere più ore libere da dedicare al cinema ». Fino spera di poter presto lasciare il giornalismo per la regia.

Il dolore della madre del bimbo scomparso in un primo piano de « Il cero » di Giuseppe Fino.



azzurro fermo sotto casa e una automobilina rossa per scappar via di nascosto. Vi spiegherete questa « difesa » del proprio isolamento come una necessità di lavoro: giratelo come volete, consideratelo teatrante o cineasta, costumista o arredatore. Giulio Coltellacci è, prima di tutto un pittore. Qualsiasi attività svolga, abbisogna di un momento, di un'ora, di un mese in cui esistono due cose sole: lui e la tela bianca.

GIUSEPPE FINA. Si parla più de « Il cero » che di lui. Basta che un professionista imbottito di collaboratori tocchi la 35 mm. che salta fuori l'« individualità creativa », il « tormento registico ». L'amatore è un'altra cosa: lo dice il nome: gli piace fare il boia e l'impiccato! Se poi i fotogrammi vengono bene, se il filmetto in 16 mm. merita premi e lodi a Montecatini e comincia a girare da un cineclub all'altro, se « Il cero » piace, tutti dicono « bravo Fina! », ma nessuno chiede « adesso raccontami com'è andata ». Ma noi siamo impiccioni e Fina era ad un cocktail a sgobbar sugli appunti: non immaginava che avremmo scritto un « pezzo » e ci raccontò tutto alla buona. Fina è stato bambino a Novara, ragazzo in Africa, laureato in giurisprudenza non ricordiamo dove, e attualmente fa il giornalista trentenne a Milano. Però non vede l'ora di abbandonare la « portatile », per la « macchina ». E per lui « macchina » significa cinepresa e basta: le automobili — diamine! — si chiamano automobili. La sua fidanzata è l'altra metà della mela: « i figli che avremo » e « i film che faremo » ecco le frasi del loro amore. Sicché — giusto un anno fa — quando lui le telefonò « devo scappare a Verolanuova per il giornale e ho una macchina nuova fiammante: vieni a provarla? » la ragazza rispose « volo » con l'entusiasmo che dimostrerà la vostra fanciulla soltanto il giorno in cui vi presenterete con l'azzurra « due posti spyder ». E partirono con la 16 mm. ultimo grido: forse avrebbero ripreso un trenino lontano o la cappelletta al crocevia di campagna, ma certamente il giornalista non immaginava che avrebbe scritto il suo « servizio » sulla pellicola. Sapeva del bimbo scomparso e con angoscia ricercato e poi trovato morto fra i cespugli della brughiera; non sapeva che tutto un paese piangeva per quel morticino; non credeva che religione e superstizione avessero una comune mistica nel dolore collettivo. Quel giorno Verolanuova non era più un paesotto del bresciano, era — senza saperlo — una sacra rappresentazione medioevale, un doloroso mistero in atto, il pathos « che mi spinse — dice Fina — al caso limite della passione cinematografica: avere davanti agli occhi il film pronto e girarlo tutto da solo ». Parlò col parroco, s'affacciò ad un balcone della piazza spiegando alla folla le sue intenzioni, condusse 300 persone sugli argini del fiume; per non offendere il dolore dei genitori cercò due occasionali attori, ma fra la calca si fecero largo una donnetta pallida pallida sotto lo scialle nero e un uomo vigoroso dallo sguardo smarrito: « noi siamo il papà e la mamma veri; vogliamo esserci proprio noi nel cinema: è l'ultima cosa che possiamo fare per lui... ». Ha fatto bene Fina a sonorizzare questo film con la musica di Bach; era il suo primo film, la sua prima regia, la prima volta che comparivano le masse in un 16 mm. Adesso fermiamoci. Zavattini ha scritto che Fina « si è qualificato fra i giovani che hanno dato prove concrete ». Noi sappiamo che fa il giornalista e che pensa alla regia. Non diremo oltre se non ricordare che una volta intervistarono Fellini per radio chiedendogli cosa deve fare un giovane per « esordire ». E il regista rispose: « Esordire! ». A Fina non resta che proseguire.

Franco Moccagatta



Due scene di « Trapezio ». Gina Lollobrigida è rientrata a Roma da Parigi dopo aver terminato la lavorazione del film diretto da Carol Reed. « E' stata una delle maggiori fatiche della mia carriera, ma credo di aver preso parte ad un grande film ». Con entusiasmo Gina ha anche parlato dei suoi compagni di lavoro, Burt Lancaster e Tony Curtis.



PER UNA CATTEDRA DI STORIA DEL CINEMA NELLE UNIVERSITÀ

Se oggi sembra pienamente giustificato scrivere un libro dal titolo « Gli intellettuali e il cinema » — mentre sarebbe leggermente ridicolo compilare un « Gli intellettuali e la pittura » — è perchè, volere o no, s'avverte la presenza di una specie di inferiorità culturale del mondo cinematografico, che tenuto quasi in disparte, sente il bisogno di spigolare i suoi rari incontri con gli intellettuali.



Diane Cilento in « Il cargo della violenza » (« Passage Home »), diretto da Roy Baker per la Rank Film.

Sono ormai passati molti anni da quando Romain Rolland scriveva al pittore Frans Masereel: « Bisognerebbe che uomini come noi si occupassero di cinema, per estrarne il massimo che può dare: un movimento vertiginoso di masse umane, di forza della natura, di popoli, di secoli e di sogni... ». Era accorgersi, nel 1921, con chiarezza e decisione insolite, dell'importanza del cinema, e da parte d'un uomo di cultura, sostenerne la causa. Quanta strada, da allora, s'è percorsa in questo senso? « Uomini come noi », scrive Rolland, e in ciò determina incoscientemente la separazione, che molti oggi ritengono abolita — e forse lo è, ma solo teoricamente — tra film e cultura. Intorno agli uomini di cinema circolava e circola ancora un'aria di fascino avventuroso, di fortunato e impreveduto. Gli artisti sembrano nascere dal nulla, come per miracolo. Ieri Chaplin, così come lo ricorda Blaise Cendrars, un « povero studentello in medicina, che tutto il giorno leggeva Schopenhauer e di sera incassava pedate nel sedere in un brillante music-hall », diveniva, bombetta e bastoncino, la figura più famosa nel mondo; oggi De Sica, attore brillante nei leggeri film di Camerini, s'impadronisce della macchina da presa, dandoci, dopo le prime incertezze, *Ladri di biciclette*.

E' forse proprio questo che di magico e di leggenda, e infine di estremamente popolare, a offuscare un'esatta valutazione del cinema, ancora generalmente considerato notevole fenomeno di costume, documento peculiare della nostra epoca, ma con difficoltà indagato e apprezzato quale atto vitalmente creativo, pari nel suo contributo culturale alle altre arti « qualificate ». Certo, al cinema non mancano i suoi apostoli, e il numero di essi va aumentando, la loro opera si intensifica, sempre più scientificamente sostenuta, lungi nei suoi modi più autentici dall'improvvisazione e dalla superficialità. Ma con ciò non può venir negata la scissura che ancora per-

mane tra film e cultura, tra gli « uomini » di cui diceva Rolland e gli « uomini di cinema ». E' vero che i secondi tentano d'eliminare la separazione, profondamente ingiustificata. Ma proprio questo sforzo di riunione rivela, più che altri indizi, l'esistenza d'un limite divisorio. Ecco le riviste specializzate auspicare incontri, sollecitare interventi, mettendo in particolare rilievo gli sporadici saggi che « l'uomo di cultura », dall'altra parte, si degna di scrivere. Se André Malraux pubblica in Francia un onesto « Esquisse d'une psychologie du cinéma », lo si traduce in un noto quindicinale, poi lo si inserisce in una antologia, quale perla da conservare e ammirare.

E ormai, ogni buon cineasta s'è mandato a memoria la famosissima quanto breve lettera inviata da Benedetto Croce a Luigi Chiarini nel 1948. Qui il filosofo asciuttamente sentenza che « un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire ». Quest'unico intervento ufficiale di Croce sul cinema lascia un po' la bocca amara: vien da pensare che viceversa molto altro resti da dire.

Francesco Flora, per esempio, e Carlo L. Ragghianti, hanno largamente sopperito alla laconicità del maestro. I loro scritti sul cinema, senz'altro notevoli, sono forse i ponti meno esili e provvisori gettati a colmare la divisione tra film e cultura. Ma il fatto stesso che è possibile enumerare questi interventi, e magari, come ha fatto Mario Verdone, costituirne delle antologie, appare sintomatico. Se oggi sembra, pienamente giustificato scrivere un libro dal titolo « Gli intellettuali e il cinema » — mentre sarebbe leggermente ridicolo compilare un « Gli intellettuali e la pittura » — è perchè, volere o no, s'avverte la presenza d'una specie d'inferiorità culturale del mondo cinematografico, che tenuto quasi in disparte, sente il bisogno di spigolare i suoi rari incontri con gli « intellettuali »: da D'Annunzio, che scrive le didascalie di *Cabiria*, da Pirandello, autore del soggetto di *Acciaio*, a Bontempel-

li, che nel 1935, dando un panorama di quanto lui stesso aveva scritto dal 1920 intorno ai problemi del film, invita ogni lettore a « rendersi conto del ritmo con cui l'arte del cinema va camminando ». E, in tempi più vicini, da Eluard, che presenta a Parigi con parole favorevoli *Roma, città aperta*, a Paul Valéry, finalmente convinto dell'intelligenza del cinematografo.

Eppure, verrà il tempo in cui questo contare, quasi sulle dita, di chiari nomi della cultura, sarà ingiustificato, così come apparirà fuori luogo la formula « gli intellettuali e il cinema »: perchè gli uni e l'altro saranno una sola cosa, concretamente, là dove non avrà senso l'esibizione di una voluta ampiezza di pensiero, in cui spesso è avvertibile lo sforzo d'essere avanguardisti ad ogni costo; allora, il film sarà cultura, e viceversa, nè si mostrerà necessario soffermarsi a notarlo. (Qui, s'intende, non si aspira a intellettualizzare il cinema; auspichiamo una valorizzazione in toto, e non soltanto svagata, dalla sua importanza nella civiltà contemporanea).

Tuttavia, il primo fondamentale passo verso tale obiettivo, ha ancora da essere compiuto: l'ingresso del cinema nelle Università.

Un ingresso, naturalmente, che non sia di meno aiuto pedagogico, quale incremento alla conoscenza di altri campi — ingresso utile quanto servile, in parte già avvenuto — ma di chiara indipendenza.

L'istituzione d'una cattedra di Storia del Cinema sarebbe forse il passo più decisivo per raggiungere l'ambito inserimento del film nella cultura, oltre che un benefico soffio di modernità sulla polvere di vecchie cattedre che sembra prendere alla gola molti nostri Atenei. Storia del Cinema, accanto alla Storia dell'Arte, alla Storia delle varie letterature, alla Storia della Musica: nè si farebbe gran che di straordinario. Solo un rendersi conto della realtà dei fatti.

Giuseppe Ferrara

LIBRERIA INTERNAZIONALE ABRUZZINI

ROMA - PIAZZA COLONNA - ANGOLO VIA COLONNA ANTONINA - ROMA

TUTTI I LIBRI DI TUTTO IL MONDO

Gli ostaggi

(A Man Alone - 1955)

Regia: **Ray Milland** - Sceneggiatura: **John Tucker Battle** - Fotografia: **Lionel Lindon A.S.C.** - Musica: **Victor Young** - Colore: **Trucolor** - Produzione: **Republic** - Interpreti: **Ray Milland, Mary Murphy, Ward Bond, Raymond Burr, Lee Van Cleef, Alan Hale.**

Un solitario fuorilegge viene accusato dagli uomini di un villaggio dell'Ovest di aver assalito una diligenza ed ucciso i viaggiatori. Egli, pur avendo scoperto i colpevoli, è braccato dagli abitanti e costretto a rifugiarsi nella casa dove lo sceriffo, malato di febbre gialla, vive con la figlia. Lo sceriffo, complice dei banditi, viene da costoro pressato, affinché impicchi il fuorilegge. Tuttavia quando si accorge che la propria figlia è innamorata del prigioniero, lo aiuta a fuggire. Lo sceriffo rischia il linciaggio; interviene lo straniero che lo salva e denuncia i veri assassini.

Ray Milland ha stipulato un contratto con la Republic che lo terrà impegnato per quattro anni come attore e come regista. Sulle qualità positive di Milland interprete non abbiamo dubbi; i dubbi invece nascono sulle doti di regista. La sua prima fatica ci lascia in verità molto perplessi poiché soltanto un'opera d'eccezione può giustificare il doppio ruolo di regista e di interprete. «Gli ostaggi» non è lavoro eccezionale. Infatti il film può dividersi in due parti: le sequenze con l'attore «a solo» e quelle in cui è in rapporto con altri personaggi. Le prime, pur richiamando stati emotivi di opere maggiori, sono accettabili per una bravura interpretativa che elide ogni considerazione sul tessuto drammatico della vicenda; le altre mancano invece troppo spesso di un'attenta indagine psicologica e i personaggi sono quindi artificiali e mal delineati. La ossatura della «story» e lo sviluppo dello scenario, pur violentemente immersi in sparatorie «western», non emozionano; così — torniamo al discorso di prima — non appena escano di campo le sfumature del volto di Milland subito ci troviamo fra «cappelloni» e brutti ceffi pronti ad impugnare un fucile, una pistola o a impiccare un innocente. Niente di nuo-

vo. Perciò il discorso sul valore del linguaggio filmico di Ray Milland non è ancora possibile. Egli (e questo da sue personali dichiarazioni) ha preso le mosse dalla lezione di Billy Wilder; si dice inoltre (ma non sappiamo fino a che punto avvalorare tali affermazioni) che Russell Rouse per «La spia» abbia adottato soluzioni di regia suggerite da Milland. Comunque, assimilato o impartito, l'insegnamento di lunghe scene risolte esclusivamente con il racconto visivo è l'unico elemento di cui possiamo sperare in prove migliori di questo regista-attore. Il quale poteva scegliere per il ruolo femminile un'attrice più espressiva di Mary Murphy che ha il solo merito di possedere una graziosa «figura».

Quando la moglie è in vacanza

(The Seven Year Itch - 1955)

Regia: **Billy Wilder** - Soggetto: tratto dalla commedia «The Seven Year Itch» di **George Axelrod** - Sceneggiatura: **Billy Wilder e George Axelrod** - Fotografia: **Milton Krassner, A.S.C.** - Scenografia: **Lyle Wheeler, George W. Davis** - Musica: **Alfred Newman** - Sistema: **Cinemascope** - Colore: **De Lux** - Produzione e distribuzione: **20th Century Fox** - Personaggi e interpreti: **La Ragazza (Marilyn Monroe), Richard Sherman (Tom Ewell), Helen Sherman (Evelyn Keyes), Tom McKenzie (Sonny Tufts), Kruhulik (Robert Strauss), Dott. Brubaker (Oscar Homolka), Miss Morris (Marguerite Chapman).**

Richard Sherman, dopo aver salutato la moglie ed il piccolo in partenza per le vacanze, torna al suo ufficio col fermo proposito di lavorare intensamente per evitare ogni genere di «distrazione». Ma tornato a casa, nonostante i suoi fermi propositi, si dà ai sogni più piccanti: le letture dei romanzi pubblicati dalla sua casa editrice hanno alimentato la sua fantasia al punto da fargli credere di essere un irresistibile conquistatore di donne. Il suo turbamento raggiunge il culmine quando fa la conoscenza dell'inquietina del piano di sopra, una formosa seducente ragazza, tutto capriccio e sesso.

Richard è presto conquistato, sogna e spasima, ma tutti i suoi

tentativi non hanno un esito positivo. Improvvisamente la sua foga è interrotta da una telefonata della moglie; la consorte è in compagnia di un vecchio amico d'infanzia e trascorre lieta le vacanze. La fantasia di Richard fa presto ad immaginare il peggio; la gelosia così finisce col sopraffare gli entusiasmi ed egli, affidata la casa ben refrigerata alla ragazza del piano di sopra, corre alla stazione per raggiungere la consorte.

«Sabrina» ci aveva presentato un nuovo Billy Wilder, quello spensierato e giovanile che aveva lavorato con Lubitsch, che aveva partecipato all'amenità e gustosa «presa in giro» di «Ninotchka»; quel Wilder che ad un certo punto aveva infilato una strada non del tutto dimenticata per concedersi, sentitamente, un'intelligente piacevolissima «evasione». Il primo segno di questo «ritorno» ce lo aveva segnalato anni or sono l'«Emperor Waltz»; oggi però al terzo lavoro del genere, non possiamo parlare di diversivo ma piuttosto di «divertissement» nel suo stretto significato di espressione.

Infatti «Quando la moglie è in vacanza» se è un film «leggero» non va tuttavia accettato con la solita superficialità; qui l'autore mostra spesso d'essersi «impegnato», di credere a questa sua nuova «forma». È un racconto piacevole ed allegro, senza eccessive pretese, ma è anche l'espressione diretta d'un gusto, frutto d'esperienze e di sensibilità, che pur lasciando ampio sviluppo al divertimento non dimentica d'esprimere una visione, un'idea originale della realtà. Cosa accade quando la moglie è in vacanza? I mariti, specie se in preda al «prurito del settimo anno», sentono maggiormente il gusto ed il profumo dell'avventura. Su questo spunto George Axelrod ha scritto un'esilarante e piacevole commedia; Wilder sulla interpretazione cinematografica della stessa, ha costruito il suo film. L'incontro di Richard con la ragazza dà inizio ad un dialogo spiritoso e frizzante, ricco di trovate e di sottintesi gustosi; questo clima di felice simpatico umore, grazie alla facile vena dello scrittore, si mantiene agevolmente sino alla fine del lavoro. Wilder però non si è limitato a fotografare questo dialogo o a fare una traduzione cinematografica della commedia valendosi del suo mestiere; egli s'è espresso concentrando la sua interpretazione, il suo spirito in un unico personaggio, quello femminile, facendogli poi ruotare attorno tutta una significativa satira.

L'incontro d'un uomo maturo e sposato, ma momentaneamente privo della moglie e desideroso di «evadere», con una ragazza accesa e maliziosa è certo una situazione piccante per natura. Ma cos'altro aggiungere se la ragazza è una deliziosa Marilyn Monroe, talmente «convinta» di recitare, da giungere al punto d'interpretare se stessa?

Richard è il piccolo borghese, timido, annoiato da una vita monotona, che evade e sogna ad occhi aperti, alimentando la sua fantasia coi romanzetti più in voga. Un «Walter Mitty», sfocato ed insipido; qui dietro non ci sono né Thurber né Danny Kaye. Wilder non ne ha fatto un personaggio, ha semplicemente diretto un attore già sicuro di sé (lo stesso che ha portato la commedia al successo) l'ha lasciato parlare, illustrando tutt'al più le sue «fughe», fantastiche, i suoi «sogni proibiti»; qui meno nebbiosi, ma anche meno espressivi di quelli intelligentemente parodistici di Danny Kaye. La «cover girl», al contrario è cinematograficamente luminosa, un piccolo frizzante personaggio cui danno vita e concretezza una sottile vena ironica ed un'intelligente interpretazione di costume. L'attrice sussurra maliziosamente: — «Io gli intimo li tengo nel frigo...» —, e muovendosi, gesticolando, occhieggiando, risponde vivamente al suo spassante con le espressioni più divertite ed animate di una autentica «girl» platinata, mezza ingenua e mezza cinica, dolce e svagata, maliziosa e sentimentale. Satira e parodia si fondono felicemente nel disegno di questa divertente figura di «bionda incendiaria», tutto sesso e capriccio, con quel suo fondo immancabile di bontà piacevolmente incosciente. Wilder con questo personaggio ha nascosto l'esile costruzione cinematografica del suo lavoro, ma ci ha anche dato un'intelligente interpretazione, in chiave ironica, di certe modeste e scanzonate femminilità americane.

Se quindi l'ironia di «Sabrina» si distribuiva più spazialmente prendendo un po' tutti i personaggi e divenendo infine una «chiave» per l'interpretazione d'una società e d'un determinato ambiente, in «Quando la moglie è in vacanza», Wilder si limita, in un pregevole «a solo», a dar vita a un personaggio ben definito.

Il binomio Wilder-Monroe è quindi «riuscito»: al primo diremo, in qualità di critici e non di «aficionados», che riconosciamo il lato positivo di questa sua «seconda maniera» giunta a risultati più concreti dei suoi primi «tentativi» alla Lubitsch; alla seconda, senza gridare al miracolo, che ha finalmente po-

tuto sedurre « recitando ». Ma la storia di quest'attricetta è un po' anche la storia della prima Marilyn Monroe, debuttante « cover-girl », che desta lo scandalo con le sue foto audaci; perciò l'attrice s'è quasi trovata nei suoi panni in un'interpretazione adatta al suo temperamento. Una piacevole, sentita recitazione che le ha permesso di giungere, a momenti, ad una spiritosa parodia di se stessa. Merito di Wilder, fra l'altro, è stato quello di aver saputo sfruttare non soltanto il fisico della bella diva.

L'uso del cinemascope, in questo film, è spesso originale ed espressivo (si ricordino quelle brevi panoramiche che legano scorrevolmente la realtà al sogno, evitando così le abusate dissolvenze ed i consueti vortici nebbiosi).

L'avventuriero di Hong Kong

(Soldier of Fortune - 1955)

Regia: Edward Dmytryk
 - Soggetto: tratto dal romanzo di Ernest K. Gann
 - Sceneggiatura: Ernest K. Gann - Fotografia: Leo Tover, A.S.C. - Musica: Hugo Friedhofer - Sistema: Cinemascope - Colore: De Lux - Produzione e distribuzione: 20th Century Fox - Personaggi e interpreti: Hank Lee (Clark Gable), Jane Hoyt (Susan Hayward), l'ispettore Merryweather (Michael Rennie), Louis Hoyt (Gene Barry), René (Alex D'Arcy), Tweedie (Tom Tully), Mme Dupree (Anna Sten).

Jane Hoyt giunge ad Hong Kong per ricercare suo marito Louis, un reporter fotografico scomparso in circostanze misteriose. Tanto la polizia portuale quanto un ex-pilota francese che l'aiuta in una situazione difficile le consigliano di rivolgersi ad Hank Lee, un americano molto potente in quegli ambienti. Ma Hank, preso dalla bellezza della donna, chiede una ricompensa per il suo intervento; indignata Jane lo lascia ed inizia da sola le ricerche. Ma poco dopo cade in una trappola e rimane prigioniera di un avventuriero; Hank la libera e conosciuta la sorte di Louis parte per liberarlo. Il reporter infatti è tenuto prigioniero a Canton, oltre le linee. Hank aiutato dal pilota francese lo libera e lo riporta a Jane. Subito dopo l'incontro i due coniugi comprendono di non amarsi più; Louis perciò torna in America e Ja-

ne raggiunge Hank che l'attende e l'ama da tempo.

Il finestrone del Cinemascope s'è aperto su Hong Kong; un lembo di Cina indubbiamente esotico, un porto marittimo di grande traffico, un importante centro di comunicazione dove i contatti fra civiltà orientale ed occidentale sono frequenti e diretti.

Quale posto migliore per un intrepido in cerca di rischi e d'avventure?

Louis è l'americano audace, ghiotto di situazioni pericolose, partito alla conquista di segreti da « rivelare »: un Robert Capa in tono minore che, sulla scia del quasi leggendario fotografo, è impegnato in una ricerca affannosa d'immagini nuove e « difficili » (O fotografia, o morte!). Ma il suo tuffo nei gorghi tenebrosi della metropoli è troppo profondo; il temerario infatti non torna più a galla.

Dietro la sua figura però c'è una moglie bella e coraggiosa; ecco il pretesto per trasportare di sana pianta un esemplare di femminilità occidentale in un luogo esotico e irto di pericoli!

Ma Jane, è evidente, non può agire da sola; appare perciò l'eroe nazionale, trapiantato in suolo straniero, « sicuro » di sé tanto da essere padrone d'una intera flotta di barche e di ricche abitazioni. Hank è il mascolone simpatico che s'è arricchito con commerci non troppo leciti; un mascolone tutto « cliché » che alla fine diventa buono.

Nè manca in una Cina, forse troppo poco misteriosa agli occhi d'un pubblico ormai « scaltro », la nota d'interesse attuale: la corsetta punitiva « oltre sipario », dove agli audaci è sempre permesso entrare od uscire a piacimento. Per tutto questo era necessario la firma di un Dmytryk? Anche volendo noi non sapremmo dove trovare un segno della sua presenza.

Il film comunque si vale di una sicura scioltezza narrativa e di alcune sequenze interessanti come l'umoristica scazzottatura iniziale, le panoramiche descrittive con suggestive notazioni di colore locale, il finale non sfruttato con il provvidenziale arrivo di una flotta di giunche che evitano l'abusata conclusione a colpi di mitraglia. Ma all'autore di « Cristo fra i muratori » chiediamo se è proprio necessario che la sua « americanizzazione » debba essere questa, cioè la più « banale », come ce lo conferma l'espressione dolente di quel generale cinese che appare solo per essere rapito dai soliti « cattivi » dell'altra parte, e che grida commosso alla donna: « Signora, non creda che tutti i cinesi siano così barbari! ».



Marilyn Monroe e Tom Ewell nel film di Wilder « Quando la moglie è in vacanza » (« The Seven Year Itch »).

Uno strano detective Padre Brown

(Father Brown - 1954)

Regia: Robert Hamer - Soggetto: tratto dai racconti di « Padre Brown » di G. K. Chesterton - Sceneggiatura: Thelma Schnee e Robert Hamer - Fotografia: Harry Waxman - Architetto: John Hawkesworth - Costumista: Julia Squire - Musica: George Auric - Direttore d'orchestra: Muir Mathieson - Produzione: Facet - Distribuzione: Columbia-Ceiad - Personaggi e interpreti: Padre Brown (Alec Guinness), Lady Warren (Joan Greenwood), Flambeau (Peter Finch), Il Vescovo (Cecil Parker), Ispettore Valentine (Bernard Lee), Parkinson (Sidney James), Ispettore Dubois (Gerard Oury), Charlie (Aubrey Woods), Milionario americano (Lance Maraschal), Il Maharajah (Marne Maitland), Il Visconte (Ernest Thesiger).

Padre Brown è un parroco inglese che mette a profitto il proprio istinto poliziesco per redimere malfattori d'ogni sorta. Una preziosa croce e una scacchiera del Cellini lo pongono alle prese con un famoso ladro di opere d'arte: Flambeau. Ne segue ostinatamente le tracce e raggiunge questo fantomatico personaggio che, in realtà, è un nobile francese che vive in un castello della Borgogna. Padre Brown ottiene così un triplice scopo: portare Flambeau sulla via del bene, fargli restituire la refurtiva e benedire un amore nato fra l'ex ladro e una bella parrocchiana.

Il film, presentato a Venezia nel 1954, ricevette cordiali consensi di critica a cui si aggiungono ora le felici accoglienze riservategli dal nostro pubblico. Il simpatico personaggio di padre Brown costituisce una figura tipica nella cospicua narrativa di Gilbert Keith Chesterton (Londra 1874 - Londra 1936); lo scrittore, infatti, impennò i racconti polizieschi di ben 4 volumi (noti come il « ciclo di Padre Brown ») attorno alla figura dello strano parroco di un villaggio dell'Essex che, in netto contrasto col classico « detective », risolve i casi più oscuri armato di innocente candore

allo scopo di redimere un'anima anziché consegnare un colpevole alla giustizia.

Non occorre maggiormente indagare fra le pagine di Chesteron per comprendere come il tratteggio di simile personaggio si addica ai mezzi e alla misura interpretativa di Alec Guinness. L'adattamento e la sceneggiatura scritti da Thelma Schnee in collaborazione col regista Robert Hamer sono inoltre riusciti a fondere vari motivi originali con immissioni di immediato umorismo (l'allenamento alla lotta giapponese), o con finissimi bozzetti (le ricerche araldiche in biblioteca), o ancora con invenzioni gioiose (la rottura delle bottiglie di latte) che nell'insieme e nei loro continui legami riescono a rendere continuativo l'interesse e il divertimento dello spettatore. Inoltre Guinness è attore da centellinare in ogni momento; la credibilità del suo personaggio, dalla positura dei piedi al morbido atteggiamento delle mani, ci rende accettabile una figura di religioso totalmente slittata nella sorridente irrealtà di situazioni dove favola e vangelo, parabola e dialettica ottengono sempre l'effetto di trasportarci in un mondo ringiovanito dall'innocenza dello spirito, oltre la logica, ferrea ragione. La regia ha tenuto conto di tale clima; fatto, cioè, di Padre Brown una potenza radiante bontà in ogni personaggio che lo avvicina. I poliziotti, i due commissari, Flambeau, il ladro divenuto autista, la vedova, la coppia che si bacía davanti al prete, il Vescovo, i laudroncoli che frequentano il sagrato, accanto a Padre Brown tralasciano l'atteggiamento consueto per assumere quella luce di letizia e di arrendevolezza che è poi l'affettuoso rispetto da ciascuno istintivamente avvertito di fronte al «buono». E' quindi la positiva morale del film che riesce a riunire pensosità di contenuto e freschezza di racconto.

Amami o lasciami

(Love Me or Leave Me - 1955)

Regia: Charles Vidor - Soggetto: da un racconto di Daniel Fuchs - Sceneggiatura: Daniel e Isobel Lennart Fuchs - Fotografia: Arthur E. Arling - Arrangiamento musicale: Percy Fayth - Supervisione musicale: George Stoll - Costumi: Helen Rose - Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor - Produzione e distribuzione: M.G.M. - Personaggi e interpreti: Ruth Etting (Doris Day), Marty Snyder (James Cagney), Johnny Alderman (Cameron Mitchell), Bernard V. Loomis (Robert Keith), Frobiser (Tom Tully), Georgie (Harry Bellaver), Paul Hunter (Richard Gains).

Marty Snyder, un uomo intelligente ma di temperamento violento, scopre in una modesta sala da ballo di Chicago Ruth Etting, una donna giovane e altrettanto dotata. La ragazza ha una voce molto espressiva; Marty, che è un buon conoscitore, decide di aiutarla. Ruth accetta e sotto la guida del suo protettore fa una rapida e brillante carriera, giungendo fino a Hollywood. Marty, che si è innamorato della ragazza, soffre molto perché continuamente respinto: nella vita di Ruth è ormai entrato un giovane pianista, Johnny. Ma infine, sia per riconoscenza, sia perché continuamente insidiata, Ruth finisce con lo sposare il protettore. Poco dopo però scopre di amare il pianista e chiede quindi al marito il divorzio. Marty, accecato dalla gelosia, spara contro il rivale, senza tuttavia ucciderlo. Ruth infine sa comprendere e poiché Johnny è fuori pericolo, perdona al marito reso più umano dalla sofferenza.

La carriera di Ruth segue la strada di sempre; né fa quelle «soste» intelligenti, e necessarie in film del genere, che permettono all'autore di descrivere e di interpretare ambienti e costumi. La ragazza infatti inizia in una modesta sala da ballo di Chicago, passa poi a cantare in locali sempre più rinomati, giunge alla Radio, alle Ziegfeld Follies ed infine ad Hollywood. Ma la sua ascesa è rapida e non permette indugi di sorta; accade così che tutta quella autentica e colorita coreografia che fu l'America dei «music-hall» del primo '900 non figura affatto nel film, né permette quindi al personaggio di Ruth, intimamente legato a quest'ambiente, di prendere vita e consistenza. Ma l'idea di Charles Vidor era forse un'altra; rappresentare un dramma creando un elemento nuovo in film del genere, un elemento che potesse recare una nota di originalità e non stancare lo spettatore di fronte a un soggetto ormai sfruttato oltre ogni misura. E quest'elemento è costituito dalla presenza d'una figura interessante di gangster «pulito», che scopre e porta al successo la ragazza. Ma il dramma non è riuscito; di fronte alla violenta gelosa natura di Marty sta il debole inesperto personaggio di Ruth che ostacola la creazione d'un'atmosfera drammatica. Tutta la carica emotiva risiede quindi in una sola figura d'uomo che soffre e lotta quasi «inutilmente», perché non legata ad ambiente e personaggi «partecipi» del suo dramma. L'idea comunque è buona ed il film si fa notare per questo suo lato d'originalità, spesso suggestiva ed interessante.

Un gangster nervoso, colterico, impulsivo, violento, ma fondamentalmente umano non può essere che un James Cagney attore. Il Marty zoppo di «Amami o lasciami» è paren-

te prossimo del gangster col tic nervoso di «Angeli con la faccia sporca»; merito questo di un bravo espressivo attore. Forse per questo il film ci sembra più di James Cagney che di Charles Vidor.

Cella 2455, braccio della morte

(Cell 2455, Death Row - 1955)

Regia: Fred F. Sears - Soggetto: tratto dal libro di Caryl Chessman - Sceneggiatura: Jack De Witt - Scenografia: Frank Tuttle - Direttore d'orchestra: Mischa Bakaleinikoff - Consulente tecnico: Gino Anselmi, della Direzione Generale delle Case di Correzione della California - Fotografia: Fred Jackman jr. A.S.C. - Produzione: Columbia - Distribuzione: C.E.I.A.D. - Personaggi e interpreti: Whit (William Campbell), Whit, da ragazzo (Robert Campbell), Doll (Marian Carr), Jo-Anne (Kathryn Grant), Il direttore (Harvey Stephens), Hamilton (Vince Edwards), Serl (Allen Nourse), Hallie (Diane De Laire), Al (Paul Dubov), Nugent (Tyler Mac Duff), Monk (Buck Kartalian), Blanche (Eleanor Audley), Avvocato (Joe Forte), Giudice (Howard Wright), Capo Guardia (Glen Gordon), Sonny (Jimmy Murphy), Tom (Jerry Mickelson), Bud (Bruce Sharpe), Skipper Adams (Wayne Taylor).

Una triste infanzia e una irrequieta adolescenza condussero Caryl Chessman dal furtarello alla rapina, dal riformatorio al carcere finché, accusato di ratto e violenza carnale, lo Stato della California invocò contro di lui la "legge del piccolo Lindbergh" condannandolo alla camera a gas. Da allora, attraverso 8 rinvii, sono trascorsi 7 anni. Chessman, proclamandosi innocente, ha trovato il modo di studiare la propria autodifesa e di differire la data della esecuzione.

Non abbiamo visto volentieri il film su Chessman né intendiamo considerarlo come pagina in celluloido che abbia saputo dire molto di più rispetto a quelle dei giornali. Se il cinema intende riprendere la cronaca pura deve chiamarsi documentario; per diventare spettacolo dignitoso ha il dovere di presentare il problema connesso al fatto; non pretendiamo che lo risolva, ma almeno che lo

proponga. Diversamente l'unica tecnica impiegata nei suoi fotogrammi è l'urlo dello strillone, il solo scopo dei realizzatori è di riempire la cassetta con i denari della curiosità popolare. Ora il problema Chessman non risiede unicamente nella genesi del delinquente e nella sua affermazione finale «quanto è accaduto non è colpa della società, ma colpa mia»; inutile scavarne la personalità per scoprire le tare: egli stesso si analizza e si definisce nei due volumi scritti in carcere («La legge mi vuole morto» e «Cella 2455 braccio della morte» - editi in Italia da Rizzoli). Perciò oltre tre quarti di questo film (che non aggiungono una parola alle migliori opere di ambientazione carceraria o di delinquenza giovanile) non affrontano le domande che l'opinione pubblica si pone. Non occorre certo tirare in ballo Chessman per filmare la storia di una giovinezza bruciata e, nei particolari, non dissimile da tante altre. L'unicità del suo problema è tutta nei sette anni di lotta contro la morte; nel riconoscersi un passato di rapinatore, ma nel negare con ostinazione l'addebito delle 17 imputazioni a sfondo sessuale che gli valsero la nomea di «bandito dalla luce rossa»; nella posizione della giustizia che, pur accettando i cavilli proposti per i rinvii, non è ancora in grado di riconoscere se si trova davanti ad un errore giudiziario o ad un reo. E inoltre il punto cruciale del libro da cui si è voluto trarre il film è nell'affermazione dell'autore che giustifica la sua affannosa difesa come il diritto dell'innocente, pur dichiarando che userebbe la stessa tattica se fosse colpevole.

Il dramma del condannato inizia dunque nel mortale «braccio» di San Quentin, nasce dall'istante in cui il celebre avvocato si rifiuta di assumerne la difesa e Chessman si procura codici e testi di giurisprudenza per dedicarsi allo studio tanto più febbrile quanto più si avvicinano i fatali «Giovelli» delle esecuzioni. E' dalla ricostruzione di quei giorni, dai numerosi problemi di burocrazia carceraria (come si è procurato la macchina da scrivere? Qual'era il suo rapporto con gli altri detenuti e con i guardiani? che difficoltà ha incontrato per ricevere e trattenere tanti volumi in cella?) che il pubblico potrebbe avere un orientamento di giudizio che il film si guarda bene dal fornire. E neppure possiamo constatare un pieno soffio di ribellione contro l'istituzione della pena di morte. C'è soltanto l'individuo che vuole salvarsi: attorno a lui, preciso ed organizzato come un dipartimento di stato, il «braccio» vive di una implacabile e gelida prassi in cui la morte s'aggira con la freddezza tecnica della eliminazione scientifica. Considerando questo, esaminando come, dopo tutto, «Cella 2455 braccio della morte» rabbi ancor più i quesiti che la gente si pone su Chessman, non rimane che chiederci quali siano state le intenzioni di questo film.

VICENZA

DECIMO ANNO DEL «MONDO NUOVO».

Il circolo del cinema «Il mondo nuovo» ha ripreso la propria attività, dando inizio al suo decimo anno di vita. Proposto della presidenza del circolo è tenere lontana l'associazione da una qualificazione non strettamente culturale e garantirne l'autonomia da qualsiasi interferenza da parte di altri enti. Viene tuttavia ribadita la più ampia e leale collaborazione con gli organismi che hanno per fine la diffusione e l'approfondimento della cultura e riaffermata la fedeltà ad alcuni principi basilari quali la libertà dell'arte, la difesa e l'affermazione del migliore cinema italiano rivelatosi in questo dopoguerra. Il programma, molto denso, si presenta a cicli di proiezioni secondo i seguenti temi: Le retrospettive; le anteprime; il cinema, la guerra e il militarismo; il «western»; realismo e intimismo del Giappone; comico e satirico nel film d'oggi; la parabola di Ford; la borghesia in Antonioni; le riprese.

G.N.

MILANO

UN NUOVO REGISTA PER «LE VIE DELLA CITTA'».

In questo periodo si sono iniziate, come ogni anno, le attività degli organismi culturali cinematografici milanesi. Oltre a quella della Cineteca Italiana, la più importante per l'interesse delle opere che saranno via via presentate e di cui già abbiamo dato notizia, segnaliamo che ha ripreso le proiezioni il Centro Cinematografico Universitario Milanese.

Anche il Centro Culturale San Fedele ha iniziato quest'anno la proiezione di opere significative prodotte negli ultimi anni: esse verranno presentate al ritmo di una al mese; alla fine del ciclo, che sarà accompagnato da dibattiti, sarà attribuito un «premio San Fedele» per il cinema italiano all'opera che verrà giudicata più meritoria. Saranno presentate anche le tre ottime pellicole giapponesi proiettate fuori concorso quest'anno a Venezia. Spettacoli saranno dedicati ai problemi di attualità cinematografica, alla diversa valutazione morale in Europa ed in America, al contributo delle arti figurative, al neorealismo.

Dopo Zampa, Lizzani, Mattoli, un altro regista ha scelto quest'anno Milano per realizzare una sua opera: si tratta di Luigi Giachino, un ingegnere che si è finora dedicato solo alle pellicole pubblicitarie e che con «Per le vie della città» ha deciso di cimentarsi anche nel film a soggetto. Questo lungometraggio narra la storia di un precettore un po' strambo, che ama intrattenere i suoi allievi con scherzi comici. La sua mania è così accentuata che, con la fantasia, riesce a far rivivere delle comiche del tipo «two reels». E sono queste (quattro in tutto) che formano il nerbo del film; il riferimento alle vecchie comiche è molto diretto; vengono riprese infatti le sceneggiature di vecchi film: essi vengono ricostruiti «all'antica ma con spirito moderno». Ritroviamo infatti in uno degli episodi Ridolini (qui impersonato da Febo Conti) e Polydor (impersonato da se stesso). Interprete principale è Gino Bramieri. La sceneggiatura è stata curata, oltre che dallo stesso regista, da Walter Alberti e Gianni Comencini. Non possiamo che fare i nostri auguri per la buona riuscita di questa farsa «vecchia-nuova»; consiglieremo solo i produttori di cambiare il titolo del film: non ha alcuna attinenza con il soggetto.

M.S.

CAGLIARI

POCHE SALE PER MOLTI ABITANTI.

A Cagliari manca un centro culturale vivo e attivo e che sensibilizzi tutta la grande spiritualità e tradizione del suo popolo, per un complesso di elementi storici che ne hanno smorzato, affievolito il suo slancio, il suo ardore. Soprattutto manca una coscienza culturale. Così si comprende certo oscuro fatalismo che vela le anime e le costringe ad inattività e inerzia tanto dannose. Questa situazione si è riflessa anche nel campo cinematografico e soltanto in questi anni si cerca di reagire. Benché sia una città di 140.000 abitanti Cagliari ha una esigua rete di locali. Basta considerare che 7 sono in complesso i cinema e di questi soltanto 3 sono in condizioni di presentare un programma al di sopra della mediocrità per avere un quadro generale, ma pur sempre valido dell'attività cinematografica che si svolge. Pur avendo fatto degli sforzi notevoli in questi ultimi anni, l'attuale rete è assolutamente inadeguata per soddisfare l'intera cittadinanza. Molte volte lo stesso film è in programma in due locali, essendo unico il proprietario. Non parliamo dei prezzi, perché Cagliari starebbe benissimo a fianco delle maggiori città. I prezzi hanno avuto una improvvisa ascesa in questi ultimi tre anni, portandosi a cifre irraggiungibili per il ceto medio e popolare.

Le attrezzature interne dei locali sono buone, trattandosi per lo più di costruzioni recenti; quasi tutti i cinema hanno trasformato gli impianti tecnici adeguandoli ai recenti schermi giganti. Le programmazioni sono spesso tenute da film ormai superati, che fanno il giro delle sale italiane da parecchi anni. Pochi i film d'arte che riescono ad essere presentati. Quindi molte sono le deficienze, ma la più rimarchevole è il numero limitato delle sale.

G. Serra

FANO

E' NATO IL CIRCOLO DEL CINEMA.

Da due mesi circa è nato il Circolo del Cinema. Una iniziativa questa assolutamente apolitica che già ha raggiunto la rispettabile cifra di trecento iscritti. Le cose sono andate bene sin da principio, e, seppur non ancora iscritti alla Cineteca di Stato (oggi so però che dal prossimo gennaio il Cir-

colo del Cinema di Fano sarà regolarmente fornito da detta Cineteca) gli uomini del «club» riuscirono a compilare un cartellone interessantissimo.

Furono proiettate pellicole di autentico valore come «Pepé le Mokò» di Duvivier, «Il traditore» di Ford, «Giochi proibiti» di Clement, «Le silence est d'or» di Clair e «Breve incontro» di David Lean, e film egualmente importanti (seppur discutibili sul piano artistico) come «La grande illusione» di Capra, «L'altra parte della foresta» di Gordon. Ma i bravi organizzatori del Circolo del Cinema non si sono fermati qui. Hanno preparato una intelligente selezione del film neorealista italiano: con «Roma città aperta» di Rossellini, «La terra trema» di Visconti (nell'edizione integrale), «Due soldi di speranza» di Castellani e «Umberto D» di De Sica (o «Miracolo a Milano» a seconda di come deciderà l'Assemblea).

Luciano Anselmi

FORLI'

ATTIVITA' DEL CENTRO PER LA CINEMATOGRAFIA SCOLASTICA.

Il Centro provinciale di Forlì per la Cinematografia Scolastica ha quattro anni di vita essendo stato costituito il 20 aprile 1951 in seguito alla riunione dei rappresentanti per la Cinematografia Scolastica tenuta a Firenze nel febbraio dello stesso anno. Furono presi accordi con il British Council di Bologna e con la USIS di Firenze allo scopo di potere usufruire dei film di tali Cineteche. Non poche sono state, nei primi anni di attività del Centro, le difficoltà di ordine soprattutto economico, superate col contributo della Cineteca autonoma, della Amministrazione Provinciale e del Comune di Forlì. Il terzo anno di attività ha avuto un incremento notevole; è stata resa possibile una vasta scelta di film; il numero dei cine-proiettori sonori è salito a 17. Attualmente la Cineteca stabile del Centro è costituita da 83 pellicole e 28 filmini; è risultata fortemente incrementata l'attrezzatura audiovisiva delle Scuole della Provincia: i proiettori sonori sono saliti a n. 29 e quelli fissi a n. 113 oltre a un televisore, n. 114 apparecchi radio, e altro materiale. La gentile collaborazione del Provveditore agli studi, Presidente del Centro Prov. per C.S., Dr. Adolfo Nencini, e del Direttore del Centro, Prof. Aldo Jacuzzi, ha incrementato, in diversi insegnamenti elementari, l'interesse per la produzione dei

film, e così per esempio il M. Nicolini ha diretto «La Bambola» e il M. De Girolami con «La Funzione Clorofillina» ha ottenuto il primo premio al Concorso Nazionale 1955. Questo per informare il lettore che anche da noi non si sta con le mani in mano, che c'è passione ed entusiasmo per il miglior cinema educativo per quanto lo handicap della vita in provincia sia come dappertutto piuttosto rilevante, e per dire ancora una volta quanto benefico i giovanissimi traggono da queste proiezioni che favoriscono la comprensione del buon cinema che, per essere veramente tale, deve sempre possedere una finalità etica. Il catalogo dei film, di proprietà del Centro, disponibili per la circolazione nelle scuole, include i seguenti argomenti: Agricoltura, Cultura generale («Sulle orme di Giacomo Leopardi», per es.), Documentari di Varietà («Parliamo del naso...»), Fisica («Lezione di Acustica...»), Matematica, Pedagogia e Didattica, Popoli e Costumi («Tonnara», «Gente di Chioggia...»), Ricreativi («Burattini Emiliani...»), Scienze Naturali, Sport, Storia dell'Arte («Romantici Lombardi», «Mistero di Leonardo...»), Tecnica del Lavoro.

Giuseppe Turrone

LUCCA

UN CIRCOLO DEL JAZZ.

A Lucca, come in tutte le città di provincia, ci sono alcune attività culturali organizzate su piano nazionale, che funzionano, come è ovvio, bene; ma a noi sembrano meno interessanti e meno significative di altre attività, che del resto non funzionano meno bene, nate indipendentemente, per gli sforzi di un piccolo gruppo, in genere di giovani, e che vanno avanti grazie ad una continua dedizione e a sacrifici che nessuno sopporterebbe se non avesse un vero interesse. Più significative, abbiamo detto, perché dimostrano la vera passione di chi se ne occupa, la sua capacità a sbrigliarsi nelle difficoltà, e sono una vera scuola di esperienza, come non sono le altre attività più comode, abitudinarie.

Una di queste organizzazioni è a Lucca il «Circolo del Jazz»: si tratta di un piccolo gruppo di giovani, anzi di giovanissimi, che, sacrificando parte del loro scarso denaro, si costituiscono in circolo, cercarono una sede per le loro audizioni, e trovarono un giovane come loro, che aveva la fortuna di possedere una notevole discoteca e che la mise a loro disposizione.

La sede fu trovata, ma... allo stato di natura, diciamo così: cioè una vera e propria cantina, col pavimento sterrato, in condizioni deplorabili. Oggi il pavimento è ancora sterrato, ma ben battuto; e il resto è trasformato, ed egregiamente: non solo ripulito e accogliente, ma anche messo con gusto e con l'originalità caratteristica di tutte le cose non standardizzate, «fatte a mano», diciamo. E se furono fatte a mano! I soci del Circolo del Jazz si ricordano ancora con allegria — ma anche con una sensazione di gran fatica — le giornate passate a grattare le pareti, ad imbiancare, a verniciare.

Questa sede, con le finestre alte, che danno a livello della strada, ha un aspetto un po' esistenzialista; ma i giovani che la frequentano non hanno nulla di snobistico né di esistenzialista (di già gli esistenzialisti contrariamente a quel che si crede, in provincia non esistono): sono appassionati e seri. Anche la discoteca è molto aumentata, e ormai il circolo funziona da due anni, in mezzo a gravi difficoltà, ma con un'attività eccellente, sia con la audizione di dischi, sia con l'esecuzione di musiche jazzistiche da parte degli stessi soci. Ci pare che un'iniziativa, un successo del genere sia quanto mai lodevole e meritorio.

C. Barsotti



Da sinistra: Febo Conti, Furlanetto e Marisa Bozzoni in «Per le vie della città» del neo-regista Luigi Giachino. Nel film, al cui scenario hanno collaborato Walter Alberti e Gianni Comencini, Febo Conti impersonifica Ridolini.



FRANCO TORELLO. Ecco le filmografie che mi chiedi:

DANIELLE DARRIEUX (nata a Bordeaux l'1-5-1917. Sposò nel 1935 il regista Henri Décoïn, divorziò nel 1940).

- 1931 - « *Le Bal* » (« *Allé porte del gran mondo* ») di Wilhelm Thiele, con A. Lefaur.
 « *Coquecigrole* » di André Berthomieu, con Max Dearly, Raymond Galla.
 1932 - « *Panurge* » di M. Bernheim, con Gérard Sandoz, Jean Marconi.
 « *Le Coffret de Laque* » di Jean Kemm, con René Alexandre, Alice Field.
 1933 - « *Château de Rêve* » di Géza von Bolvary e H. C. Clouzot, con Jaque Catelain, Edith Méra.
 1934 - « *Mauvaise Graine* » (« *Amore che redime* ») di Billy Wilder e A. Esway, con Pierre Mingand.
 « *Volga en flammes* » (« *Volga in fiamme* ») di V. Tourjanski, con Alb. Préjean.
 « *La Crise est finie* » di Robert Siodmak, con Alb. Préjean.
 « *Dédé* » di René Guissart, con Alb. Préjean.
 « *Mon Coeur t'appelle* » (ediz. francese di « *Mein Herz ruft nach dir* ») (« *E lucean le stelle...* ») di Carmine Gallone, con Jean Kiepura.
 « *L'Or dans la rue* » (« *L'oro per la strada* » o « *Nel suo sogno d'oro* ») di Curt Bernhardt, con Alb. Préjean.
 1935 - « *Le Controllore des W. L.* » (« *Il controllore dei vagoni letto* ») di Rich. Eichenberg, con Alb. Préjean.
 « *Quelle drôle de Gosse* » (« *Quel diavolo di ragazza* ») di Léon Joannon, con Alb. Préjean.
 « *J'aime toutes les femmes* » (edizione francese di « *Ichs liebe alle Frauen* ») (« *Amo tutte le donne* ») di Carl Lamac, con Jean Kiepura.
 « *Le Domino vert* » di Henri Décoïn, con Maurice Escande.
 « *Mlle Mozart* » (« *Otto cani in cerca di padrona* ») di Ivan Noé, con Pierre Mingand.
 « *Mayerling* » (« *Mayerling* ») di Anatole Litvak, con Ch. Boyer.
 1936 - « *Tarass Boulba* » (« *Taras Bulba* ») di Alexis Granowski, con H. Baur, J.P. Aumont.
 « *Club de Femmes* » (« *Ragazze sole* ») di Jacques Deval, con Valentine Tessier, Ray. Galle.
 « *Port-Arthur* » (« *Port-Arthur* ») di Nikolas Frakas, con Anton Walbrook.
 « *Un Mauvais Garçon* » (« *Ragazzaccio* ») di Jean Boyer, con Henri Garat.
 1937 - « *Abus de Confiance* » (« *L'intrusa* ») di Henri Décoïn, con Ch. Vanel.
 « *Mademoiselle ma Mère* » (« *La signorina mia madre* ») di Henri Décoïn, con P. Brasseur.
 1938 - « *The Rage of Paris* » (« *Allora la sposo io* ») di Henry Koster, con D. Fairbanks jr.
 « *Katia* » (« *Katia* ») di Maurice Tourneur, con John Loder.
 « *Retour à l'Aube* » (« *Ritorno all'alba* ») di Henri Décoïn, con Pierre Dux.
 1939 - « *Battement de Coeur* » (« *Piccola ladra* ») di Henri Décoïn, con Claude Dauphin.
 1941 - « *Premier rendez-vous* » (« *Primo appuntamento* ») di Henri Décoïn, con Louis Jourdan.
 « *Caprices* » (« *Capricci* ») di Léo Joannon, con Alb. Préjean.

- 1942 - « *La Fausse Maîtresse* » (« *L'amante immaginaria* ») di André Cayatte, con Bernard Lancret.
 1946 - « *Au petit Bonheur* » (« *Una moglie infernale* ») di M. L'Herbier, con François Périer.
 « *Adieu Chérie* » di Raymond Bernard con Louis Salou.
 1947 - « *Bethsabée* » (« *Il sogno di Allah* ») di L. Moguy, con Georges Marchal.
 « *Ruy Blas* » (« *Ruy Blas* ») di Pierre Billon, con Jean Marais.
 1948 - « *Jean de la Lune* » di Marcel Achard, con Claude Dauphin.
 1949 - « *Occupe-toi d'Amélie* » (« *Occupati d'Amelia* ») di C. Autant Lara, con Jean Desailly.
 1950 - « *La Ronde* » di Max Ophüls, con Anton Walbrook, Gérard Philipe.
 « *Romanzo d'amore* » di Duilio Coletti, con Rossano Brazzi.
 1951 - « *La Maison Bonnadieu* » di Carlo Rim, con Bernard Blier.
 « *Le Plaisir* » (« *Il piacere* ») di Max Ophüls, con Claude Dauphin.
 « *La Vérité sur Bébé Donge* » (« *La follia di Robert Donge* ») di Henri Décoïn, con Jean Gabin.
 « *Rich, Young and Pretty* » (« *Ricca, giovane e bella* ») di M. Taurog, con Jane Powell, W. Corey.
 1952 - « *Five Fingers* » (« *Operazione Cicerone* ») di Mankiewicz, con James Mason.
 « *Adorable Créatures* » (« *Quando le donne amano* ») di Christian Jaque, con Daniel Gélin.
 1953 - « *Le Bon Dieu sans Confession* » (« *Una signora per bene* ») di C. Autant Lara, con Henri Vilbert.
 « *Madame de...* » (« *I gioielli di Madame de...* ») di Max Ophüls, con Ch. Boyer, Vittorio De Sica.
 1953 - « *Châteaux en Espagne* » di R. Wheeler, con Maurice Ronet, Martin Pepin Vasquez.
 1954 - « *Rouge et le Noir* » (« *L'uomo e il diavolo* ») di C. Autant Lara, con G. Philipe.
 « *Escalier de Service* » di Carlo Rim, con Robert Lamoureux.
 « *Bonnes à tuer* » (« *Quattro donne nella notte* ») di Henri Décoïn, con Michel Auclair.
 « *Napoléon* » di Sacha Guitry, con Daniel Gélin, Raymond Pellegrin.
 1955 - « *L'Amant de Lady Chatterley* » di Marc Allégret, con Erno Crisa.
 « *L'Affaire des Poisons* » di Henri Décoïn, con Paul Meurisse e Viviane Romance.

GIULIETTA MASINA (nata a San Giorgio di Priano (Bologna) nel 1920).

- 1947 - « *Senza pietà* »
 1950 - « *Luci del Varietà* »
 1951 - « *Persiane chiuse* »
 « *Sette ore di guai* »
 « *Cameriera bella presenza offresi* »
 1952 - « *Europa '51* »
 « *Wanda la peccatrice* »
 « *Lo sceicco bianco* »
 1953 - « *Ai margini della metropoli* »
 « *Donne proibite* »
 « *Via Padova, 46* »
 1954 - « *La strada* »
 1955 - « *Buonanotte... avvocato* »
 « *Il bidone* »

LUCIANO VIAZZI (Roma). Ho letto con molta fatica la tua lunga lettera (6 facciate scritte a mano!). Tu chiedi che venga istituito un concorso, « ma di quelli seri dove si vinca sul serio », vuoi che « i premi siano in denaro sonante », pagati subito. C'è nella tua richiesta un controscopo: se il concorso è serio, è necessario concedere alla giuria un buon lasso di tempo per la valutazione dei concorrenti ed è proprio quello che tu non vuoi. Se invece è un concorso senza valutazione del merito dei partecipanti, allora si tratta più che altro di una lotteria. E non ti sembra che in Italia, paese oltremodo facile a scandalizzarsi (a parole) per il gioco d'azzardo, ci siano già troppi lotti, lotterie, totocalci, totocorse e via dicendo? Ti racconto questa che è autentica ed è capitata proprio alla nostra redazione. Saprai che in occasione della ripresa di « Cinema » sono stati spediti molti pieghevoli di propaganda con una cartolina per l'eventuale richiesta di abbonamento. Tra le molte che sono tornate « debitamente compi-

late » (metto le virgolette perchè è ormai un modo di dire ministeriale) su una era scritto: « Mi abbono per il 1956; spedito vaglia. Che regalo mandate? ».

Tu dirai: una abitudine. Io direi: una cattiva abitudine, indice di una mentalità piuttosto preoccupante. L'abbonamento costa 2200 lire l'anno; sono ventiquattro numeri a lire 100 ciascuno. Perciò l'abbonato ha già uno sconto di 200 lire. Aggiungi le spese postali, il costo della busta, la mano d'opera e immagina quel che può restare. Ebbene quel tale vuole pure un regalo! Tu potrai obiettarmi: perchè chiedere gli abbonamenti? E' proprio qui che ti volevo! L'abbonamento è un segno di stima, di fiducia del sottoscrittore nei confronti della rivista e perciò più sottoscrittori arrivano e più la redazione e i collaboratori si sentono sostenuti dal favore del pubblico, di un pubblico non anonimo ben qualificato che ha un peso nello stile del giornale. Se per ottenere questo favore si debbono dare in cambio regalucci da pochi soldi (e non possono essere che cianfrusaglie o fondi di magazzino) allora è preferibile che la rivista vada al pubblico anonimo, a quelli che comperano per abitudine i giornali nelle edicole.

Con questo mi accorgo di aver divagato. Torniamo dunque al concorso che non deve essere — dicevamo — una lotteria, ma deve avere uno svolgimento rapido. Ho passato la tua richiesta al direttore il quale ha promesso che ci penserà. Ha subito detto che deve essere riservato ai giovani. A proposito: tu quanti anni hai? Ti chiedo questo perchè lui, il direttore, ha il pallino dei giovani. Dice che se dei problemi cinematografici continuano ad occuparsene i « vecchi tromboni » tra venti anni faremo dell'Italia una grande casa di riposo dove tremuli testardi continueranno a scrivere i soliti saggi e insisteranno per imporre le loro idee che da dieci lustri hanno in testa. Ancora a proposito: lo sai che lui legge innanzitutto gli articoli che hanno firme sconosciute?

MARIO PRETTI (Torino). Ti ho risposto direttamente. Il giudizio di un soggetto, specialmente quando l'argomento è interessante, richiede un colloquio diretto. Ci sono cose che non si possono dire attraverso la rubrica. Sei contento?

GIOVANNI V. (Trieste). Sì; esamino i soggetti, ma non posso rispondere in pochi giorni. Non faccio eccezioni. Ti raccomando di non superare le cinque o sei cartelle; e che siano dattilografate. Non mi mandare la terza copia.

ERMANNO MOMBELLI (Milano). Il servizio che tu chiedi, ufficialmente non è ripristinato poichè rischieremo di avere troppe richieste e di non poter mantenere l'impegno. Tuttavia se a te serve qualche cosa sarò sempre lieto di favorirti.

Il Postiglione

GAMBI ED ACQUISTI

Dr. Enrico Elestici (Via Alberoni 20 - Piacenza) cede come nuovi: « Cinema » (nuova serie) dal n. 70 al 120; e i numeri 45 e 46. « Cinema Nuovo », dal n. 1 al n. 10. « Film-critica » nn. 8, 10, 11, 12, 13. « La Rassegna del Film » dal n. 1 al n. 13.

Darvino Battistella (Via De Togni, 21 - Milano) cerca « CINEMA » (vecchia serie) in buono stato: n. 128, 134, 147, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 164, 165, e dal 175 in poi (sempre vecchia serie). Cede (anche in cambio) i seguenti nn. (vecchia serie). In buono stato: 41, 59, 61, 72, 79, 96, 108, 115, 116, 119, 132, 139, 143. In cattivo stato: 2, 74, 87, 141, 144, 150.

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

UNA PRODUZIONE DI RICHARD SALE E ROBERT WATERFIELD REALIZZATA DA ROBERT BASSLER PER LA UNITED ARTISTS

Jane Russell ★ Jeannette Crain



Gli Uomini Sposano Le Brune



DI ANITA LOOS * **CINEMASCOPE** * COLORE DELLA * **TECHNICOLOR** *

CON Alan Young * Scott Brady * Rudy Vallee



SCENEGGIATURA: MARY LOOS - RICHARD SALE * REGIA DI RICHARD SALE *

CINEMA



Sylva, la giovane attrice che esordisce nel film « Il ferroviere » diretto e interpretato da Pietro Germi per la Ponti - De Laurentiis.