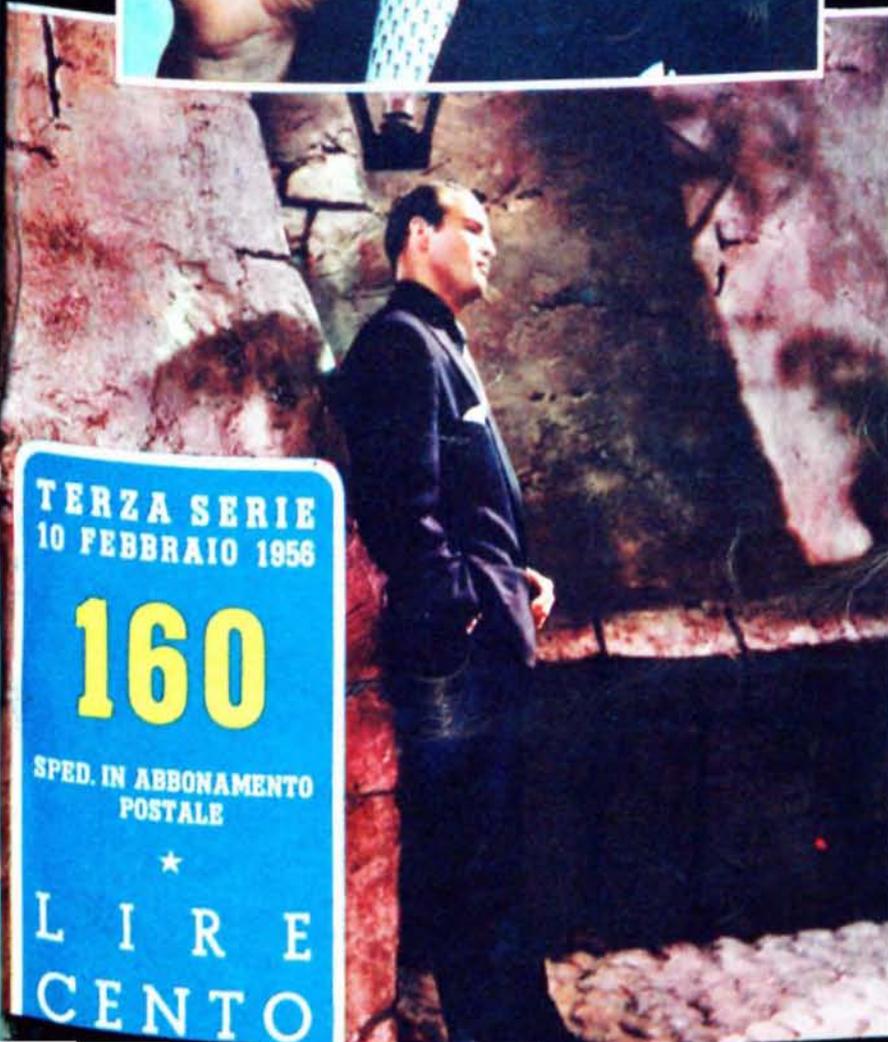
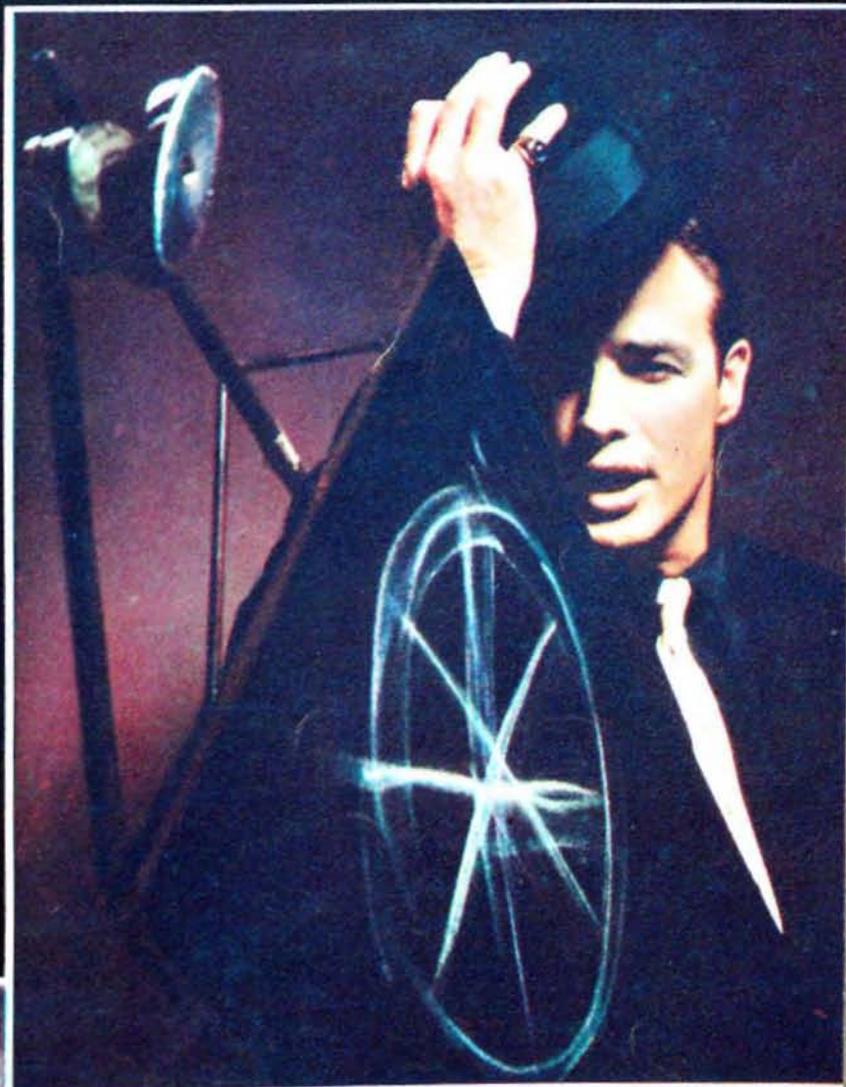


CINEMA

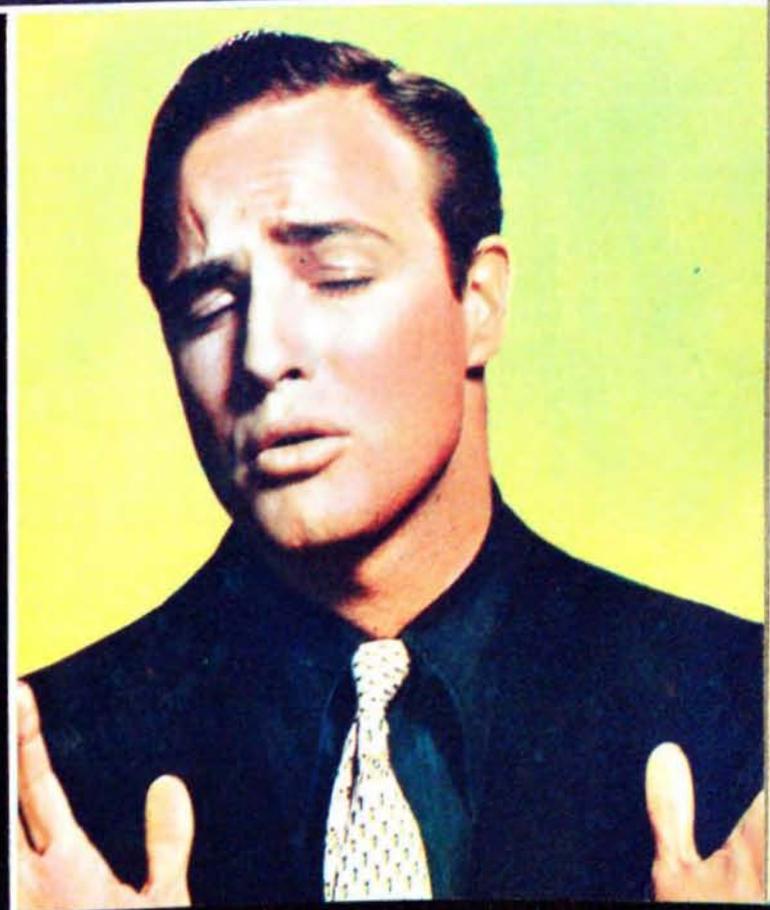


TERZA SERIE
10 FEBBRAIO 1956

160

SPED. IN ABBONAMENTO
POSTALE

★
L I R E
C E N T O





**Tra il sibilo
dei reattori
una storia
d'amore
senza domani**

**Il primo grande
film italiano
sull'ambiente
aeronautico**

SUPERSCOPE

un po' di cielo

FERRANIACOLOR

GABRIELE FERZETTI • CONSTANCE SMITH • FAUSTO TOZZI • TINA PICA

con la partecipazione di ALDO FABRIZI e PEPPINO DE FILIPPO

Diretto da GIORGIO MOSER

Prodotto da GIORGIO CRISCUOLO e RAFFAELLO TETI per le

PRODUZIONI CINEMATOGRAFICHE ASSOCIATE

Presentato dalla ZEUS FILM DISTRIBUZIONE



Marlon Brando in « Bulli e pube »
(« Guys and Dolls ») di Joseph Man-
kiewicz (M.G.M.).

**Dal prossimo numero
Cinema uscirà in data
1 e 16 di ogni mese**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18
- Tel. 383.952 - 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime
Potenze, Mexico 613, Buenos Ayres - CECOSLOVACCHIA: Jaroslav Broz,
Husinecka, 13, Praga 11 - 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 Fernán-
dez Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono
direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Con-
to 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

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XV

Terza serie

Anno IX 1956

160 10 Febbraio 1956

SOMMARIO

SI GIRA	1130
M. SCAGLIONE	
DIALETTI E PARTECIPAZIONI STRAORDINARIE	1131
C. ALBERTO DE SOUZA BARROS	
« RIO 40 » FILM BRASILIANO NEOREALISTA CHE NON PIACE AD UN POLIZIOTTO « REALISTA »	1133
C. B.	
BIBLIOTECA	1134
SUSAN O ANNA: A CHI L'OSCAR?	1135
MICHELE QUIRIGLIO	
UNIVERSALE IL DECALOGO DI DE MILLE	1136
GIUSEPPE SIBILLA	
MARILYN REVISIONATA	1138
M. QUIRICO	
« PIU' FORTE E' LA FAME, PIU' GRANDE E' LA SPE- RANZA »	1141
VINCENZO BASSOLI	
E' PIU' COMODO ACCUSARE LO SCHERMO	1143
CARLO DELLA CORTE	
DE SICA, BORGHESUCCIO ANTEGUERRA	1145
FILIPPO M. DE SANCTIS	
UNA DIGNITA' PER IL FILM	1149
CLAUDIO BERTIERI	
E' NATA UNA STELLA	1150
FRANCO MOCCAGATTA	
ABBIAMO VISTO AL COCKTAIL E AL LAVORO	1152
I FILM	1154
VITA DI PROVINCIA	1157
DILIGENZA - NOTIZIARIO	1160

SI GIRA



Brigitte Bardot e Alberto Sordi in « Mio figlio Nerone » di Steno.

IN ITALIA

CINECITTA'

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

Il cielo brucia - b. n. - Produzione: Compagnia Turistica Culturale - Planeta film - (italo-spagnolo) - Regia: Giuseppe Masini - Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Faith Domergue, Folco Lulli, Fausto Tozzi, Rick Battaglia - Genere: drammatico.

Guardia, Guardia scelta, Brigadiere, Maresciallo - b. n. - Produzione: Imperial film-ENIC - Interpreti principali: Aldo Fabrizi, Gino Cervi, Alberto Sordi, Peppino De Filippo - Genere: comico.

IN.CLR.

La banda degli onesti - b. n. - Produzione: D.D.L. - Regia: Camillo Mastrocinque - Interpreti principali: Totò, Peppino De Filippo, Giacomo Furia, Roberto Rizzo, Giulia Rubini - Genere: comico.

I girovaghi - Ferraniacolor-Su-percinescope - Produzione: Villani-Rossini film - Regia: Hugo Fregonese - Interpreti principali: Peter Ustinov, Carla Del Poggio, Abbe Lane - Genere: drammatico.

ISTITUTO LUCE

Vertigine bianca - Colori - Produzione: Istituto Luce - Re-

gia: Giorgio Ferroni - Genere: lungometraggio a carattere documentaristico girato a Cortina d'Ampezzo per i Giochi Olimpionici d'inverno.

Mamma sconosciuta - b. n. - Produzione: Diva film-Cinematografica - Regia: Carlo Campogalliani - Interpreti principali: Alberto Farnese, Janet Vidor, Alessandra Panaro, Maria Grazia Sandri. Genere: drammatico.

TITANUS-APPIA

Non c'è pace per chi ama - Ferraniacolor-Totalvision - Produzione: Gea Cinematografica - C.C.C. (italo-tedesco) - Regia: Sergio Corbucci - Interpreti principali: Anna Maria Ferrero, Massimo Serato, Sonia Ziemann, Arnoldo Foà, Andrea Checchi ed il tenore Franco Corelli - Genere: drammatico.

TITANUS-FARNESINA

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

Mio figlio Nerone - Eastman-color Cinemascope - Produzione: Titanus-Vides - Regia: Steno - Interpreti principali: Gloria Swanson, Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Brigitte Bardot, Giorgia Moll, Ciccio Barbi, Mario Carotenuto - Genere: satirico.

Difendo il mio amore - b. n. - Produzione: Titanus film-Tenuggi film (co-produzione italo-francese) - Interpreti principali: Martine Carol, Vittorio Gassman, Charles Vanel, Gabriele Ferzetti - Genere: drammatico.

Uomini e lupi - Cinemascope-Eastmancolor - Produzione associata: Titanus-Trionfalcine - Regia: Giuseppe De Santis - Interpreti principali: Silvana Mangano, Yves Montand, Pedro Armendariz - Genere: drammatico.

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

Ostaggi del destino - b. n. - Produzione Cinematografica Benelli - Regia: Max Calandri - Interpreti principali: Michel Auclair, Folco Lulli, Jeane Hugo - Genere: drammatico.

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.

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

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

Il porto del primo amore - b. n. - Produzione: Rivo film-Burgus film (italo-francese) - Regia: Emile Rousset, Emile Courinet, Sergio Leone - Interpreti principali: Piero Giagnoni, Lise Bourdin, Fausto Tozzi - Genere: drammatico.

Oltre la legge - b. n. - Produzione: Fortunia film-Teide (italo-spagnolo) - Regia: Francisco Rovira Beleta - Interpreti principali: Jorge Mistral, Mara Berni, Marisa de Leza, Augusto Casaravillas, Ignazio Balsamo, Natale Cirino - Genere: drammatico.

Consuelo - Ferraniacolor - Totalvision - Produzione: Memphis film-Union film (italo-spagnolo) - Regia: Primo Zeglio - Interpreti principali: Valentina Cortese, Massimo Girotti, Ettore Manni, Mary Luz Galizia, Donatella Marrosu, Marco Guglielmi - Genere: drammatico.

Il garofano rosso - Technicolor - Europascope - Produzione: Electra film - Franco London Film - Film Gibé (italo-francese) - Regia: Jean Renoir - Interpreti principali: Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer, Dora Doll, Jean Richard, Lise Bourdin - Genere: drammatico.

Amore perduto - b. n. CinemaScope - Produzione: Misiano-Sabatello - Union film (co-produzione italo-spagnolo) - Regia: Claudio Gora e Leonardo Barcolici - Interpreti principali: Marta Toren, Massimo Serato, Arnoldo Foà - Genere: drammatico.

NOTIZIARIO

GRAN BRETAGNA

Kenneth More, Laurence Harvey e Ian Carmichael saranno gli interpreti del film *Tre uomini in barca* tratto dal famoso romanzo di Jerome K. Jerome.

STATI UNITI

Burt Lancaster sarà produttore e interprete del film *Il discepolo del diavolo* tratto dalla commedia di G. B. Shaw; altro interprete del film sarà Montgomery Clift.

Bop Hope ha fatto scritturare i suoi quattro figli (dai 5 ai 16 anni) per il suo nuovo film *Un certo sentimento*.

The e simpatia, l'interessante commedia di Robert Anderson, sarà quanto prima ridotta per lo schermo. La sceneggiatura sarà curata dallo stesso Anderson, mentre la regia verrà affidata a Vincent Minelli. Deborah Kerr, interprete della commedia sulle scene di Broadway nella edizione curata da Elia Kazan, è stata scelta per la parte della protagonista.

DIALETTI E PARTECIPAZIONI STRAORDINARIE

Abbiamo avuto occasione di rivedere recentemente un vecchio film diretto da Amleto Palermi nel 1938 ed interpretato da Maria Denis, Vittorio De Sica, Silvana Jachino, Giovanni Barrella. Il film in questione si intitola "Partire" ed è tratto da una commedia di Gherardo Gherardi, uno dei tanti autori che hanno ispirato i nostri registi cinematografici durante il ventennio. Il film "Partire" pensiamo sia uno dei peggiori tra i tanti diretti da Palermi: un film senza pretese, tirato giù alla buona, con molte ingenuità e convenzionalità, con accorgimenti tecnici che oggi ci fanno sorridere (si badi, ad esempio, alle passeggiate dei due giovanotti che cercano di dare allo spettatore l'illusione del movimento pur non muovendosi di un passo!). Ma non vogliamo qui tentare un esame critico del film, bensì vogliamo sottolineare un fatto: in "Partire" parecchi personaggi si esprimono in dialetto spiccatamente meneghino rendendo a volte incomprensibile il discorso ed accentuando il carattere, come dire, dopolavoristico del film. Se facciamo caso alla produzione cinematografica d'allora vediamo come in quasi tutti i film a base di telefoni bianchi vi fosse almeno un personaggio che si esprimeva in dialetto; un personaggio che in genere non andava mai al di là della deterritoriale "macchietta" e che quindi non assumeva nell'economia del film un rilievo ed un'importanza determinanti. Poi incominciò a farsi strada ed a mietere successi il romanesco del Fabrizi di "Avanti c'è posto!", il piemontese di Macario ed il napoletano di Totò. E da allora le cose cambiarono. Come sempre succede in questi casi, ben presto il dialetto venne di moda e sembrò essere la "conditio sine qua non" per un successo popolare. A confermare il quale si ebbe nell'immediato dopoguerra lo straordinario successo della Magnani e del compaesano Fabrizi. Entrambi gli attori parlavano come perfetti "romani de Roma" e da "Roma città aperta" in poi il dialetto dilagò sui nostri schermi. In omaggio al neorealismo anche registi che da esso erano perdutoamente lontani introdussero nei loro film il dialetto: ogni attore doveva accentuare in senso dialettale la propria pronuncia e più dialetti c'erano, meglio era. Intanto la serie dei film comici con Totò godeva di uno straordinario successo, mentre nuovi "astri" sorgevano all'orizzonte: il romano Rascel, il milanese Walter Chiari, il piemontese (fasullo) Carlo Croccolo, i romani Billi e Riva, la bolognese Pina Renzi, il cremonese Ugo Tognazzi, l'um-

Il cinema italiano deve avere il coraggio di reprimere inveterate abitudini e individualistiche presunzioni. Può l'attore comico far ridere scordando "er cupolone", la Torre degli Asinelli, il Torrizzo, la Mole antonelliana, la "Madunina", "a Lanterna"?

Può un'attrice mostrare le gambe senza partecipare "straordinariamente" al film?



Scontro di personaggi e incontro di dialetti: romano, veneto e napoletano trattengono le ciociare che s'accapigliano in « Pane, amore e fantasia ».

bro Alberto Talegalli. Senza contare poi i veterani, quali il piemontese Macario, l'abruzzese (1) Riento, il veneziano Basseggio, il torinese Campanini e tanti altri. Tutti costoro accentuavano ed accentuano al massimo le caratteristiche linguistiche dei rispettivi luoghi di provenienza, con il risultato che ben si immagina. Perchè, oltre agli attori di primo piano, anche gli interpreti minori, i generici oggi si esprimono nei più svariati dialetti, dandoci così un cocktail difficilmente digeribile.

Ricordiamo ad esempio la serie delle avventure della famiglia Passaguai, interpretato e diretto da Fabrizi, con contorno di Ave Ninchi, Delle Piane, Pavese, ecc. Bene, molto spesso il pubblico settentrionale aveva l'impressione di assistere ad uno strano spettacolo animato da personaggi esagitati che parlavano, o meglio, urlavano parole in gran parte incomprensibili. Così come incomprensibili o perlomeno fastidiosissimi risultano certi altri film manipolati per dar modo al comico di turno di sfornare il solito repertorio di lazzi e mossette. Perchè un fatto è certo: il comico che si basa, per suscitare l'ilarità del pubblico, unicamente sulle sue risorse, chiamiamole così, dialettali, non è certamente degno di considerazione alcuna. Ed infatti la nostra produzione comica, tranne rari, rarissimi casi, si mantiene su di un livello quanto mai scadente: logico risultato di una moda, di un andazzo che dura da troppi anni. Con questo non si vuol dire che in qualche occasione il dialetto non riveli la sua efficacia; anzi, a volte esso è indispensabile. Avremmo potuto immaginare l'arte di un Angelo Musco senza l'ausilio del dialetto siciliano — usato, del resto, con molta parsimonia dal grande attor comico — o l'efficacia di certi personaggi di Petrolini disgiunti dal dialetto romanesco? No, naturalmente. Film come "Napoli milionaria" o "Le miserie d'monsü Travet" non potevano non valersi dei rispettivi dialetti per raggiungere la stessa efficacia dei lavori teatrali da cui erano originati. Insomma, con questo intendiamo dire che il dialetto va usato, come ogni altro effetto, « cum grano salis », quando cioè se ne presenti la necessità, o almeno una giustificazione valida. Ma quando diventa nient'altro che gratuito pretesto per trarre da esso qualche squallido effetto plateale, allora sortisce un effetto quasi sempre negativo, scontato. Come le canzoncine e le barzellette a doppio senso; come i retorici e dolcissimi inneggiamenti a Trieste, mediante i quali molti guitti credevano di salvarsi al cospetto del pubblico. (Ed il tragico era che molte volte ci riuscivano, suscitando uragani di applausi da parte di spettatori disposti anche a commuoversi).

Dicevamo prima che molto spesso l'uso del dialetto non ha giustificazione alcuna e proprio non riusciamo a comprendere come parecchi registi introducano nei loro film un vero e proprio campionario di tutti i dialetti della penisola. Facciamo qualche esempio? Nel recente film di Comencini "La bella di Roma" ogni regione vanta tra i protagonisti almeno un rappresentante. La Pampanini, Sordi e Cifariello si esprimono infatti in romanesco, Paolo Stoppa in napoletano, Luisella Beghi in bolognese, Lina Volonghi in ligure; mentre, dal canto loro, anche i personaggi minori si danno da fare per provare la loro appartenenza a questa o quella città. In "Accadde al penitenziario", un film non del tutto privo di qualche trovata gustosa, i dialetti si sprecano. Gli interpreti rispondono ai nomi di Sordi, Chiari, Fabrizi, Peppino De Filippo, Billi e Riva e molti altri caratteristi, tutti contraddistinti da

ben marcate peculiarità linguistiche. Senza contare poi le figure minori, come i due ladri veneti, il conducente napoletano ecc. ecc... A questo proposito vien fatto di domandarci quali sono i motivi che hanno spinto i due registi Comencini e Bianchi, autore del secondo film, a caratterizzare in modo così marcato e al tempo stesso superficiale i rispettivi personaggi. Se, poniamo, i due ladruncoli di "Accadde al penitenziario" si fossero espressi in perfetto italiano invece che in dialetto veneto, il risultato — se di risultato si può parlare — sarebbe stato lo stesso. Così se è logico che la Pampanini, trattandosi di un personaggio tipicamente romano, si esprima in dialetto romanesco nel film "La bella di Roma", non lo è altrettanto il fatto che tutti gli altri personaggi senza alcun motivo particolare si esprimano nei più svariati dialetti. Con risultati non sappiamo fino a che punto divertenti.

Ma purtroppo in Italia esiste, nei confronti dell'attore comico e dell'attore caratterista, questa infelice tradizione, che li obbliga a denunciare ad ogni battuta la loro città d'origine. Sordi, a parte qualche caso, sarà sempre "l'americano a Roma"; Peppino De Filippo sarà destinato ad incarnare "ad infinitum" il ruolo del napoletano cerimonioso, scansafatiche e furfantello; Tina Pica passerà alla storia come la "Caramella" dei vari "Pane, amore e...", mentre Franca Valeri dovrà sempre accentuare la pronuncia milanese. Tutto questo in omaggio alla discutibilissima opinione che l'espressione dialettale faccia maggior presa sul pubblico. E, per rispettare questa teoria, non si era anche doppiato il francese Fernandel con il... genovese di Lauro Gazzolo? A questo proposito ci pare strano che finora nessuno abbia pensato di appioppare a Charles Chaplin, che so, una pronuncia tipicamente partenopea o romanesca. Ma non dubitate prima o poi si arriverà anche a questo! Il che ci dimostra che, malgrado siano trascorsi molti anni, per certi aspetti il nostro cinema è rimasto ancorato ai tempi dei telefoni bianchi, ai tempi di "Partire", in cui Silvana Jachino canticchiava "O mia bela Madunina" e De Sica sfoggiava il suo linguaggio napoletano (moderato) di fronte al milanese marcato del caratterista Barrella.

Un'altra questione curiosa, e più importante di quanto non sembri a prima vista, è quella che riguarda la disposizione dei nomi degli interpreti nei film italiani. Questione che richiede da parte della casa di produzione una dose di diplomazia quale non si usa nemmeno nella trattazione dei più importanti affari di politica estera. Anche qui facciamo subito un esempio: nel recente film di Franciolini "Racconti romani" abbiamo una nutrita schiera di interpreti noti, presentati nel modo seguente: "Racconti romani" con (in ordine alfabetico) Antonio Cifariello, Franco Fabrizi, Giovanna Ralli e Maurizio Arena, Maria Pia Casilio, Mario Carotenuto, Eloisa Cianni, Giancarlo Costa, Mario Riva e con la partecipazione straordinaria di Silvana Pampanini e Vittorio De Sica e con la partecipazione eccezionale di Totò. Ora, non sappiamo se tale disposizione degli interpreti sia stata fatta per espresso desiderio dei divi più autorevoli, evidentemente desiderosi di non essere confusi con la massa degli altri attori, certo è che ci pare inutile sottolineare il ridicolo di tutti quegli "e", atti a separare un gruppo di attori da un altro, di tutte quelle "partecipazioni straordinarie" e finanche "eccezionali"! Sappiamo di divi e di

divi, nemmeno tra i più bravi e popolari, che condizionano la loro partecipazione ad un film soltanto se viene loro assicurata una particolare disposizione del nome sulle locandine pubblicitarie. Sappiamo delle gravi preoccupazioni che affliggono il povero produttore che vuole riunire in un solo film più nomi cari al pubblico. Prima il Tizio o prima il Caio? Alla fine se la cava rifugiandosi in quei risibili elenchi a base di "con", "e", "e con", "con la partecipazione di..." ecc. Spesso ricorre all'uso di particolari accorgimenti (colori diversi, stelle formate dai diversi nomi degli attori) per non urtare la suscettibilità di un attore nei confronti di un altro. Insomma siamo arrivati al punto che è quasi più agevole compilare la locandina di uno spettacolo di rivista che quella di un film: il che è tutto dire!

Questa questione, chiamiamola così, delle "partecipazioni straordinarie", se non riguarda il cinema italiano come fatto artistico, lo riguarda come fatto di costume ed è perciò quanto mai importante. Perchè è indice di una ben determinata mentalità, di un ben determinato livello mentale, diffuso in misura preoccupante tra i nostri leaders dello schermo. Da noi una qualsiasi sprovveduta divetta al suo secondo film incomincia ad avanzare pretese di tale genere; vuole il nome disposto in un determinato modo, vuole essere distinta da altre sue colleghe, magari con una piccola congiunzione, magari con il nome scritto un pochino più in grande. E non importa se il ruolo è convenzionale, se il film è scadente. Conta soltanto il nome, la partecipazione straordinaria. Questo ci spiega, almeno in parte, il fatto che il cinema italiano posseda un così ristretto numero di buoni attori ed un così numeroso gruppo di "partecipazioni straordinarie ed eccezionali". Oltre tutto ci risulta che questo andazzo veramente poco simpatico sia diffuso soltanto da noi, chè nelle altre cinematografie non si verificano simili maneggi, simili laboriosissimi elenchi d'attori. Nel film di Kramer "Nessuno resta solo" agiscono sei attori di primissimo piano, dalla De Havilland alla Graham, da Mitchum a Sinatra a Broderick Crawford. Eppure non vi sono partecipazioni straordinarie, nè tanto meno i nomi son scritti in diverso carattere ed in diversa misura. Vi immaginate che cosa sarebbe successo se in Italia un produttore si fosse arrischiato a presentare sei attori di tale fama senza l'ausilio dei succitati accorgimenti? Eppure gli attori americani e inglesi, francesi e russi sono egualmente — e forse più — apprezzati; e soprattutto godono di una popolarità più duratura ed incondizionata, frutto di effettiva bravura e disciplina artistica e non di mero prestigio fisico, di popolarità occasionale ed episodica, sia pure offerta al pubblico come "partecipazione speciale o straordinaria o eccezionale"!

Insomma, l'uso e l'abuso dei dialetti e delle partecipazioni straordinarie è uno dei molti mali, e non l'ultimo, che affliggono il nostro cinema. Questo nostro cinema che, per certi aspetti, molto deve ancora imparare; che soprattutto deve avere il coraggio di reprimere certe mode, certe inveterate abitudini che minacciano di divenire croniche. Con i risultati deleteri, ridicolo a parte, che ognuno può bene immaginare.

Massimo Scaglione

(1) Riento pur parlando abruzzese è « romano de Roma » essendo nato a Via dei Pontefici una delle più tipiche strade della capitale (n.d.r.)

"RIO 40", FILM BRASILIANO NEOREALISTA

CHE NON PIACE AD UN POLIZIOTTO REALISTA



— E' UN FILM « MENZOGNERO » — HA DETTO IL CAPO DELLA POLIZIA — PERCHE' LA TEMPERATURA MASSIMA RAGGIUNTA DALLA CAPITALE E' STATA DI 39,6° - UN ATTO ANTICOSTITUZIONALE CHE ANNULLA IL PERMESSO DI CENSURA - SOGNI E DELUSIONI DELLA « REPUBBLICA DEI DIECI », ORIGINALE « TROUPE » CINEMATOGRAFICA - DOVREMO RINUNCIARE A CONOSCERE IL VERO VOLTO DEL BRASILE ?



In alto:
Il « Corcovado » è uno dei quartieri dove si svolge la storia di « Rio 40° »; nel fondo è visibile la grande statua del Cristo Redentore.

In basso:
Una nota sentimentale: L'amore semplice e sincero d'una ragazza di periferia (attrice Clauce Rocha) e di un fuciliere (attore Roberto Batalin) nel Parco di « Boavista ».

Nelson Pereira dos Santos è un giovane avvocato « paulista » che ha preferito il cinema alle aule dei tribunali; un brasiliano dalla « sensibilità » diversa che ha voluto parlare della città di Rio senza fermarsi a Copacabana e al « Pan de azucar ».

Dopo qualche esperienza cinematografica (fece l'aiuto di Alex Vianny per il film « Un ago nel pagliaio ») egli decise di affrontare la regia, ma i produttori ai quali si rivolse trovarono subito le solite difficoltà. Fu così che Pereira fondò la più piccola repubblica del mondo, la « Republica dos Dez », in un territorio racchiuso fra le pareti di un appartamento di due stanze. I dieci erano volontari: tecnici ed artisti innamorati di un'idea ed incuranti di facile guadagni. Alcuni militanti nel cinema, altri no; ma tutti convinti di fare cosa nuova ed importante.

Un gruppo d'idealisti? Forse, ma soprattutto di coraggiosi.

Questa la « troupe » del film « Rio 40° ». Una « troupe » che assieme ad altri amici interessati alle sorti del cinema brasiliano riuscì poi ad organizzare una cooperativa. Per raggiungere lo scopo ciascuno lavorò senza compenso, ma il vantaggio fu grande: un'assoluta libertà d'azione, d'espressione. Si passò così, fra l'entusiasmo generale, a studiare il soggetto; una storia umana, vera, che esprimesse il sentimento d'una civiltà, d'un popolo; una storia in cui lo spirito « nazionale » vivesse in una sincera espressione personale.

E' appunto l'avventura quotidiana dei tre venditori di « amendoim » (nocioline) di « Rio 40° », tre fanciulli poveri che, usciti dalle pittoresche baracche dove abitano, all'alba d'una mattina domenicale, si distribuiscono per la città in cerca di clienti.

Il primo bambino sceglie la spiaggia « mas linda del mundo », Copacabana, dove il lusso è a fianco del vizio, della più completa prostituzione. Omosessuali, contrabbandieri, intermediari di gioco e d'amore, sono i frequentatori più assidui. Personaggi che l'occhio incantato e cieco d'un turista non riesce mai a vedere nè a capire.

Il secondo, tifoso arrabbiato, va al « Maracaña », lo stadio, dove migliaia di « fanatici » assistono alla partita senza curarsi dei sentimenti dei giocatori. Anche qui vediamo qualcosa di « nuovo »; il dramma di un calciatore che, travolto da un grande ingranaggio di compravendita mosso da interessi di miliardi, è costretto a « dimenticare » il suo onore sportivo e giocare secondo i nascosti disegni dei suoi proprietari.

Il terzo ed ultimo bambino va in un quartiere operaio e là trova la miseria e la fame con le relative conseguenze: il furto, il gioco illegale e soprattutto la rivolta.

Il film quindi è la storia di una domenica « carioca » (di Rio de Janeiro), infuocata ed agitata, piena di vita e di colore umano. I fanciulli con la loro passeggiata ci mostrano, senza rendersene conto, gli angoli e gli aspetti più sconosciuti, ma più veri di Rio; le sofferenze, gli intrighi, la malavita, la bontà e l'umanità del suo milione e mezzo di abitanti.

Quando fu la volta di scegliere gli attori, Pereira ed i suoi collaboratori non temettero di affiancare a pochi professionisti un gran numero di persone « prese dalla strada ». Quattro quinti degli attori infatti sono semplici cittadini brasiliani incontrati in quelle vie, in quei quartieri di Rio, che sono gli scenari più numerosi e più belli del film.

La lezione che il cinema italiano del dopoguerra ha impartito ai giovani autori di questo film è stata senz'altro una lezione d'arte, d'umanità, e non di « scuola »; il sistema di lavoro che essi hanno adottato simile a quello di alcuni nostri registi, ha costituito, lontano da ogni scopo imitativo, la via più sincera ed anche più economica per il raggiungimento dello scopo; la creazione cioè di un'opera che fosse anche la prima e spontanea espressione di un'arte « nazionale ».

« Rio 40° » seppe commuovere i tre membri della Commissione di Censura; quando la luce si riaccese sul vecchio schermo rettangolare della sala essi comunicarono compiaciuti il loro parere: proibito a minori di dieci anni, ammesso per gli adulti.

La battaglia era vinta!

Ma fu allora che apparve la figura ridicola di questa storia, ormai conosciuta dai brasiliani come quella del « colonnello umorista »: il Capo della Polizia. Egli, compiendo un atto arbitrario ed anticostituzionale, annullò il già ottenuto permesso di censura.

Motivo (non nuovo alle nostre orecchie): il film mostra le piaghe della società brasiliana, il lato « brutto » della vita; un film che denigra il paese con un quadro che è una riprovevole « successione di miserie ». Un'opera che pur non essendo comunista mostra chiaramente lo stesso disinteresse per la difesa dell'istituzione.

— Inoltre — ha aggiunto il colonnello Cortes — che il film sia « menzognero » lo dimostra il titolo stesso. A Rio la temperatura massima è stata di 39,6°.

Con quest'affermazione il Capo della Polizia ha distrutto un sogno che è costato due anni di faticoso lavoro.

Quel che Pereira ed i suoi collaboratori hanno fatto è ammirevole; una dimostrazione evidente che anche il cinema ha le sue pagine « belle », dettate oltre che dall'entusiasmo giovanile, anche da una « volontà » degna di stima, dove non gioca l'interesse ma la cultura e l'ispirazione.



Un amore « sportivo » d'una ragazza di Copacabana (attrice Ana Beatriz). In questa spiaggia, una delle più grandi del mondo, il lusso è a fianco del vizio, della prostituzione.

I piccoli personaggi del film sono dei poveri venditori di noccioline; la nota realista di tutta la storia mostra chiaramente una diretta ispirazione al migliore cinema del nostro dopoguerra.



« Rio 40° » termina con la grande immagine, nota in tutto il mondo, del Cristo Redentore; ma non è la sua ombra a distendersi sulla città. E' quella di Geraldo de Menezes Cortes, il « Chefe », che con l'indice alzato sembra che avvisi: « Fate pure le orgie di carnevale, ma non permettetevi più di dire verità così « vergognose ».

Saremo dunque costretti a vedere sempre un « Brazil » re della samba, coreografo di danze sfrenate al suono di « atabaques », « pandeiros » e « tamborins »: un Brazil di mosaici e pappagalli, specchiantesi coi suoi grattacieli sulle acque di spiagge lussuose?

Questo il paese di Gonçalves Dias e di Machado de Assis, di Castro Alves e di Alberto De Oliveira non può permetterlo. Noi non lo crediamo.

Carlos Alberto De Souza Barros

BIBLIOTECA

Il fatto che un giovane autore straniero si sia interessato al neorealismo italiano, con uno studio non solamente cronistico ma che cerca di indagare le ragioni e le condizioni storico-politiche che hanno determinata la nascita di questo movimento, è già di per sé un dato non comune che merita, a nostro vedere, di essere posto in giusto rilievo, prescindendo naturalmente dal giudizio e dalla validità della sua trattazione.

Pio Caro, autore di « El neorealismo cinematografico italiano » pubblicato dall'Editorial Alameda S. A. nella « Colección Estella » è nato a Madrid nel 1928 ed è nipote del novellista Pio Baroja. Trasmigrato nel Messico nel 1951, Pio Caro ha rafforzato, come scrive egli stesso, la sua devozione per il cinema. Sino a quei giorni si era avvicinato ad esso con un interesse superficiale, al massimo ricercando in questa forma espressiva uno dei principali tratti di costume che hanno caratterizzata la prima metà del nostro secolo. Da allora, convinto che quest'arte valeva molto di più e che essa meritava un interessamento ben maggiore, si applicò con rinnovato entusiasmo. Vennero così i suoi primi studi critici e, in un secondo tempo, ad essi seguì l'attività pratica di documentarista.

Unitosi con Walter Reuter, l'operatore di « Raíces », Caro sta attualmente lavorando ad un documentario sui Mitjies, una tribù di indiani messicani che vivono nell'alto delle montagne sostentandosi col ricavato della raccolta del caffè.

Detto così dall'autore ed inquadrata la sua personalità d'artista e di studioso, vediamo di analizzare la sua opera, ch'egli ha voluto dedicare alla memoria di suo zio « artista e teorico di tutte le arti ».

E' evidente che si tratta di uno studio dettato dall'entusiasmo e da una sincera ammirazione per il cinema italiano del dopoguerra e di conseguenza per i suoi maggiori assertori. Zavattini e De Sica anzi tutti.

Se questo è un merito, ciò non esclude però che, al tempo stesso, la sua troppo fervente adesione al movimento neorealista porti a degli scompensi rilevabili in alcuni brani del suo studio proprio perchè certe affermazioni o giudizi risentono in grave misura della mancanza di una adeguata ponderazione e forse anche di una serena obiettività.

L'entusiasmo giovanile, l'esuberanza, son doti che tutti apprezziamo e stimiamo in quanto elementi indispensabili per una polemica di « rottura », ma quando questi fattori, diciamo « sentimentali », sviano in certo modo il rigore di un ragionamento critico e inficiano il giudizio, non possiamo a meno di rilevarli mettendo in guardia il lettore.

Chi apra a caso questa storia del neorealismo, introdotta da una prefazione di Cesare Zavattini e conclusa da uno scritto dello stesso autore, dovrà quindi tener presenti questi fatti che ora abbiamo sottolineato. E ciò non tanto perchè l'autore sostenga tesi errate o si serva di ragionamenti viziosi pur di giungere agli scopi che la sua trattazione si prefiggeva, quanto perchè per raccogliere le sue testimonianze originali è necessario, prima, setacciare la materia da un evidente bagaglio di osservazioni ed affermazioni ricavate, di peso, da altri critici.

Molto probabilmente tali richiami si debbono, in parte almeno, al fatto che taluni film esaminati dal Caro non gli debbono essere noti direttamente e pertanto egli ha dovuto necessariamente rifarsi al giudizio di chi ne aveva una diretta conoscenza. L'errore suo, semmai, sta nel non aver comparato tesi discordanti tentando di riportare il giudizio sul piano del rigore critico e non su quello di una adesione spontanea.

L'opera, che si articola in cinque parti (« Le origini e la creazione », « La scuola neorealista », « I grandi film », « Il sentimento dei film neorealistici », « Le immagini ») non è certo esente da errori. E, dicendo questo, non facciamo certo riferimento al fatto che, pignolando, si potrebbero allineare numerose inesattezze storiche o cronistiche e neppure che, leggendo attentamente, si potrebbero rintracciare parecchi errori di trascrizione.

Son questi ultimi, a nostro vedere, errori marginali che non val certo la pena di scandalizzarsi se F.M. Poggioli diviene Paggioli, se due film di Renato Castellani: « Zazà » e « La donna della montagna » si mutano in uno solo: « Zazà, la donna della montagna », se Vitaliano Brancati diviene Bracanti, se « Stazione Termini » si trasforma, di volta in volta, in « Estacion Roma-Termini », « Estacion Termino » e « Stazione Termi », od ancora se la regia di « La romana » è attribuita a De Sica e « Stromboli, terra di Dio » si sdoppia in due film distinti: « Stromboli » del 1950 e « Terra di Dio » del 1949 (vedi filmografia di Roberto Rossellini).

Più preoccupanti invece certe affermazioni che, come dianzi si osservava, provengono evidentemente da un mancato approfondimento della materia o addirittura dalla mancanza di diretta conoscenza. Tralasciando quei casi che ci obbligherebbero ad una lunga dissertazione, per la quale non abbiamo a disposizione lo spazio necessario e neppure potremmo chiederlo in quanto dovremmo riprendere una discussione già ampiamente svolta in questa ed altre sedi, possiamo piuttosto accennare, come esemplificazione, ad alcune posizioni critiche, per parte nostra insostenibili, relative ad opere di minore importanza. Non possiamo infatti condividere l'opinione del Caro quando egli sostiene « essere « La Lupa » uno dei film più crudeli della scuola neorealista... opera di un realismo che potrebbe definirsi classico... film dotato di una gran forza d'espressione, ambientato in un villaggio siciliano ». E neppure conveniamo con l'autore quando ritiene « essere « Un marito per Anna Zaccheo » un film tipicamente neorealista la cui articolazione è perfetta e reale e nel quale si avverte profondamente la robusta mano della regia ».

Anche certe affermazioni a proposito del cinema comico italiano ci lasciano parecchio diffidenti. E' arduo sostenere che Totò « è un clown serio, dalla grossa mascella e dagli occhi tristi, e per questo è il comico neorealista, per llevar en su gesto, en su esprit, la dureza y la miseria de los últimos años vista y sentida con cuerpo de tragedia y con alma de humor ».

A proposito delle maggiori opere del neorealismo, prescindendo da una troppo evidente acquiescenza verso il giudizio di una certa parte della critica — taluni uomini vengono forse eccessivamente sopravvalutati dal Caro anche perchè dei loro scritti ed opere conosce evidentemente solo la parte più valida — possiamo esprimere qualche riserva, ma nel complesso riteniamo la trattazione degna di interesse ed utile sopra tutto al fine della diffusione e dell'affermazione del più autentico e genuino cinema italiano del dopoguerra.

E' proprio in virtù di questa ultima considerazione — e non è certo di lieve importanza allo stato attuale degli avvenimenti — che riteniamo l'opera di Pio Caro degna di rispetto e di utile informazione per chi, delle opere trattate, abbia una conoscenza limitata. Se certe parti non ci hanno convinti spingendoci a sottolinearle e mettendo così in guardia il lettore lo si è fatto proprio perchè abbiamo voluto dare al giovane autore il credito della buona fede e della più spontanea adesione ad una corrente cinematografica che ha improntato di sé gran parte della produzione di questi ultimi dieci anni.

C. B.

(« El neorealismo cinematografico » pubblicato dalla « Editorial Alameda S.A. » Mexico).



che i due film di cui Susan Hayward ed Anna Magnani sono protagoniste, « Piangerò domani » (« I'll Cry Tomorrow » della Metro) con Eddie Albert e « La rosa tatuata » (« The Rose Tattoo » della Paramount) con Burt Lancaster, sono dello stesso regista Daniel Mann.

L'Accademia, a fine marzo, deciderà; allora i critici adotteranno il metro dell'arte. Per ora, il pubblico impiega lo slancio della simpatia.

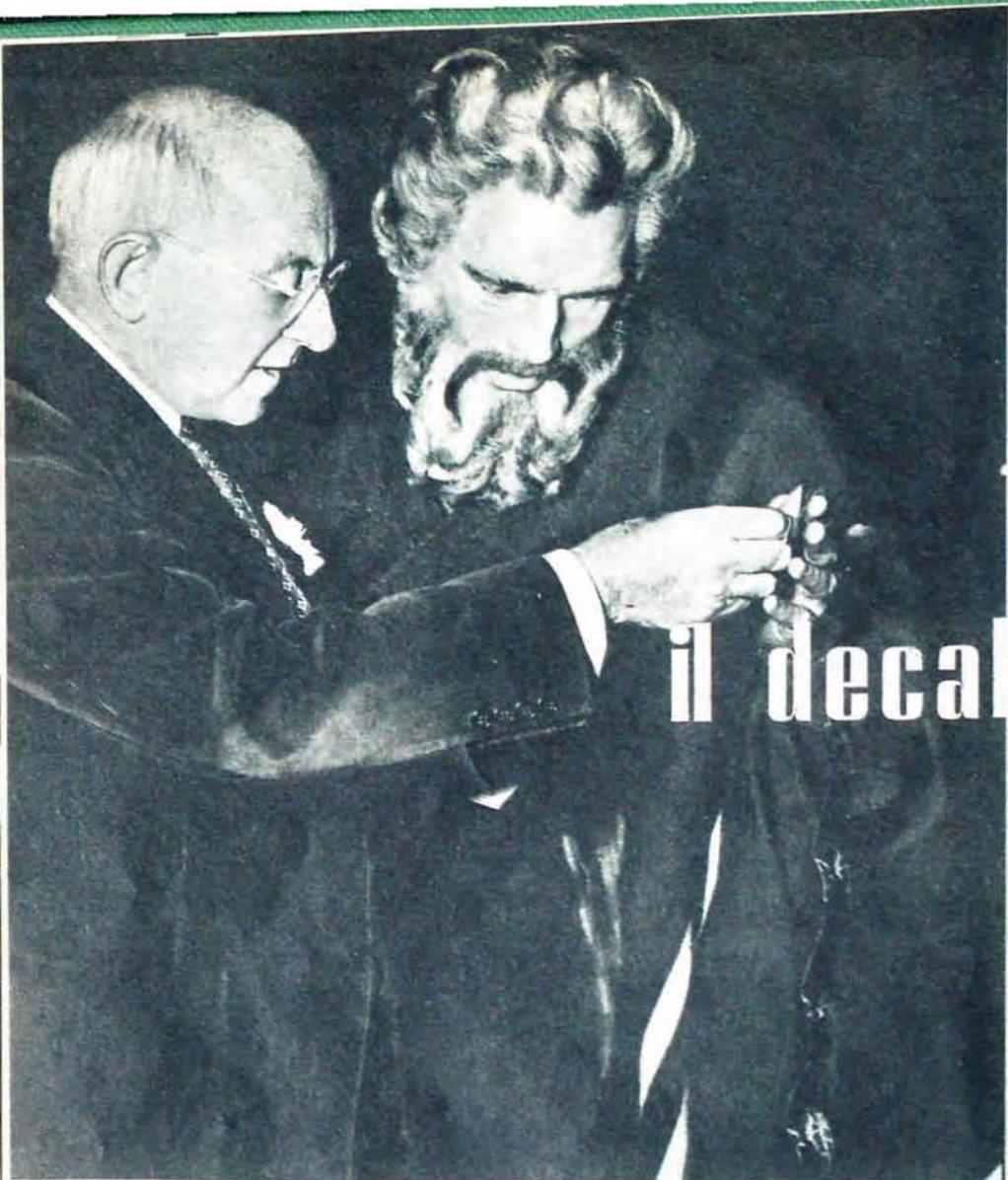
Noi, a nostra volta, pubblichiamo quattro foto, due per Susan e due per Anna affinché anche voi vi chiediate: « a chi l'Oscar? ».

SUSAN O ANNA: A CHI L'OSCAR?

In America, influenze e raffreddori a parte, due sono le più forti febbri invernali provocate dal « virus » della compilazione di elenchi: l'una — a dicembre — per l'invio dei colorati « Happy Christmas » (a chi spedire il più grande, chi merita quello con le campane e chi quello con la neve?); l'altra — a gennaio-febbraio — per stabilire in precedenza chi vincerà l'Oscar di marzo.

Quest'anno, poi, l'interesse è vivissimo soprattutto per quanto concerne le personalità femminili in lizza. Le scommesse private già spuntano e non ci stupirebbe un grosso sfruttamento chiamato, magari, « toto-attrice ». Quindi « Susan o Anna? » è l'interrogativo del giorno tanto più





De Mille, che supervisiona personalmente ogni dettaglio del grandioso film, studia il particolare di una foto con Charlton Heston. Regista, interpreti e troupe hanno soggiornato a lungo presso il Monte Sinai per girare alcune scene.

UNIVERSALE il decalogo di De Mille

« DAI QUELLO CHE IN QUESTO MOMENTO VOGLIONO VEDERE » E' LA FORMULA DEL SUCCESSO DEL REGISTA CHE INDOVINA IL GUSTO DEL GIORNO DOPO.

Swamy, accompagnata da fotografie, dove si legge « Abbiamo fatto preghiere, puja e offerte al giorno felice del vostro 74° compleanno. Si è chiesto ai sacri Bramini di innalzare preghiere, ed essi hanno cantato il vostro nome e la data della vostra nascita e le nenie del Sacro Sanscrito, offrendo nello stesso tempo fiori e frutti ».

Quando nel 1927 il genere alla De Mille di allora — sensualità e ostentazione — si impose talmente da diventare una moda

C'è chi crea una moda, ma ci si affeziona talmente da non accorgersi più quando è bella e superata. Un difetto questo che non ha certo Cecil De Mille, la cui forza sta proprio nell'aver sempre indovinato il gusto del giorno dopo, sentendo il polso del suo pubblico più con la freddezza del *businessman*, che con il calore dell'artista.

Per decine di anni i suoi film sfarzosi, « il povero vuol vedere il lusso, l'interessante, l'esotico » — sono sue parole — hanno presentato storie ricche di « sensazioni », raccontando giorno per giorno la morale della gente americana.

Scoperta la formula del successo nel « dai quello che in questo momento vogliono vedere », è passato con la massima disinvoltura e con altrettanta furberia dalle commedie ambientate nelle classi elevate, apprezzatissime nel '15, '16, ai film di propaganda durante la guerra, ai drammi familiari quando ancora molti insistevano su « *divisa ed eroismo* », ai temi eroici e sensazionali del dopoguerra, allo spettacolo per lo spettacolo, ultimamente. L'emancipazione della donna, la tolleranza per il divorzio, la mania del jazz, la crisi, un rinnovato interesse per la storia passata del proprio paese, hanno trovato in lui l'autore popolare e condiscendente, pronto a fare di ogni genere il modello del momento, da cui si disancorava a tempo, prima ancora che incominciasse a perdere di freschezza. Ha pensato con il cervello di quelli che sarebbero venuti dopo e non si è fatto mai trovare a mani vuote, esercitando sull'industria cinematografica e sulla nazione americana un'influenza piuttosto notevole.

Ad un certo punto del primo dopoguerra, buona parte del suo pubblico vestiva, parlava, si muoveva, arredava le proprie case,

come aveva visto nei suoi film: un fenomeno, questo, tipicamente americano d'accordo, ma che ha la sua importanza per chi guarda al cinema come costume e non soltanto come arte.

Sempre ricco di idee e di energie, nei suoi primi anni hollywoodiani riusciva a condurre in porto anche un grande film ogni mese.

Drammaturgo dalla notevole esperienza, prese dal teatro soggetti e attori celebri, inaugurò un sistema di illuminazione prettamente cinematografica, tanto da « modellare » i personaggi in efficaci chiaro-scuro, fece grande uso di primi piani, così come faceva Griffith, e si giovò di tagli raffinatissimi. Celebre per tutte queste sue caratteristiche, « *The Cheat* » (Forfaiture, I Prevaricatori) del 1915, montaggio di Hector Turnaball, che fece dire più tardi nel 1925 a Leon Moussinac: « *Quella di « Forfaiture » è la sola data che merita di essere notata nella storia del cinema dopo il 1894* ».

Poco alla volta, la sua popolarità si estese nel mondo; molto anche per la scelta dei suoi soggetti, mai legati ad uno stretto nazionalismo. Una diplomazia questa, che gli ha fruttato grandi successi. Basterebbe sfogliare le lettere strane e varie inviategli da ogni parte.

Dal Cairo, nel mondo musulmano, un turista americano, del tutto sconosciuto a De Mille, gli ha scritto per dirgli: « *Quando sono lontano, oltre il deserto Giza e un beduino viene e mi domanda se conosco Cecil De Mille, c'è da rimanere sbalorditi... Egli è stato veramente felice di far sapere a qualcuno che considera Cecil De Mille quasi il più grande americano* ».

Tipica la lettera di alcuni ammiratori di Masulipatnam, India, firmata da N. Kupp

imitata e migliorata da molti, il pericolo di essere sommerso dalla sua stessa creatura, lo spinse ad un nuovo sforzo per venire fuori, e creò « *Il Re dei Re* ». « *Un film religioso non ha mai fallito* », disse ed ebbe ragione.

La sua posizione di principe hollywoodiano rimase salva.

Oggi, a distanza di molti anni, questo 74enne, sorprendente per la sua vivacità e la sua forza fisica che gli permettono di comandare agevolmente eserciti di attori, comparse e tecnici, annuncia « *I Dieci Comandamenti* ».

Lo schermo panoramico, il technicolor, il vistavision, il cinemascope, che sembrano creati su sua ordinazione (tutti i suoi film deve averli pensati così, anche quando non esistevano ancora, dal tempo del muto), sono in fondo i suoi grandi nemici. La sontuosità della messa in scena, il colosso, rientrano ormai nella normalità della cinematografia attuale. Quasi tutti i registi, prima o poi, fanno un film alla De Mille per esigenza di cassetta. Al pubblico di oggi — ed il vecchio regista come al solito l'aveva previsto — piace evidentemente stordirsi tra la calca di migliaia di comparse coloratissime, al rumore del suono stereofonico. E' forse per questo che l'iniziatore di una moda già troppo dilagante, ha chiesto ancora una volta aiuto al film religioso, quello che, secondo lui, non fallisce mai, ed ha scelto un personaggio più che mai attuale e affascinante nell'epoca dei messaggi di pace e di fratellanza: Mosè. Una figura che è rispettata nelle tre religioni più grandi del mondo, la Cristiana, la Musulmana e l'Ebraica.

Conscio della sua influenza sul grosso pubblico, De Mille si è avvicinato a questo soggetto con la convinzione del Crociato in lotta per una causa giusta, Novello Berna-

dotte si è rivolto indistintamente a tutti i popoli di razza e religione differenti. «Il problema di interpretare un uomo delle dimensioni di Mosè è catturare la forza della sua personalità, senza sacrificare la sua umanità», commenta De Mille, «perché Mosè fu un uomo. Il primo uomo a concepire la legge come qualcosa oltre la semplice volontà di un governante. A concepire la legge, sotto Dio, applicata imparzialmente a tutti gli uomini».

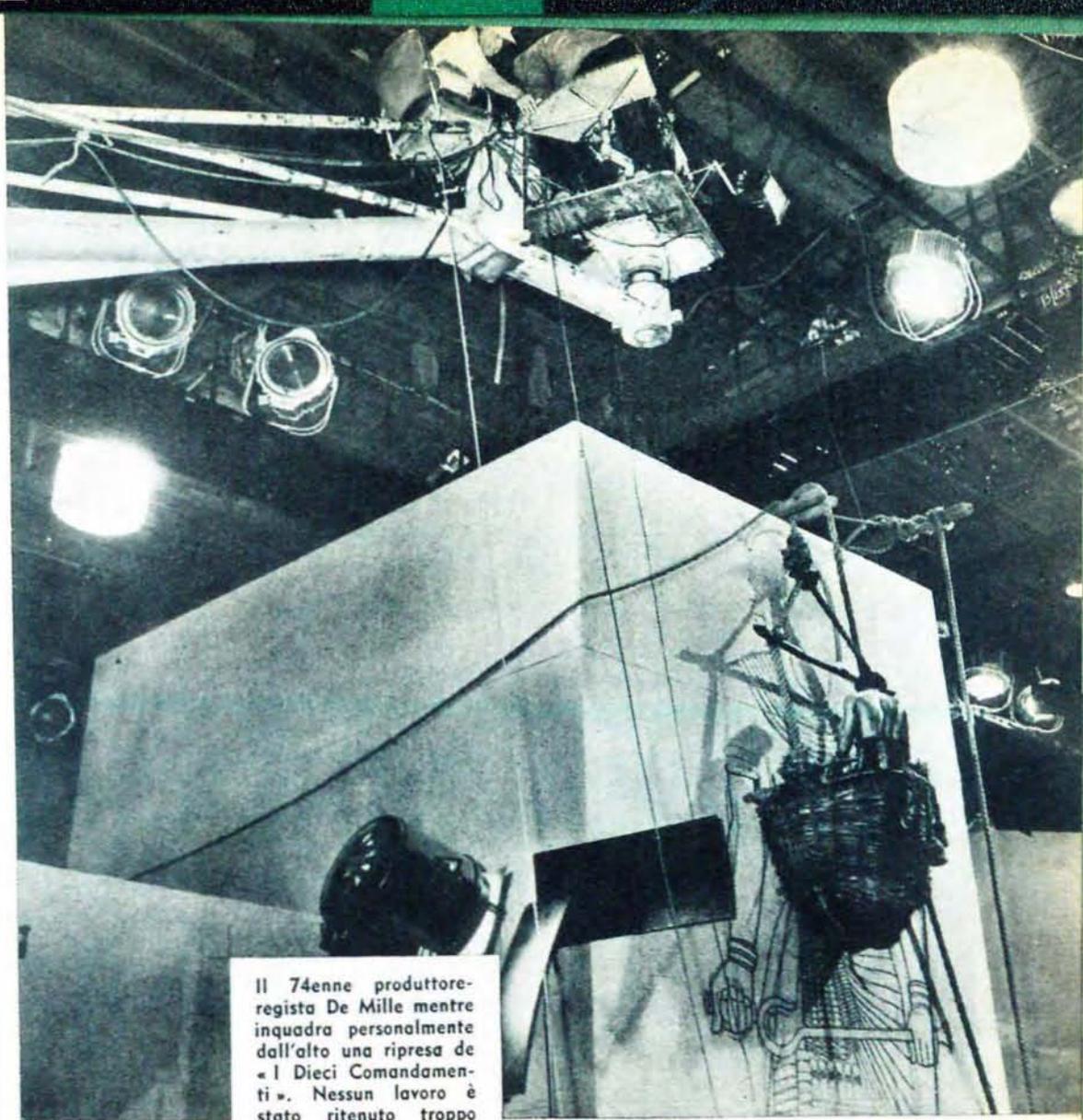
E già si fa un gran parlare di questa sua ultima fatica.

Il «Christian Herald», la più importante delle riviste protestanti americane, saluta in De Mille il regista dei maggiori film di soggetto religioso.

Un gruppo di monache del convento di San Sebastiano che sono andate a trovarlo durante la lavorazione, gli raccontano di aver offerto una messa per la riuscita del suo film. «La vostra umiltà e la estrema fede in Dio per il successo del vostro meraviglioso lavoro, ci ha enormemente colpito... Voi sarete spesso nominato nelle nostre preghiere giornaliere».

Per non parlare di una Bibbia inviata dal famoso evangelista Billy Graham, su cui è stampata questa frase: «Al profeta in celloide che ha avuto più di ogni altro uomo il privilegio di portare alcune delle parole di Dio ai popoli attraverso il mondo».

Che De Mille abbia fatto di tutto per conoscerli bene, questi popoli, è fuori discussione. Il suo primo viaggio all'estero risale al '21 e da allora, appena ha potuto, è partito ed ha visitato i più lontani paesi. È un appassionato lettore e segue costantemente i maggiori autori di tutto il mondo. Ultimamente rimase molto commosso dalle parole del Papa, pronunciate in occasione di un messaggio sul cinema. Si intrattiene volentieri con i visitatori da qualsiasi parte arrivino, e apre personalmente ogni lettera che riceve. Ma soprattutto ascolta con attenzione i consigli dei suoi specialisti internazionali, che mantengono contatti con i rappresentanti le compagnie di tutto il mondo e che illuminano i produttori sui gusti



Il 74enne produttore-regista De Mille mentre inquadra personalmente dall'alto una ripresa de «I Dieci Comandamenti». Nessun lavoro è stato ritenuto troppo arduo per il veterano fabbricante-di-colori, nel corso della direzione del suo film su Mosè, la cui vita, afferma De Mille, mostra uno studio attento di concetti che potrebbero portare pace e fratellanza tra tutti i popoli.

e le tendenze dei vari paesi. Il segreto del successo generale dei film di De Mille in fondo sta tutto qui, ed è stato sempre qui. Così i Buddisti, i Bramini, i Maomettani, come anche i Protestanti, i Cattolici, gli Ebrei, i membri di altre fedi, hanno la precisa sensazione di conoscere personalmente De Mille, e finiscono quasi per vederlo come un inviato di tutti i popoli a tutti i popoli.

Nella sua patria ha ricevuto perfino il raro onore di avere una scuola media intitolata al suo nome, per «l'influenza costruttiva che i suoi film hanno sui ragazzi e sulle ragazze».

Quando l'Associazione della Stampa Estera di Hollywood, composta da rappresentanti di giornali di ogni nazione, decise di istituire un premio annuale «Il Globo d'Oro», per importanti contributi nel mondo, al premio venne dato il nome di Cecil De Mille, ed il primo a riceverlo fu proprio lui. Ringraziando disse: «Voi non dovrete essere chiamati corrispondenti esteri, perché nessuna parte del mondo è "estero" per il cinema. Come la pellicola intorno a questo globo d'oro, i film sono una forza unificatrice. Essi parlano una lingua universale... Sono uno degli anelli della catena che può sostenere l'intero mondo».

Che di questo anello poi, De Mille ne abbia fatto sempre un buon uso, non si può certo dire. Basterebbe ricordare le parole di Gilbert Selders: «Mr. De Mille non ha mai fatto un film supremamente bello, ma solo film supremamente pretenziosi. Con questa pretenziosità egli ha soddisfatto quasi tutti i bassi appetiti estetici della massa, la quale era talmente ignara di avere degli appetiti... che avrebbe gioiosamente accolto il meglio invece del peggio».

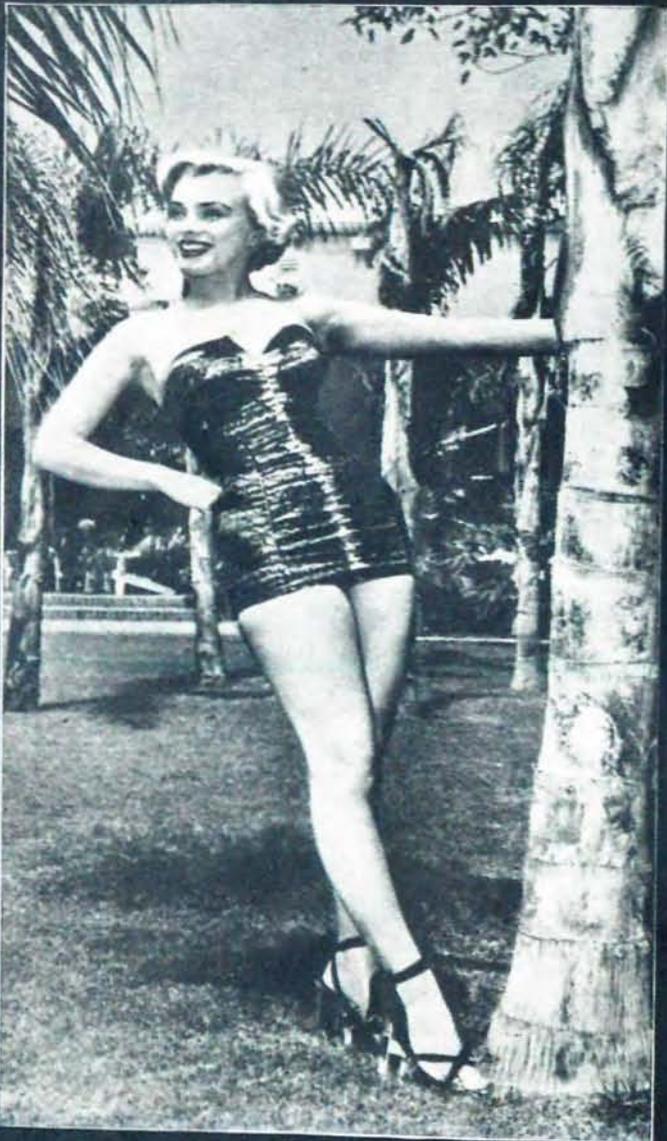


De Mille insegna a una comparsa la giusta posizione per una scena del film «I Dieci Comandamenti», un supercolosso in vistavision da 10.000.000 di dollari.

Michele Quiriglio

MARILYN revisionata

Questa "ragazza" è contemporaneamente arrivata ad essere un'attrice, un personaggio e magari anche un simbolo. Il suo è un percorso tutto in ascesa: si sente infatti parlare di una Marilyn nella veste della ballerina di "The Sleeping Prince" di Rattigan con Laurence Olivier e sotto la guida di Huston.



Quando era una « starlet sexy » sconosciuta.



Ne « La confessione della signora Doyle » (« Clash by Night » - 1951) con Robert Ryan. La regia era di Fritz Lang.

Cosa scriveremo di Marilyn Monroe, dopo l'allucinante, soffice apparizione che ha compiuto — trascorsi parecchi mesi di assenza dai nostri cinematografi — nell'ultimo film di Wilder, « Quando la moglie è in vacanza »? Fino a qualche tempo fa, parlare di lei era abbastanza facile: era sufficiente dirne male, il più possibile, e nel modo più divertente che fosse possibile. Tutto al più, si potevano esaminare con "impegnata" circospezione certi dati di costume che la sua fortuna, il suo successo sollecitavano, naturalmente osservando le regole, intoccabili in un caso come questo, del consueto e sfilacciatissimo moralismo antidivistico: per arrivare, comunque, a conclusioni completamente sul suo conto.

Restava, al termine di tutte queste considerazioni, niente altro che una donna dalle caratteristiche fisiologiche anormali (anche se nella fattispecie l'anormalità era da intendersi in un senso un po' diverso dal consueto), sullo sfruttamento delle quali andava esclusivamente poggiata ogni spiegazione dell'innegabile favore che i suoi film regolarmente incontravano con le platee di tutto il mondo. Niente attrice, addirittura niente diva. Sopravvalutando la portata di alcune risatine (che forse erano di compiacenza) sfuggite al pubblico durante una famosa ed ancheggiante sequenza di « Niagara », e prendendole come "segnale" di un presunto atteggiamento generale degli spettatori, Del Buono, un po' di tempo fa, liquidava definitivamente il fenomeno Monroe, che stava invece appena nascendo: « Non c'è bisogno di aspettare che il tempo aiuti le nostre scarse facoltà critiche di spettatori. Davvero non c'è bisogno ». Il gioco, insomma, era già scoperto: un castelletto di carte pubblicitarie, e nient'altro.

Oggi, che questo genere di liquidazioni fosse a dir poco frettoloso ci appare abbastanza chiaro. Naturalmente va ammesso che l'attrice nelle sue prime compare non aveva fatto molto per evitare che i discorsi su di lei prendessero una piega così antipatica: ma, in nome del cielo, perchè tanta fretta di parlarne, tanta e tanto urgente volontà di distruzione? Dopo tre o quattro film di terza mano, mettersi a trinciare sentenze conclusive è da considerarsi abbastanza prematuro.

Gli ultimi avvenimenti, comunque, esigono che anche per Marilyn si faccia rapidamente luogo ad una "revisione". Questo orrendo vocabolo, che con tutti quelli che da esso sono poi derivati imperversa da alcuni anni sulle pagine delle riviste cinematografiche di indirizzo engagé, va perentoriamente usato anche in questa circostanza, acciocchè sia resa giustizia a quelle parti componenti lo stupendo monumento umano dell'ultima meraviglia hollywoodiana che normalmente sono state ignorate da tutti quelli che hanno discorso di lei: il suo cervello, per esempio. Direbbe Marotta: coraggio, revisioniamo.

Probabilmente, conviene incominciare dal fondo, dal film cioè che può ragionevolmente indurci a riprendere il discorso. Il film in questione, come si è già accennato, è quello che Billy Wilder ha recentemente ricavato da una fortunata commedia di George Axelrod, « The Seven Year Itch ». Bruttino, in complesso, comunque non eccessivamente importante. Un divertimento per il regista di « Viale del tramonto » e dell'« Asso nella manica », il quale del resto è il



Cinque Marilyn. Il cinemascopo « Come sposare un milionario » espande la bellezza.

primo a riconoscere che, da un po' di tempo a questa parte, non è il caso di prendere troppo sul serio le sue fatiche di direttore. « Bisogna fare molti film per gli altri, prima di poterne fare uno, per se stessi », ha risposto Wilder a quanti gli chiedevano ragione delle divagazioni salottiere di « Sabrina » dopo il violento anticonformismo di alcuni suoi film generalmente considerati importantissimi. A parte l'ipocrisia delle dichiarazioni di questo genere, occorre ricordare che neppure nelle commedie il regista trascura di mettere un pochino di se stesso (gli esempi sono noti, e del resto qualche traccia della iniziale esperienza fatta in comune con un "mago" del genere come Lubitsch doveva inevitabilmente restare); cosicché, in mancanza di polemiche o di rimembranze espressioniste, è pur sempre possibile rintracciare gusto sicuro e intelligenza all'erta. Pensate con orrore, vi prego, a quello che sarebbe successo delle battute sul "sanbernardo" se invece che da Robert Strauss con la sorveglianza di Wilder fossero state pronunciate da Totò, mettiamo diretto da Simonelli o da Steno: chi ci avrebbe salvato da una seconda "lavatura e stiratura"? E la trovatina del pollice inarrestabile, ve la immaginate affidata a Rascel o a Nino Taranto?

Allora: bruttino, ma non disprezzabile, e quel che più ci interessa con un personaggio azzeccato alla perfezione. Il personaggio è quello della « Ragazza », e a darcelo è stata Marilyn. La prima obiezione che potrebbe venire alla mente, che si sia trattato, tutto sommato, di un'impresa abbastanza facile per l'attrice, dal momento che la luminosa e svanitella protagonista di Axelrod aveva in partenza qualche punto di contatto con la sua personalità reale, è troppo facile per essere accettata. D'accordo, le fotografie "artistiche"

Una scena di « La tua bocca brucia ».





ci sono state — ignoro se in « U.S. Camera » o altrove — e quella famosa frase con cui Marilyn rispose a chi le chiedeva ragguagli sul suo abbigliamento notturno (« Chanel n. 5 » ne furono, secondo i biografi più accreditati, le testuali parole) potrebbe magnificamente adattarsi sulle labbra della donnina che si difende dal caldo tenendo « *gli intimi in frigo* »; ma le montature pubblicitarie sono un conto, e la calibratura perfetta, al millimetro, di un personaggio, è una faccenda un po' diversa. Un personaggio, oltre tutto, originale e difficilissimo. Si può dire, piuttosto, che in esso la Monroe ha trovato la sua misura perfetta, che finalmente, dopo le particine e le ridicole deformazioni in chiave di « vamp » vecchio stile e giù di moda, è arrivata anche lei al « suo » personaggio: ma questo è, ci sembra, un grosso titolo di merito e non un limite, trattandosi per l'appunto di un personaggio estremamente interessante.

L'aveva pallidamente anticipato, ricordate, la Maggie Mc Namara di « *The Moon is Blue* », in italiano « *La vergine sotto il tetto* », di Preminger. Ma la lentiginosa protagonista di quella commedia e di quel film restava in fondo del tutto convenzionale, sotto la scorzetta di una ingenuità sessuale abbastanza allarmante c'era ancora tutto il vecchio calcolo della convenzione e della commedia col finale a fiori d'arancio: un po' di prurito, appena appena, per tenere l'attenzione all'erta su di un cliché senza più vita. Ma di quest'altra ragazza che dichiara apertamente la sua simpatia per gli uomini sposati, perchè con loro « *non c'è da correre nessun rischio* », che ne sappiamo? La commedia di Axelrod, alla fine, è banale, senza storia e senza traccia; il personaggio no. Anche se nel film la conclusione teatrale è stata, per intervento censorio, supponiamo, dimenticata, resta pur sempre aperto l'interrogativo su quella meraviglia bionda che guarda dalla finestra il suo spaventatissimo ospite che si allontana senza scarpe. E poi? A quale altro « *maschio maturo* » andrà a rendere deliziose e febricitanti le giornate?

Con questa « *Ragazza* », Marilyn Monroe introduce insomma una variante nuova alla figura ormai frustatella della « *bella donna* » cinematografica. Non delira d'amore, non giura fedeltà eterna, non bacia a cavatappi, non rovina l'uomo che incontra: ha caldo, e va a cercare sollievo nell'appartamento di uno « *scapolo d'agosto* » con aria condizionata. E' senza complessi e senza falsi pudori, una donna primitiva, « *nature* », come possiamo immaginare che fossero — se mai sono esistite — le donne che vissero quando la parola civiltà non era ancora stata inventata, le società e tutte le noiose, e magari torbide, conseguenze che si sono portate appresso, erano ancora di là da venire. L'effetto che ci fa, un personaggio del genere, è di rendere spaventosamente noiosi e quasi per paradosso antidiluviani tutti quei tipi di femmina che finora ci ha propinato la tradizione spettacolare, cinematografica in ispecie. La bellissima, magari con la sigaretta infilata in un lungo bocchino nero, che colleziona maschi avvolgendoli con melliflua occhiate dardeggiate attraverso lunghissime ciglia, è costretta ad indietreggiare di fronte a questa quasi adolescente che si scuote dai brividi sull'aria delle « *tagliatelle* » suonata al pianoforte con due dita, che trova deliziose le patatine

Affrontò il suo primo ruolo drammatico come protagonista di « *La tua bocca brucia* » (« *Don't Bother to Knock* » - 1952).

in sacchetti intinte nello spumante. E quella dello spettatore non è, attenzione, una rivincita intellettuale: qui c'è, al contrario, la soddisfazione di abbandonarsi all'avvenimento naturale, senza sovrastrutture di nessun genere. In questo senso, magari, si può lamentare che nel film di Wilder il gioco non arrivi fino alla sua conclusione pacifica, e anch'essa senza conseguenze, come succedeva nella commedia di Axelrod.

Aver imbroggiato un personaggio come questo, fino al punto di essere diventata tutt'uno con esso, pelle della sua pelle, cosicché oggi non sopremo immaginarcelo diverso: questo è un motivo più che sufficiente per accantonare le rapide liquidazioni che fin qui, salvo eccezioni rarissime, si sono fatte di Marilyn Monroe. Adesso è abbastanza facile dire che Hollywood ha una grossa attrice di più. Un po' a rilento, con pazienza, trovato finalmente un regista intelligente disposto a rischiare su di lei, Marilyn è contemporaneamente arrivata ad essere un'attrice, un personaggio e magari anche un simbolo. E il bello è che questo risultato non è affatto derivato da un intervento rivoluzionario, dal capovolgimento della linea seguita fino a questo momento. La « *Ragazza* » non butta per aria il piccolo mito pubblicitario della Monroe « *the back* », la « *camminata* », o dell'acqua di colonia notturna; semplicemente lo completa e ce lo fa accettare con un raffinato tocco di arguta, precisa intelligenza, e lascia la via aperta verso i risultati più imprevedibili. Prima la Lorelei di « *Gentlemen Prefer Blonds* » poi la Lola di « *How To Marry A Millionaire* », oggi la « *Ragazza* »: è un percorso tutto in ascesa, e il traguardo è quello del mito, che potrebbe anche non essere esclusivamente divistico. Per intanto, si sente parlare di Marilyn nelle vesti della ballerina di « *The Sleeping Prince* » di Rattigan, con Laurence Oliver e sotto la guida di Huston: anche qui una specie di sogno dorato, di meteora che non lascia tracce visibili. Un film, se si farà, da attendere con preoccupazione.

Giuseppe Sibilla



L'operatore Giovanni Vitrotti e il regista Mario Bonnard in un teatro di posa dell'Ufa di Berlino nel 1928. Era in lavorazione « L'adultera » con l'attrice Elisabetta Pinajeff.

“PIÙ FORTE È LA FAME, PIÙ GRANDE È LA SPERANZA” dicono quelli del muto con 1500 in cassa

Il cerimoniere di corte introduce la più bella donna del mondo. Guardiamo la Lollo, ma vediamo anche lui. Poi ce lo dimentichiamo, ma in quell'attimo abbiamo avuto il tempo di pensare: "Quello lo conosco. Dov'è l'ho visto? Ah già, fa sempre il medico". E ci sentiamo tranquilli e soddisfatti, convinti di avere una buona memoria. Qualcuno poi, preso dall'euforia per la propria bravura, arriva ancora più in là e completa il quadro: "Faceva l'antico romano, il sacerdote, lo zio". Tutto questo naturalmente quasi senza accorgersene, ascoltando le battute, osservando i colori, sbadigliando o divertendoci.

"Il cerimoniere" è durato pochi secondi, ed entra nel nostro subcosciente in uniforme di corte, pronto a saltarne fuori quando nel prossimo film a una tonaca che attraversa la sce-

na: "Quello lo conosco — penseremo —, dove l'ho visto?... Ah già...".

Di facce così, chi va spesso al cinematografo, ne incontra parecchie. Ogni nazione ha le sue. Non sappiamo i loro nomi, ma le conosciamo ormai tutte, e quasi ci commuovono con la loro attività che immaginiamo affannosa in un vestirsi e spogliarsi continuo, con soste al guardaroba e al trucco più lunga che non davanti alla macchina da presa.

Gli anziani specialmente sono bravissimi e sanno fare tutto, moderni Fregoli dalle mille trasformazioni.

Poi qualcuno lo incontriamo per strada, in cappottone e sciarpa per via della voce. Sempre sbarbati, e ottimisti nonostante l'eterna crisi, sembrano commendatori a spasso, e non riusciamo a figurarci più giovani, questi ses-

santenni innamorati del cinema come ragazzini.

Che facevano prima? Come hanno vissuto finora? — pensiamo.

Molti vengono dal muto. Abbastanza noti allora, caduti nel silenzio poi, abbandonata "l'arte" per altre attività, sono corsi di nuovo sul "set" quando, finita la guerra hanno sentito parlare di un nuovo cinema italiano con lavoro per tutti. Purtroppo la realtà è stata un po' differente, specialmente per quelli che un tempo erano qualcuno o quasi.

Così ci racconta "il cerimoniere", ex-divo del muto, al secolo Roberto Spiombi.

Lui però di ottimismo ne ha da vendere, e non si sa proprio dove lo pigli. Con uno sfratto sulle spalle, non fa che correre da una parte all'altra per avere lavoro e, accontentandosi, è apparso in 25 film dal '50 ad oggi, ma con le attuali paghe, non ha mai un soldo in tasca. "Più forte è la fame, più grande è la speranza. Per fortuna. Altrimenti si morirebbe!", ci dice parlandoci della sua fiducia nell'avvenire. Non tutti tra i suoi ex colleghi del muto, hanno la sua forza fisica, la sua giovialità, il suo spirito di adattamento; e poi con i suoi 56 anni è quasi un ragazzo di fronte ai 70 e anche agli 80 di altri.

Se per gli attori è più facile poter lavorare — una parte di caratterista con un po' di buona volontà si può anche trovare —, per i tecnici il problema è assai maggiore. Non parliamo poi quando qualcuno si ammala, o ha bisogno di cure!

Ed è proprio soprattutto per risolvere questo problema urgentissimo che è nata l'Associazione



Elena Sangro accanto ad Emil Jannings nel « Quo Vadis? » del 1923 (il primo era stato realizzato da Guazzoni nel 1913). Prodotto da Ambrosio e diretto dal regista tedesco Georg Jacoby (è presente anche Gabriellino D'Annunzio), il film - storicamente - rappresentò un insuccesso a cui seguì il fallimento dell'U.C.I.

Una scena fra Dolly Morgan e Roberto Spiombi ne « Il diavolo a Parigi » realizzato nel 1919 da Orlando Ricci per l'Etrusca Film di Roma.

ne Veterani Artisti Cinematografici Italiani (AVACI).

E' anni che si parla di una casa di riposo per attori cinematografici e di aiuti concreti ai vecchi dello schermo. Se ne parla da quando il cinema, diventato adulto, ha incominciato a lasciarsi alle spalle chi, giovane alla sua nascita, lo aveva nutrito e servito. Lui cresceva e gli altri invecchiavano e, ad un certo punto, non ce l'hanno fatta più a correrli dietro. Avevano l'affanno e si sono fermati per strada. Qualcuno ha sperato: "Vedrai, adesso si volta e ci dà una mano". Ma poi non è successo niente, ed allora questa mano cercano di darsela da soli. In fondo sono sempre degli ottimisti ed in questo dimostrano di essere rimasti molto giovani.

"Qualche cosa faremo — dice Spiombi —, basta che si parli di noi, che il pubblico sappia della nostra esistenza, dei nostri problemi, lui che si diverte al cinema, quel cinema che noi abbiamo creato".

La casa di riposo è una bella idea adesso specialmente che hanno deciso di realizzarla, ma con i soldi che ci vorranno, quando sarà pronta? Intanto c'è veramente chi muore di e nessuno gli dà niente.

Un caso tra i tanti che non vanno risolti certo con delle elemosine o con uno spettacolo di beneficenza.

Di idee quelli dell'AVACI ne hanno molte, ma di soldi purtroppo niente. Si riunirono la prima volta in una pizzeria di Roma nel giugno scorso; presidente l'attore Del Colle (lavorò ne i "Promessi Sposi", "Cavalleria Rusticana" e nel 1903 ne "La presa di Porta Pia"), vice-presidente Elena Sangro (protagonista di "Fabiola", e Poppea nella seconda edizione del "Quo Vadis?"), e tra gli scopi pratici dell'Associazione si puntò soprattutto su una cassa di previdenza, su un fondo di soccorso immediato in caso di bisogno, su la creazione di un ambulatorio, sull'istituzione di pensioni.

Piani più che belli, ma che lasciano alquanto perplessi quando si pensi che a tutt'oggi il capitale disponibile dell'Associazione ammonta soltanto a 1.500 lire e le 1.500 lire le hanno tirate fuori quelli stessi che hanno bisogno di aiuto.

Sperano molto in un presidente onorario che, ancora da designare, dovrebbe risolvere parecchi dei loro problemi. Accettano consigli e aiuti da tutti (perfino un macellaio ha promes-



so di interessarsene), purchè si faccia in fretta e non si ripeta il caso di Alberto Collo che ebbe tutto il tempo di morire prima che gli arrivassero i famosi aiuti.

Per ora gli iscritti all'Associazione sono circa cinquanta tra attori, operatori, registi. Vi figurano nomi come Giovanni Vitrotti (è stato l'operatore di 1500 film), Rina De Liguoro, Cecil Tryan, Domenico Gambino, Domenico Serra, Eugenio Galadini; ma altri sicuramente vi si aggiungeranno con il passare del tempo.

Intanto hanno fissato la loro sede in un appartamento del Corso, ospiti di una simpatizzante, portano a mano le loro lettere e i loro inviti, — galoppino dei veterani, Felice Minotti —, e il segretario Spiombi non si lascia sfuggire un'occasione per reclamizzare i propri scopi. Da buon attore punta molto sulla pubblicità e ha in mente di fare "un'americanata" che richiami clamorosamente l'attenzione del pubblico. "Vorrei organizzare una vendita all'asta, ma grossa assai, dove insieme alla vacca che sicuramente mi manderebbe il macellaio mio amico, figurasse l'indumento intimo di

qualche diva celebre. Verrebbero così 'in avion' da tutte le parti del mondo per questa festa eccezionale. E per strada la Lollobrigida, la Loren, e tanti altri, fermerebbero il traffico, perchè l'asta dovrebbe aver luogo in un punto centrale di Roma. E tutti chiederebbero: 'Ma che è successo? Che c'è? Che c'è?...'. 'E' per i veterani del cinema!'. E si parlerebbe finalmente di noi!".

A Spiombi, uomo ottimista per forza, tutto questo sembra già una realtà. Poi ripete: "Più forte è la fame, più grande è la speranza".

Intanto piega i suoi fogli pieni di bolli dove c'è lo statuto dell'associazione, giura che si batterà fino all'ultimo per ottenere qualcosa di concreto, fa un piano rapidissimo per sollevare il suo amico Lenci, e corre alla ricerca di una parte da interpretare, pronto a mettersi addosso un'uniforme, una tonaca, o un camice, perchè per aiutare gli altri, deve prima aiutare se stesso.

M. Quirico

È più comodo

accusare

lo schermo

Troppi educatori sbandierano la retorica del pericolo cinematografico - Pericoloso e impegnativo chiamare in causa la società - Non basta un pugno o una rivoltella per propagare la violenza - Candidi gli uomini prima di Lumière?

Quando i competenti della Scuola prendono la parola sul film spettacolare tendono, quasi sempre, a porne in luce più le qualità negative che non quelle positive. Sembra così, mentre parlano o scrivono, che prima di ogni altro debbano convincere se stessi circa l'opportunità, o meno, di inserire nel processo educativo della gioventù (e tanto per essere esatti preciseremo che per gioventù intendiamo in questo caso gli uomini e le donne fra i dodici e i diciotto anni) il film nella sua più comune accezione che è, evidentemente, quella di spettacolo artistico. E' un discorso, il nostro che abbiamo già fatto più di una volta altrove, ma non sarà male riprenderlo anche in questa sede, poichè tutti sono pronti, nell'anno di grazia 1936, a riconoscere che il cinematografo è un mezzo formidabile di propaganda, un mezzo capace, più di ogni altro, di convincere e pertanto di incidere sul costume, ma quando si tratta di analizzarne in concreto l'efficacia educativa, allora si comincia a rilevarne le proprietà deleterie, corrompitrici senza accorgersi che queste proprietà negative altro non sono che il rovescio della medaglia, giacchè tutte possono trasformarsi in strumenti di enorme capacità costruttiva.

Ad essere sinceri, è nata tutta una retorica sul pericolo cinematografico: delitti, travimenti psicosessuali, follie varie, tutto viene facilmente imputato al cinema, quasi che anteriormente a Lumière il mondo fosse un'oasi di bontà e di moralità, quasi che in altri secoli gli uomini non uccidessero, non rubassero, non stuprassero, non tradissero, non cadessero nei più turpi vizi. Bisognerebbe considerare piuttosto (e questa può essere una delle tante spiegazioni, ma non l'ultima) che in altri tempi le notizie non si divulgavano con la rapidità e l'estensione di oggi, per cui si sapeva soltanto quello che, più o meno, accadeva nella propria cerchia e se, anche oggi, malgrado il cinema e i giornali a fumetti, noi ci limitassimo a conoscere soltanto quello che avviene sotto i nostri occhi, davvero non ci sarebbe da allarmarsi e avremmo del mondo una visione assai più rosea. Invece noi sappiamo tutto quello che accade sulla faccia della terra nello spazio di poche ore e, naturalmente, il cumulo delle brutte notizie è enorme — anche perchè ci si tiene, per ovvie ragioni, a propalare soltanto i fatti orribili e turpi — tanto che ci opprime e sgomenta. A questo punto, bisogna pur dare la colpa di tanto male a qualcuno: qualche lustro fa si accusarono i libri d'avventure (persino il buono e innocente Salgari) o d'amore e il teatro popolare, oggi il cinema e la stampa a fumetti. Sono sempre i divertimenti più a buon mercato che ci vanno di mezzo. E' infatti assai più pericoloso



Le rivoltelle puntate contro un qualsiasi « Uomo di Laramie » non ubbidiscono alle normali leggi di persistenza delle immagini sulla retina, ma si affondano nella fantasia infantile e incidono la coscienza degli educatori: assolverle o condannarle?

Una volta era la nonna a far spalancare occhi e bocca ai bambini; ora è il cinema. Basta una foto del genere scattata di sorpresa nel buio d'una sala a fanciulli « rapiti » dal film per far capire a chiunque che cinema ed educazione sono una cosa seria. Ma - attenti! - non diamo tutte le colpe allo schermo.





Bambini al cinema: problema grosso per gli educatori; il processo allo schermo è sempre aperto.

ed impegnativo accusare la miseria e l'ignoranza, il cattivo esempio delle famiglie, la mancanza di fede religiosa, la rassegnazione ad una vita che spesso abbrutisce e fa dimenticare il bello e il gentile, la esaltazione degli eroi che uccisero o tiranneggiarono, la carenza di vita artistica (oggi le ragazze sono sensibili alla fuoriserie e non ai sonetti o alle romanze!), l'egoismo di certe classi e l'ipocrisia di altre. No, tutto questo porta lontano, porta fuori della retorica tradizionale: è più comodo accusare lo schermo, molto più comodo e soprattutto più facile, sia sul piano teorico che pratico, ogni dimostrazione al riguardo. Il giovane vede nei film uomini che uccidono, donne semisvestite, adulterii, passioni travolgenti per cui, ritornando a casa, nella sua modesta vita quotidiana non potrà non comportarsi così e così... Tutto è già fatto, già scontato: una pacchia per i moralisti di professione e per gli educatori dilettanti!

Se tutto il danno si limitasse a qualche articolo o discorso dei faciloni di turno, dei difensori della moralità a buon mercato noi non spenderemmo una parola intorno al fenomeno denigratorio che abbiamo tratteggiato a grandi linee, ma disgraziatamente la petulanza del luogo comune innalzato a verità dogmatica, lungi dal rimanere ai margini della cultura e della Scuola, influenza un po' tutti: scrittori, pedagogisti, insegnanti, tecnici della didattica, uomini della politica, cineasti, critici ecc. Le conseguenze di questo fatto sono evidenti e pericolosissime, in quanto allontanano gli studiosi e gli interessati dalla realtà e creano un'atmosfera di gretto moralismo nell'opinione pubblica impedendo, in tal modo, alle persone serie e competenti, di lavorare in pace e di trovare in chi le circonda quella collaborazione indispensabile per pervenire a realizzazioni concrete.

Il cinema è un potentissimo mezzo d'espressione, una forma d'arte che, se pure non riesce che raramente a darci il capolavoro,

cioè a dire l'opera artistica in senso stretto, pone davanti alla mente e ai sensi dell'umanità un gran numero di problemi e di cose, di fatti e di giudizi. Il cinema è, senza dubbio, una delle più complesse e difficili manifestazioni umane per cui condannarlo, restringendolo ad uno solo dei suoi molteplici aspetti, è disonesto e ridicolo. Ogni film, anche il più sciocco e artisticamente fallito, ha sempre in sé una problematica, deve essere sempre esaminato come un qualsiasi altro « fatto » umano, dove il buono e il cattivo, la virtù e il peccato, il male e il bene si fondono in un unico complesso le cui influenze debbono venir studiate al lume della loro effettiva portata reale, su una casistica non teorica e astratta, ma addirittura storicamente determinata.

Scendendo dunque all'esempio, diremo che non basta una rivoltella spianata o un pugno sferrato per rendere un film propagatore di violenza: bisognerà vedere il tutto, nella sua forma specifica d'espressione e nelle sue specifiche intenzioni prima di potere pronunciare un giudizio. La formuletta preconfezionata, ricavata dai vari *referendum* che molti valentuomini con ostinata abnegazione vanno indicendo, non sempre a puri scopi statistici, non serve. Ogni film ha il suo problema, sempre atipico, giacché frutto di circostanze ed intenzioni differenti, così come ogni altra opera dell'ingegno.

Qualcuno, fra i quali a suo tempo anche Dino Origlia, ha cercato di dimostrare con validi argomenti che le scene cinematografiche (tanto per scendere dal generale al particolare) impostate sulle aggressioni, sulle lotte, sui duelli e cose del genere non sono così pericolose come i pedagogisti tradizionali vorrebbero far credere, ma che, contro ogni comune convinzione, sono assai più pericolose, dal punto di vista psicologico, le scennette patetiche e affettive che spesso si gabellano per educative e, senza scrupoli si propinano ai ragazzi. Or bene noi siamo d'accordo con chi la pensa a questo modo (e

l'abbiamo scritto e detto ovunque sui quotidiani e sulle riviste, nei convegni e nelle aule universitarie), ma siamo ben lontani dal prendere le varie dimostrazioni in merito in senso assoluto: esse valgono sempre relativamente a certi film (che possono anche essere la maggioranza, se si vuole), ma non al cinema in generale.

Ci siamo soffermati a lungo — ma non crediamo certo d'aver esaurito il discorso, anzi riteniamo di averlo appena accennato — sull'aspetto morale del film, giacché è evidente che una pellicola non potrà mai dirsi educativa se non abbia, come prima caratteristica, una sia pur generica validità morale. Ma è altresì evidente che la validità morale (la cui individuazione non può sortire da pregiudizi o da retoriche elementari), di per se stessa, non è sufficiente a porre una pellicola sul piano educativo e ciò per due ragioni fondamentali. Anzitutto, se per morale intendiamo soltanto il contrario di *immorale*, il film si limita ad essere un qualcosa di innocuo, un innocente passatempo che non incide nelle coscienze e nel carattere, quindi di educativo non ha nulla, in quanto per essere educativo deve avere, invece, un contenuto preciso che dimostri ed insegna, cioè che dia un « parere »; in secondo luogo è ovvio che non esiste educazione senza istruzione (e viceversa) cosicché il film non può non porgere al giovane una certa quantità di notizie esatte. Naturalmente il lato istruttivo di un film non è di per se stesso educativo, per cui ove il film si restringa ad una lezione più o meno ben fatta su un determinato argomento non sarà valido, dal punto di vista educativo, che in minima parte. Una pellicola, tanto per citare un esempio un po' vecchiotto, ma che calza bene, come « *Le miniere del Re Salomone* » (« *King Solomon's Mines* » di C. Bennet e A. Marton) che, se si eccettua un vago sentimento zoofilo, lodevole ma indeterminato troppo, non imposta nessun problema morale vero e proprio o, quanto meno accessibile alla mente di un giovane, potrà essere soltanto utile come raccolta di nozioni (animali vari, razze umane singolari, paesaggi ecc.), ma non in un più ampio senso educativo. Tanto l'istruzione pura che la morale pura possono essere, e lo sono teoricamente, momenti indispensabili dell'educazione, ma questa poi è un fatto spirituale più complesso, una specie di risultante i cui elementi singoli, presi nella loro specifica funzione e isolati dal tutto, possono talvolta generare effetti assai lontani e anche antitetici rispetto a ciò che si domanda alla loro « fusione », cioè all'educazione nel suo significato più completo e insostituibile.

La solita tirannia dello spazio e la già troppo provata pazienza dei nostri lettori ci consigliano di fermarci a questo punto, anche perché la chiarificazione, sia pur parziale e discutibile, di come il buon senso ci suggerisce di accettare la « moralità » di un film e la correlazione fra detta « moralità » e la divulgazione della « notizia » pura e semplice (anche se presentata nel modo più affascinante e persuasivo) può ben essere la premessa per un esame più approfondito delle possibili utilizzazioni del film spettacolare come potente mezzo educativo. E noi, partendo appunto da questa premessa, tenteremo di affrontare, nei limiti modesti della nostra esperienza e delle nostre convinzioni, tale pericoloso e delicato esame.

DE SICA,

borghesuccio anteguerra

Una cesura netta va tracciata fra i due tempi di De Sica interprete: il primo in cui seppe coerentemente impostare un personaggio; il secondo in cui lo stesso personaggio — svuotato però del vigore polemico — viene riproposto da un attore fisicamente invecchiato al solo scopo di divertire cavando dalla bocca del pubblico la grassa risata.

Solo oggi è dato accorgerci che Vittorio De Sica fu l'unico attore capace di tracciare un profilo abbastanza esatto di un ceto che andava nel decennio 1930-1940 maturando le sue ragioni, rappresentandolo con commossa fedeltà. Secondo un arco i cui estremi vanno da « Gli uomini che mascalzoni! » (1932) a « Grandi magazzini » (1939), De Sica ha seguito una parabola che va registrata come il probante tentativo di fare cinematograficamente una autentica storia del costume di quel periodo.

Nel medesimo scorcio di anni, in Francia, esiste un attore che si inserisce nella tradizione « apache », sviluppandone in senso non più prettamente spettacolare ma umano e sociale i motivi di maggior rilievo; alludiamo a Gabin, l'uomo che il populista Renoir collocò al centro di alcuni tra i suoi più significativi film come personaggio indicativo di un clima. Boeldieu, per bocca di Fre-

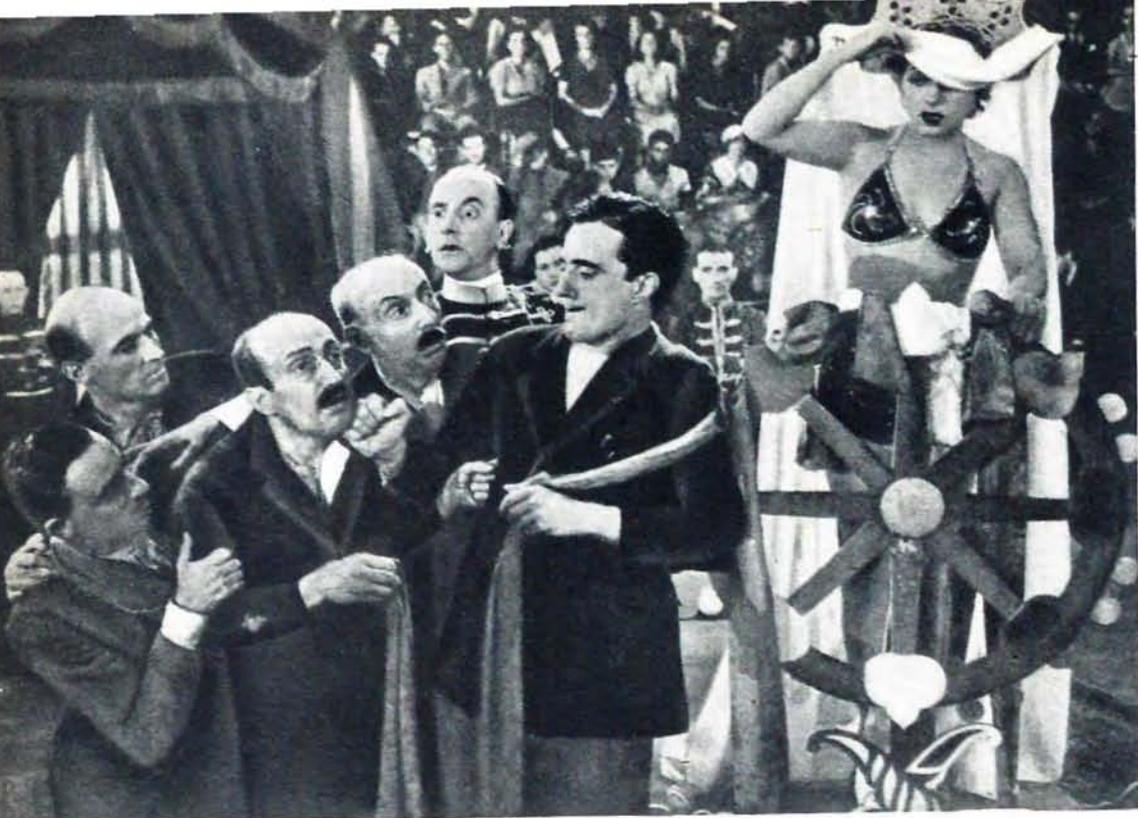
1935. « Amo te sola » (« Idillio 1848 ») di Mario Mattoli.

Con Lilian Harvey in « Castelli in aria » di Augusto Genina, realizzata nel 1948.



snay, in quell'opera ricca di motivi e spunti polemici che fu « La grande illusione », lo definì « figlio della rivoluzione », e più tardi Campassi, se ben ricordiamo, ne parlò come di un Edipo moderno, incarnazione del tipo di « mauvais garçon », impermeabile nero allacciato alla vita e cappello sugli occhi, protagonista di una mitopea in abiti novecento. Gabin in realtà rappresentò una categoria di individui che nella Francia attorno al '40 da eccezione andò costituendosi in regola precisando i rapporti di insofferenza, di cinica incredulità nella struttura sociale di quel paese in quell'epoca.

Da più parti si è detto che in lui erano chiari i segni della sconfitta che si andava preparando, e non solo sul piano bellico. Qualcosa di simile, dunque sebbene in chiave diversa, secondo la particolare fisionomia e il differente clima della nostra nazione, De Sica è stato per noi. Innanzi tutto, noteremo com'egli sia rimasto aderente a moduli recitativi essenzialmente dialettali, mutuando la propria mimica, il gesto ampio, le mani « espressive », insomma il suo meridionalismo, dai grandi comici che allora agivano sui nostri palcoscenici, da Viviani a Musco. De Sica seppe mantenere intatta la comunicativa e il picaresco di alcune figure minori della prosa di Di Giacomo, gli stralunati omini che chiunque a Napoli, da Via Chiaia a Via Toledo, e nelle più recenti gustose pagine di Marotta a Compagnone, può ancora incontrare, poveri e gentili, umili e assieme millantatori, dotati di una grazia furbesca e ingenua, in nome della quale tante colpe si perdonano. Creature che è impossibile schedare in una classe sociale



« Darò un milione » (1935) di Mario Camerini.

Il tenentino di « La mazurka di papà » diretto da Biancoli (1938).

ben definita, oscillanti nel breve margine tra proletariato e piccola borghesia, proletari per censo, borghesi per ambizioni, borghesucci per definizione.

Nell'Italia di quindici anni fa, proporre sugli schermi l'indocile classe, operaia, più decisamente antifascista, appariva chimerico. Era perciò già molto cogliere il debole e trasparente fermento degli indecisi, la fioca e istintiva protesta di un mondo marginale, sentimentalmente anarcoide se non addirittura qualunquista, un mondo di effettivi diseredati che non sanno ancora metter ordine entro e fuori se stessi, ma tuttavia a disagio nella camicia nera, sbalestrati tra un salotto con mobili di finto mogano e la botteguccia artigianale o il buio sgabuzzino di qualsiasi ufficio, calati in una realtà dimessa, ma perciò trascurabile agli effetti di una complessiva valutazione storica della società italiana anteguerra.

Un referendum del 1939 (« Cinema » vecchia serie, n. 87) indetto da Vittorio Mussolini indica come le preferenze del pubblico (ma di quale, se non quello degli studenti frequentatori dei Cine-Guf?) fossero orientate decisamente verso Amedeo Nazzari che totalizzò a suo favore 19.020 voti contro i soli 4.029 di De Sica. Non può stupire che il legionario Nazzari abbia distanziato il rivale De Sica di parecchie incollature negli anni in cui i più giovani cineamatori provenivano dalle organizzazioni fasciste e già vivevano nella temperie della seconda guerra mondiale. Pareva allora che il tipo nazionale fosse il giovanotto in stivali indicatoci tempo addietro dal Baldacci in un suo intelligente articolo, sempre pronto a bellicose partenze e che, nell'attesa, soffocava l'impazienza facendo flanelle nei postriboli o giocandosi le poche lire in qualche sala di biliardo, nell'aria attorbata di fumo delle « popolari ». Anche perciò tanti nostri attori si militarizzarono.



irrigiditi in pose statuarie, petto in fuori e ventre in dentro, dai regolamenti della naja; oltre al già citato Nazzari, anche Andrea Checchi, Carlo Ninchi, Fosco Giacchetti, Mario Ferrari, disegnarono mitologiche figure di soldati e ufficiali tutti d'un pezzo, eroi di un'epica scarsamente partecipata dalla nazione. « Squadrone bianco », « Luciano Serra, pilota », « L'assedio dell'Alcazar », « Sentinelle di bronzo », « Giarabub », « Bengasi » coprirono tutta la tela dei nostri schermi, e la voce di De Sica, giovane chauffeur sentimentale, dai denti lunghetti scoperti in un cattivante sorriso, ironico e dolce cantore di « Parlami d'amore, Mariù », fu coperta dal crepitare delle fucilerie.

Accanto alla vita ufficiale, seguitava però quella reale, l'unica che abbia peso ai fini del nostro discorso; dei troppi attori affacciatisi alla finestra del nostro cinema, pochi hanno lasciato in noi un effettivo segno del loro passaggio, meno degli altri quelli in sahariana. E' così che la nostra storia di allora, cinematograficamente parlando, resta affidata ai personaggi delineati sapidamente da De Sica; storia di povertà, di sogni vagheggiati con la poetica timidezza degli umili, degli esclusi, di uno strato sociale che in fondo ancora resisteva alle direttive dall'alto, non cedendo alle lusinghe



Vittorio De Sica, benchè non abbia subito il tipico processo di « militarizzazione », ha dovuto anche lui calcare l'elmetto come vediamo in questa scena di « Le due madri » (1938) di Amleto Palermi in cui gli è accanto lo scomparso Renato Cialente.

De Sica non è più borghesuccio anteguerra; gli si addicono, ora, le divise dei « Pane, amore » e le toghe de « Il processo a Frine » e « Il bigamo ».





ghe del dittatore. Aveva quindi ancora in sé una carica vitale capace di agire in senso storico, quel piccolo fermento che sarebbe stato il segno della sua salvezza. De Sica, nei suoi film, non cercava « spazio vitale » in Etiopia, bensì fuori mura, in un ammobiliato del settimo piano dove vivere con la propria ragazza, alla quale prestavano indifferentemente il loro volto Lia Franca, Assia Noris, Maria Denis, Dria Paola ed altre.

Sorridente sì, ma sempre con un sottofondo di tristezza, rimodernava in un certo senso la maschera di Arlecchino, pitocco e motteggiatore, sollecitando le latenti vene del riso e del pianto. Egli rese il meglio della sua carriera di attore avendo a regista quel minor fratello di Clair e Kapra che, fu per noi Camerini, del primo meno graffiante e ironico, del secondo senza la felice mania degli « uomini a tichio » e il pungente gusto del paradosso.

Due attività, l'una all'altra complementari, volte ad illustrare il medesimo mondo sotto analogia impostazione, quali erano quelle di Camerini regista e di De Sica attore, fatalmente si integrarono originando una felice combinazione artistica. Ad entrambi, crediamo, va attribuita la paternità di quel realismo minore, venato di crepuscolarismo, che tanta parte dovrebbe avere nella nostra storia cinematografica, di cui non ancora è stata a sufficienza lumeggiata l'importanza di premessa, sia pure parziale, al neorealismo. La macchina da ripresa di Camerini non a caso fissò il suo occhio sulla gente che nulla aveva da opporre al regime, se non una naturale neghittosità, un esasperato individualismo che nel momento stesso in cui la salvava in parte da una responsabilità morale, la relegava però ai limiti della vita sociale, perfettamente conscia di ciò che non voleva, assai meno di ciò che ambiva. Camerini e il suo attor preferito De Sica, rimpannucciato in abiti striminziti, ottennero così di fare il massimo di realismo

allora possibile, operando sul limitato ma significativo scarto di realtà su cui era lecito indagare.

Nelle loro opere è evitata la magniloquenza delle scenografie cartacee di Gallone e il cafonismo di certi interni 900 cari a Mattoli: ha luogo invece l'arredamento tipico dell'appartamento minimo, disadorno di fastose suppellettili, ma gremito degli oggetti poveri ma apprezzati e amati per lunga consuetudine di vita, ciò che Gozzano avrebbe chiamato senza spregio « ciarpame ». Film in cui vibra la schiettezza di un tono casalingo, alla buona, l'aria della periferia cittadina, con tutta la suggestione che essa comportava allora, diretti, così li pensiamo, da un Camerini in bretelle e maniche di camicia, un De Sica dal gestire colorito e ampio, convinto del suo ruolo, la cui recitazione si componeva secondo un estroso ritmo in fresche figurazioni, in « tipi » animati di un significato più profondo che non fosse quello conferito dalla semplice invenzione di un gesto o una battuta fin a se stessi. Il nostro attore si presentava di volta in volta in panni di autista (« Gli uomini, che mascalzoni! », 1932), vagabondo occasionale (« Darò un milione », 1935), edicolante (« Il signor Max », 1937), commesso di negozio (« Grandi magazzini », 1939) sempre gli stessi in fondo, quelli del borghesucco anteguerra. E' un tirocinio che consoliderà la nascente personalità di De Sica. Nel passaggio da attore a regista, le variazioni della tematica saranno in fondo limitate: uno scavo maggiore del personaggio, una oscillazione dell'interesse verso il proletario propriamente detto in « Ladri di biciclette », un ritorno al piccolo borghese in « Umberto D. », certo i migliori film diretti dal nostro.

De Sica insomma obbedì, e a quanto pare con « Il tetto » obbedisce ancora, alla legge di maggiore aderenza ai problemi più grossi della società che era nel cinema del dopoguerra, passando da interprete a creatore di personaggi, con maggior spazio perciò per

l'apporto della propria vigile sensibilità critica, con una nuova area di fatti, oggetti e persone da esaminare, una libertà feconda di risultati. Il prezzo pagato da De Sica per queste nuove fondamentali acquisizioni, sembra però quello di uno scaduto vigore e interesse interpretativo, dovuto forse al fatto che il nuovo centro di attrazione, polarizzatore della sua personalità, è la regia, nei molti film in cui egli ancora si mostra in veste di attore. Tanto che una cesura netta va a nostro avviso tracciata tra i due tempi di De Sica interprete: il primo in cui seppe coerentemente impostare e proseguire un personaggio, solidamente strutturandolo, il secondo in cui lo stesso personaggio, salvo poco rilevanti eccezioni, ormai in gran parte svuotato per forza di cose del suo valore polemico, e senza in contraccambio l'aggiunta di nuove osservazioni, viene meccanicamente ripreso e riproposto quasi « sub specie aeternitatis » da un attore fisicamente invecchiato, più paciocco e bonario in volto, al solo scopo di divertire, cavando di bocca al pubblico la grassa risata. E' il caso del maresciallo dei carabinieri De Sica nella serie « Pane, amore, ecc. », di tante figure ormai troppo insistite, fatte e rifatte con abilità soltanto gigionesca, istrionica, senza un minimo di commozione e credibilità, svigoriti e freddi emblemi, fuori della storia, incapaci come tali di commuoverci a fondo, meccanismi che scattano a vuoto, solo toccando la molla di uno spesso gratuito e dozzinale umorismo.

D'accordo, il trapasso da attore a regista tutto sommato è stato vantaggioso, ma è avvenuto in pura perdita per l'attore, se non ricordiamo nessuna interpretazione nei film dell'ultimo decennio degna di rimanere a fianco, per citarne una di celebrata, a quella fornita negli « Uomini, che mascalzoni! », dove De Sica si comportava da autentico attore di razza.

Carlo della Corte

Non ricordo più dove ho letto di un impiegato di concetto in funzione presso una prefettura di provincia. Era minutante, e della sua penna conosceva tutti i segreti; con una frase di commiato sapeva blandire le autorità centrali, con una circonlocuzione poteva esprimere e non esprimere un parere, con un aggettivo riusciva a raccomandare l'esito di una pratica. Ma sapeva anche essere deciso, severo, cattivo. Un giorno, agitando una minuta, esclamò: "Con questa lettera ho inchiodato il Ministero".

A questo simpatico personaggio pensavo l'altro giorno leggendo quattro "colonne" dedicate al dibattito "cinema senza formule", svoltosi mesi addietro su un quotidiano politico. Perché il tono di questo scritto è, veramente, deciso, risolutivo, tale — appunto — da inchiodare il Ministero.

Non abbiamo nessuna intenzione di scherzare, credeteci. Il problema della critica, il problema dei rapporti tra la critica e gli autori, e tra la critica ed il pubblico è fondamentale, soprattutto in questo momento. Molto impegnativo.

Si tratta, diciamo subito, di giungere ad una chiarificazione, necessaria dopo alcuni anni di tumultuoso, appassionato, a volte comiziesco discutere. In dieci anni, circa, di tensione, abbiamo avuto modo di accumulare errori, ma abbiamo compiuto anche enormi progressi. Gli errori restano, però. E di questi intendiamo liberarci.

Di fronte ad una così sincera presa di posizione, non comprendiamo quindi questo furbo voler cercare la lunga mano delle manovre politiche. E' doloroso anzi constatare che tuttora esistono comode situazioni in cui è facile navigare: basta alzare la solita rattoppata vela, il vento dell'odio soffia forte.

Di questo vorremmo parlare; innanzitutto narrando come nacque quel dibattito, e perché su un quotidiano politico; una sede insolita, d'accordo, ma che si rivelò come la più adatta allo svolgersi di certe posizioni, al manifestarsi più evidente di fermenti, al rivelarsi di adesioni, alla ripetizione di risaputi punti di vista, al raggrupparsi ideale di un sentire comune, pur se espresso da divergenti posizioni ideologiche.

Dunque, caro Mac Carthy; incontrai Mario Gallo, critico dell'Avanti!, dopo la proiezione de "I sette samurai" al Circolo Romano del Cinema. Dico tutto, come vedi. Non avevamo mai avuto occasione di conoscerci, ma subito sul piano umano si stabilì tra noi una viva simpatia; parlammo di cinema, naturalmente, avvedendoci che avevamo molte idee in comune, e che sarebbe stato opportuno esprimerle. Intanto mi proposi di scrivere un articolo, mentre cercavamo la sede più adatta per iniziare un dibattito su quegli argomenti. Dove? Decidemmo di parlarne sull'Avanti!, non senza qualche dubbio. Sicuramente — pensammo — il solito astuto dirà: "Ecco i comunisti che, nascondendosi dietro i socialisti, mandano allo sbaraglio gli utili idioti". Complicato, ma è così. Una simile eventualità era da temersi non

UNA DIGNITÀ PER IL FILM

perché potesse essere un elemento solido in una discussione di quel genere, ma perché avrebbe potuto creare intorno ad una polemica d'interesse soprattutto cinematografico, un alone di battaglia elettorale. Tuttavia si pensò che quello era un rischio da correre, parlando da una sede tanto impegnata; in fin dei conti, poco avrebbe interessato il giudizio di chi avrebbe potuto partorire simili profonde riflessioni tattiche. Piuttosto avevo qualche dubbio sulla possibilità di scrivere determinate idee su un quotidiano politico, sull'organo di un partito cioè che, in politica cinematografica, aveva svolto una lotta contro i cui eccessi sarebbero certamente andati a battere molti interventi polemici, a cominciare dal mio. Ma questi timori si rivelarono infondati perché, se è vero che non mancò il risentimento di qualche fazioso, inevitabile e possiamo anche aggiungere comprensibile, il dibattito si svolse apertamente, liberamente, senza alcuna ipoteca e senza alcuna costrizione o limitazione. E di ciò debbo ringraziare i responsabili del giornale e del partito dei socialisti.

E' inutile star qui a riferire quanto ebbero a scrivere gli intervenuti: U. Barbaro, G. C. Castello, L. Chiarini, C. Cosulich, L. Del Fra, F. Di Giannatello, M. Gallo, C. Sannita, C. Terzi, S. Vollaro, il sottoscritto e, su un piano economico, L. Bizzarri e L. Solaroli. Merita notare piuttosto che delle contrastanti idee espresse in quell'incontro si occuparono alcune pubblicazioni di cultura che serenamente commentarono le affermazioni manifestate a proposito del "cinema senza formule". Apparve anche un articolo, acuto, di Renato May su Cronache del cinema e della televisione, ma

non potremmo giurare se provocato da quella discussione.

Naturalmente con un dibattito su un quotidiano non si risolvono i problemi della critica cinematografica; quel confronto tuttavia pensavamo fosse potuto servire ad aprire le chiuse di una diga ideologica. A riavvicinare, su un piano di civiltà culturale, anche le posizioni meno prossime.

Invano; molti preferirono esclamare hic manebimus optime, e impigrire nel grigiore dei conformismi di destra e di sinistra.

Rimpiangere l'età d'oro non serve a nulla. Sappiamo bene che una profonda frattura è avvenuta in seno alla cultura cinematografica quando la politica governativa pretese influire con argomenti pseudo-estetici sulla produzione cinematografica e sull'interpretazione che di quella era opportuno esprimere. Non scopriamo la luna se notiamo che da allora vi fu una gara agli eccessi; da una parte rincorrendo il contenuto che talvolta potette anche identificarsi con Jerry Lewis; dall'altra sostenendo con equilibrismi filosofici e scoperte critiche (l'ottimismo realista) la lotta al neorealismo e la censura.

Attualmente, anche a voler essere pessimisti, quella situazione non è peggiorata; si nota — noi siamo ottimisti — ampi squarci di sereno. E mentre qualche tempo fa nessuno avrebbe sorriso ascoltando uno scandalizzato "Ha detto bene de La cicala" o un atterrito "Ha detto bene di Ordet", oggi simili esclamazioni — e le udiamo ancora se stiamo scrivendo queste righe — provocano una spontanea risata all'indirizzo dei faziosi a oltranza.

E' inutile quindi inchiodare il Ministero. Coloro che amano il cinema come arte e come cultura in un momento storico favorevolmente sgombro di imposizioni stanno riacquistando il senso delle proporzioni ed una capacità di giudizio che, sia pure lentamente, farà giustizia dei conformismi.

Sarebbe opportuno, piuttosto, che da ogni parte, soprattutto da una certa parte, si avesse il coraggio di confessare i propri peccati, apertamente, chiaramente. Questa sarebbe la migliore prova di buona volontà da parte di chi desidera che gli equivoci si allontanino dal terreno della critica.

Noi non siamo d'accordo con coloro che invocano una "critica concorde". E' una dannosa illusione ed un'ambigua ingenuità; le tre ideologie fondamentali non potranno mai incontrarsi, nè nei giudizi, nè nel metodo di giudicare. Noi chiediamo soltanto che una critica su un film di Visconti o su un film di Castellani non siano influenzate dal giradito di Krusev o dal raffreddore di Eisenhower; abbiamo il dovere di chiedere che ogni regista abbia il diritto di realizzare il film che desidera, o almeno quello che il produttore è disposto a fargli girare; che il film acquisti una sua dignità, alla pari del romanzo e del quadro. E anche la critica cinematografica.

Filippo M. De Sanctis

Quando si dice che gli americani mostrano per le inchieste, i referendum, i sondaggi, una singolare predilezione, non si è ancora precisato quale effettivo valore ridestano queste consultazioni. Potremmo dire che l'America, può degnamente aspirare ad essere considerata la culla dell'inchiesta condotta su larga scala, a suffragio universale e non altrimenti si spiegherebbero i successi insoliti che hanno riscosso in questi ultimi anni agenzie « statistiche » del tipo Gallup o Doxa. L'americano medio crede infatti con molta convinzione nei risultati che gli vengono sottoposti e se accade poi che le pre-

È nata una stella

visioni non si avverano, quasi non se la sente di addebitare l'intera responsabilità all'organizzazione che ha condotto l'inchiesta. Si tratti dell'elezione del nuovo Presidente o di miss Universo, non ha importanza.

Quello che conta per lui, è appagare la curiosità e conoscere in precedenza ciò che dovrà accadere.

Naturale quindi che in America, tra i tantissimi referendum che vengono organizzati ogni anno, ve ne sia uno dedicato al cinematografo o più precisamente agli attori del cinema. S'intitola « Stars of tomorrow » (Stelle di domani) e viene organizzato dal Motion Picture Herald con la collaborazione di tutti gli esercenti americani.

Nella prima votazione, quella del 1941, i giurati non ebbero in verità buon fiuto. Le loro segnalazioni, se si esclude un caso eccezionale: quello di Rita Hayworth piazzata al secondo posto dopo una comunissima Laraine Day che, ai giorni nostri, può agevolmente essere inclusa tra gli anonimi di Hollywood, non hanno l'apparenza della profezia. I nomi di Ruth Hussey (3°), Jeffrey Lynn (4°), Ann Rutheford (8°), Dennis Morgan (9°), ci dicono invero molto poco ed anche se li incontriamo con una certa frequenza non possiamo sostenere che si siano singolarmente affermati. Di miglior spicco la segnalazione di John Payne (6°) il quale, se non altro in questi ultimi due anni, ha dato prova di un singolare vigore interpretativo una volta abbandonati i ruoli leggeri per quelli drammatici (ricordiamo il suo Ernie Driscoll di *Non cercate l'assassino*).

Decisamente più interessante il secondo verdetto: vennero infatti segnalati: Van Heflin (1°), Jane Wyman (3°), Alan Ladd (5°), Donna Reed (8°) e Teresa Wright (10°). Sarebbe a dire ben quattro futuri premi Oscar: l'Heflin di *Johnny Eager*, la Wyman di *Johnny Belinda*, la Reed di *Da qui all'eternità* e la Wright di *Signora Miniver*. Oltre a queste merita cenno la segnalazione di Betty Hutton, attrice che si è imposta meritatamente in un genere particolare della narrativa cinematografica in virtù di una naturale « irruenza » e di non comuni doti parodistiche.

Anche il '43 fu un anno buono. Fanno spicco i nomi oggi quanto mai popolari di: Anne Baxter (5°), Van Johnson (6°), Gene Kelly (7°) e Alexis Smith (10°). Oltre a questi merita sia ricordata Susan Peters, classificata al terzo posto, deceduta nel 1952 quando si stava avviando ad una carriera di sicuro successo. Se Van Johnson ha confermato le promesse classificandosi per due volte nei primi posti della graduatoria degli attori di « maggior rendimento », non altrettanto può dirsi per il vincitore di quell'anno, William Bendix, il quale, dopo alcune singolari prestazioni come attore di secondo piano, è rientrato silenziosamente nei ranghi.

Nella graduatoria del 1944 due nomi si impongono: quelli di Barry Fitzgerald (6°) e di Sidney Greenstreet (8°). Due attori non più giovani che, seppure giunti al cinema per strade diverse — il secondo aveva debuttato nel '42 con *Il mistero del falco* di Huston — ebbero in quegli anni un personalissimo successo. L'anziano Barry dando vita al parroco di *La mia via*, per cui ottenne l'Oscar, e Greenstreet dedicandosi principalmente alla caratterizzazione di personaggi non rientranti negli schemi del rituale cliché: ad esempio l'avidio ed insinuante Kasper Gutmann del film di Huston. Di quell'anno va ancora menzionata la segnalazione di June Allyson (5°) ed in parte di Gloria De Haven (3°).

Nel 1945 pochissimi i nomi di rilievo: se si eccettuano quelli di Jeanne Crain (2°) e dell'atletico Cornel Wilde (5°), i restanti sono decisamente di tono minore. Tra gli altri Dane Clark (1°), Keenan Wynn (3°), Lou McCallister (7°) e Marilyn Maxwell (9°) nota in Italia per alcuni film girati a Cinecittà.

Nomi invece di riguardo nella classifica del 1946: da Zachary Scott (3°) a Mark Stevens (5°), da Lizabeth Scott (7°) a Dan Duryea (8°), da Ivonne De Carlo (9°) a Robert Mitchum (10°). Ai quali vanno poi aggiunti quelli di Eva Arden (6°), una tra le caratteristiche di maggior classe, e del piccolo Butch Jenkins il ragazzino lentiginoso di *Commedia umana*. Pur se alcuni di questi



Robert Ryan — segnalato nel 1948 — confermò le previsioni soprattutto con « Stasera ho vinto anch'io » (« The Set Up ») di Robert Wise.

Prima assoluta a furor di popolo risultò nel 1950 la coppia Martin-Lewis.



Abbandonata la professione di modella per riviste di moda, Arlene Dahl giunse ad Hollywood per sostenere ruoli di « sophisticated lady » e nel 1950 gli esercenti dimostrarono di sperare molto da lei. Il recente « Il mondo è delle donne » confermò le sue doti.



Eleanor Parker, dopo la segnalazione di « Stars of Tomorrow » del 1948, veniva premiata nel 1950 a Venezia per la sua interpretazione in « Prima colpa » (« Caged ») di John Cromwell. Nel film, il ruolo della crudele guardiana Harper era ricoperto da Hope Emerson.



nomi, quello di Zachary Scott più degli altri, hanno in gran parte perso del fascino che allora possedevano, le segnalazioni di quell'anno possono dirsi senza dubbio acute ed i fatti lo hanno dimostrato ampiamente.

La coppia Peter Lawford-Elizabeth Taylor si stacca decisamente tra i preferiti del 1947. Due attori giovani per i quali i « fans » hanno dato fondo a tutte le loro energie; due volti freschi e « belli », i quali hanno contribuito alla rinascita di quella commedia salottiera, elegante e gradevolmente saporosa che il cinema americano aveva ampiamente sfruttato negli anni precedenti la seconda guerra. La Taylor sopra tutto si impose con quel suo fare leggiadro, singolarmente malizioso, da ragazzina cresciuta troppo in fretta. La sua bellezza le suggerì di puntare, forse eccessivamente, sulla esteriore comunicativa dei personaggi a lei affidati, ma gli spettatori non le tennero il broncio. Anzi quando Liz diede prova di buon talento in *Un posto al sole* si convinsero di averla sempre inquadrata nei giusti termini.

Anche nel 1948, accanto ai « normali » Jane Powell (1°), Ann Blyth (3°), due nomi di spicco: Robert Ryan e Eleanor Parker. Il primo con *Stasera ho vinto anch'io* e la seconda con *Prima colpa* diedero pienamente ragione a chi li aveva preferiti. Due attori dal talento non comune, dalla classe evidente, ai quali non fa certo difetto il mestiere né la preparazione. Ryan, allievo di Max Reinhardt, pur se spesso usato solo in virtù di una aderenza fisica al personaggio non ha mai tradito l'aspettativa; la sua interpretazione porta sempre il timbro della intelligenza e della felice introspezione: da *Atto di violenza* a *Odio implacabile*, a *Lo sperone nudo*, è lecito parlare solamente di successi personali. La Parker per parte sua, unendo alla preparazione una naturale grazia ed avvenenza, è oggi tra le attrici di più brillante carriera. Vennero pure segnalate in quell'anno Cyd Charisse (2°) e Doris Day (10°), ma le ragioni sono ovviamente d'altra natura.

Il 1949 fu l'anno degli attori: Montgomery Clift (1°), Kirk Douglas (2°), Paul Douglas (4°) e Pedro Armendariz (6°). Attori troppo noti perchè sia necessario porne in rilievo i meriti e le qualità. Quattro « tipi » diversissimi, ma egualmente interessanti: dal raffinato Clift al « duro » Douglas, dal simpatico Paul Douglas al « barbaro » Armendariz. Quattro personalità di cui solamente ci dobbiamo dolere se talvolta Hollywood non sfrutta nella dovuta misura.

Un nome, su tutti, si impone nel 1950: quello di William Holden, posposto dai giurati alla coppia Martin-Lewis, prima assoluta a furor di popolo. Fuor di discussione il caso della coppia comico-canora, già troppo si è parlato di essa, vanno ancora citate le affermazioni del « sergente » James Whitmore e dell'affascinante Arlene Dahl la quale, abbandonata la sua precedente professione di modella per riviste di moda, è giunta ad Hollywood a sostenere quel difficile ruolo di « sophisticated lady » che fu già di altre attrici di non comune levatura. Il recente *Il mondo è delle donne* ha confermato che la Dahl può interpretare degnamente questo personaggio e che se la sua grazia non è di tutti i giorni pure il suo gusto non è usuale.

Negli anni seguenti due affermazioni di attrici teatrali, già molto note per la loro carriera scenica, ma nuove per lo schermo: Thelma Ritter (2° nel 1951), impareggiabile sensale di matrimoni in *Mariti su misura*, e Kim Hunter (5° nel 1952), prestigiosa interprete di Stella nella trascrizione cinematografica de *Il tram che si chiama desiderio*. Poi l'affermazione folgorante e trionfale della bionda Marilyn Monroe (1° nel 1953). La sua è senza dubbio una scalata « atomica ». Se Rita è stata la donna per eccellenza del periodo di guerra, il sogno di tutti i G.I. sparsi per i vari fronti, Marilyn l'ha ormai completamente detronizzata affermando una personalità fisica che segna decisamente una tappa nella storia del costume. E non solo di quello americano.

Claudio Bertieri



William Holden si impose nettamente nel referendum organizzato dal Motion Picture Herald del 1950. Film quali « Viale del Tramonto » ne decretarono il definitivo successo.



I primi quattro nomi in graduatoria dell'ultimo referendum « Stelle di domani » organizzato nel settembre 1955. Da sinistra a destra: Jack Lemmon, Tab Hunter, Dorothy Malone e Kim Novak.



Abbiamo visto al cocktail e al lavoro

Laurence Olivier
Maria Schell
Robert Siodmak

Laurence Olivier, «Una rara creatura d'arte», disse Cervi: «un prodotto di estrema civiltà», ha replicato Soldati; «l'uomo più affascinante che ho conosciuto», fu il giudizio di una contessa. Ma se Lady Walton non si fosse buscata un raffreddore, Olivier e l'amico musicista, calmi calmi, avrebbero condotto le loro mogli dal Garda ad Ischia, ignorando simili commenti. Invece il «Sir» dagli occhi tristi — fermo a Roma — ha dovuto indossare il doppiopetto scuro, infilare un fazzoletto nel taschino, sedere su un divano rosso dell'Open Gate e partecipare al rugby d'una conferenza-stampa ricca di urtoni e di «chic». D'altronde «Larry» crede al naso di Cleopatra e all'importanza del «se» nella vita di ognuno; intendiamoci, anch'egli dice «aiutati che Iddio t'aiuta», ma contemporaneamente fa un gesto con due dita come per pizzicare dall'immaginaria saliera del fatalismo una presetta di «destino». E noi, ascoltandolo, pensavamo come proprio la sua vita e la sua carriera si prestino a dimostrare che ogni attuale verità è determinata da una verità precedente che il «così» di oggi nasce dal «se» di ieri. Per questo, Olivier non è l'individuo da mitragliare di domande per ottenere l'informazione, anche perché la sua fama fa sì che le «notizie» lo precorrano; infatti, eccetto un «è vero che farà un film con Marilyn Monroe?», a cui rispose «forse», i cronisti non ebbero altra novità da strappargli e da bravi san Tommasi si limitarono a constatare — il baronetto sollevò il pantalone ad un palmo dalla cavaglia — la cicatrice fra femore e polpaccio a ricordo d'una frecciata scoccatagli nell'impeto di una scena del «Riccardo III». Laurence Olivier, dunque, «pezzo forte» di rotocalchi e cinegiornali, più che alla «battuta», si presta al commento ed il suo nome, ricercato intingolo per titoli a piena pagina, potrebbe essere trattato con «de» e l'ablativo; non è forse uno dei pochi attori ad avere in Felix Barker una specie di «storico ufficiale», ed un documentatissimo volume biografico che, pubblicato a Londra nel 1953, s'intitola semplicemente «The Oliviers»? La sua storia non ha misteri; perciò quel polpaccio scoperto ci indusse a riandare al primo «se» dell'attore, a toccare un tasto dolorosissimo tempo addietro, ma che ora lo fa sorridere: l'esilità delle gambe del giovane Olivier. «Sì — ci dice — assomigliavo al vostro Cicerone: una bella voce e due gambe secche. Per fortuna io avevo risorse a lui sconosciute: i calzoni e i baffi; un paio di baffetti a mezzo fra Ronald Colman e Douglas Fairbanks che mi danno molto prestigio e che piacquero ad Hollywood nel 1931 quando presi parte ai film «La sänge dell'amore» con Adolph Menjou (altri celebri baffi) e «Passaporto giallo» con Elissa Landi. Ma a forza di praticare sport e palestra i muscoli saltarono fuori e non ci fu più bisogno che nascondessi il «complesso delle gambe magre» dietro ai baffi. E fu nel 1945 che mi presentai per la prima volta sulla scena a gambe nude: interpretavo l'«Edipo Re» ed ero — sono certo che mi crederete sulla parola — un Edipo polpacciuto e senza mustacchi».

La sua signorilità e il suo senso dell'«humour» ci confermano che non siamo stati indiscreti, tanto che azzardiamo «ci piacerebbe sapere cosa pensa attualmente di lei Greta Garbo!», al che Olivier risponde «se riuscirete a vederla e a saperlo, il vostro sarebbe un gran «reportage». Qualche signora attorno a noi non aveva afferrato il senso della domanda; ci toccò spiegarle che nel 1932 il regista Mamoulian aveva fatto un provino ad Olivier per il famoso film «La regina Cristina», ma che la grande Garbo rifiutò il venticinquenne attore inglese perché nella scena scelta per la prova (c'era di mezzo un letto) si dimostrò terribilmente gelido e privo di «sexy» scenico. Le signore restarono ad occhi spalancati, di stucco.

Ma anche molto male rimase, allora, Olivier; una specie di nausea del cinema lo portò da Hollywood a distendere i nervi ad Honolulu; qui lo raggiunse un telegramma della Metro: lo volevano come Romeo. «Risposi che non credevo in Shakespeare sullo schermo; e il bello è che lo pensavo realmente!» ci conferma. Eppure il «gran rifiuto» di Greta fu utile (ecco un altro «se»); l'attore scordò il cinema e per anni si diede al teatro. «Fu allora che amai l'Italia e non come la ammirano i turisti. (gli occhi di Olivier sono dolci, la «sua» voce si abbassa lievemente). La amo come si ama il luogo dove viene concepito un figlio desiderato». E quale creatura più desiderata di Amleto è

nel sangue d'un attore? Nel 1936, discesi a portare sul palcoscenico dell'Old Vic il famoso principe di Danimarca. Olivier si ritirò a Capri per prepararsi; 10 anni dopo, stabilita la realizzazione cinematografica della tragedia, appronta a Santa Margherita Ligure la sceneggiatura. «E in tema di mia riconoscenza all'Italia — soggiunge — non scordate che se ho fatto «Enrico V» e se «Amleto» ha meritato l'Oscar, lo devo tutto a Del, al caro vecchio Del». Così egli chiama Filippo Del Giudice, l'uomo che quando, propostogli l'«Enrico V», Olivier volendo l'aiuto di Wiler, di Reed o di Young, seppe dirgli «Larry, devi fare tutto tu!», il produttore che osò inviare la «troupe» in lavorazione prima di aver trovato i finanziatori e che ogni sera telefonava «Non ti preoccupare Larry tu pensa all'arte che ai soldi ci penso io!». Ecco perché lui e Vivien, appena possono, vengono in Italia «come una coppia qualsiasi e spesso senza che nessuno ne sappia niente — ci confessa —, neppure i giornalisti».

Durante lo svolgersi del cocktail ascoltammo anche precise dichiarazioni sulla prossima presentazione del «Riccardo III». «Non permetterò che venga tagliato anche un solo fotogramma. Due ore e mezzo dovrà durare il film e due ore e mezzo dovrà durare anche in Italia».

Inoltre, dopo il simpatico abbraccio del loro incontro, Olivier, entusiasta dei precedenti doppiaggi di Gino Cervi, ha spiegato all'attore italiano quale debba essere la linea



Mario Soldati, Gino Cervi, il musicista Walter Walton e Laurence Olivier durante la conferenza stampa tenuta dall'attore inglese all'«Open Gate» di Roma.



Al cocktail in onore di Maria Schell è intervenuto anche il regista Robert Siodmak che ha diretto l'attrice nel film « I topi ».

da seguire per la versione del « Riccardo ». Ho improntato la mia recitazione ispirandomi alla classica interpretazione che ne faceva Henry Irving; perciò usai una dizione fessettata, pedante, quasi professorale; impressi alla voce intonazioni scolastiche con cantilenanti passaggi dalla monotonia alla perfidia. Ci terrei molto che anche lei si adeguasse a tale modello ». Per quanto riguarda la traduzione del testo vengono fatti i nomi di Emilio Cecchi e di Gian Gaspare Napolitano che rispettivamente eseguirono quelle di « Enrico V » e di « Amleto ». E rispetto al futuro non è più il caso di parlare di progetti: ormai è deciso che entro l'anno Laurence Olivier realizzerà « Macbeth ». « Proseguo — ha concluso — in un cinema in cui credo: ripetere al nostro pubblico, con i mezzi cinematografici, quegli effetti che Shakespeare otteneva con i suoi spettatori 400 anni fa ».

Maria Schell. Di lei attrice i giornali scrivono « la tragica Maria », ma se le donne si chiamassero come i modelli dei grandi sarti — « fiume di sogno », « ambra liquida », « brivido di luna » — il suo nome sarebbe certo « valzer viennese ». Infatti, mentre l'attendevamo col ricordo della desolata infermiera Helga, ci venne incontro col biondo, giocoso brio della vecchia Vienna. E vedere una ragazza tanto sorridente e genuina ci fece piacere. Dicono i saggi nonni: « per conoscere bene un uomo bisogna vederlo a casa sua ». Maria Schell, invece, è venuta a casa nostra, ma, in definitiva, ci ha mostrato il suo volto. No, perché i critici — parliamo di quelli che hanno la scrivania sul piedistallo dei noiosi — già avevano incominciato ad interpretarla soltanto in base al viso mostrato sul telone ed espressioni quali « angelicità trafitta dalla vita », « spiritualità coartata », « sublimazione del sacrificio » inducevano gli ingenui dalla bocca spalancata a bersi con religiosa snobisteria la discesa sugli schermi di un autentico irripetibile fenomeno.

Ad un certo momento — mettiamoci la mattina sul cuore — di gente che porta in scena la faccia di casa e in casa la faccia di scena, ne abbiamo abbastanza: siamo stanchi de-

gli stessi gesti da cafone traslocati dal « set » al bar e viceversa, ci sono venute a noia le mutrie invetrate delle « drammatiche » a passeggio e le ridanciane maniere di certi grillacci per queste definiti « simpatici attori ». Indubbiamente la Schell è un fenomeno fra costoro, mentre sul piano, non diciamo dell'arte, ma semplicemente, della recitazione, essa ci appare come un prodotto naturalissimo. D'accordo, dato che non viviamo fuori dal mondo, ma nel 1956, sappiamo che una volta attore ed interprete erano la stessa cosa e che poi è venuto il cinema e che nella maggior parte dei casi, oggi attore significa « fornitore di espressioni » manovrato dal regista. L'unica fenomenalità della Schell — ma, per fortuna, ce ne sono altre come lei — è quella di essere un'attrice alla « moda vecchia », cioè un'interprete. Dietro le spalle trentenni ci sono 17 anni di studio, di quello buono, di quello che comincia dal come pronunciare esattamente « a » al come disperarsi in scena senza stringere i pugni o spalancare le dita come stecchi. E anche questo è sempre fuori dal fenomenale: rientra in un'ordinaria prassi a cui ogni artista che pretenda di esserlo deve sottostare. Mentre tutti stappano le penne dai cappucci per scrivere su Maria Schell articoli che paiono pagine da novella (quale idillio l'amore nato fra lei e il giovane aiuto regista durante gli esterni sotto le tende all'epoca de « L'ultimo ponte »!), noi, che ammiriamo molto questa grande attrice e con cui abbiamo stretto amicizia, non possiamo che dire quanto pensiamo. Pensiamo, cioè, che col passar degli anni diverrà sempre più brava e famosa e, soprattutto in Italia, si finirà col non poterne fare a meno per qualche film poiché « una come lei — si dirà — da noi dove la trovi? ». E' qui che li volevamo, è qui che la bastonata sarebbe un toccasana!

Maria Schell, se è quella che è, lo deve ad una cinematografia che le ha « permesso » di esplicitare le proprie capacità, che le ha acconsentito di diventare — attraverso la trasfigurazione interpretativa — brutta da bella, goffa da armoniosa, pur di aderire al personaggio. Essa debuttò in teatro come « Scampolo » (sì, di Niccodemi) e se lo avesse fatto

nel nostro paese sarebbe rimasta tale per tutta la carriera. In Germania, in Inghilterra, in Francia, al contrario, le offrirono quei temi e quel protagonismo attraverso i quali l'artista può rivelarsi e maturarsi. Da noi? Da noi vige la legge « dimmi che faccia hai e ti dirò che attore sei ». Da noi gli attori drammatici, nei film, sono spesso scelti fra quei giovanotti che hanno negli occhi il « mistero del gatto » che, come è noto, affascina, ma dietro non ha proprio nulla. Escludere che, sconosciuta o potenziale, esista fra le nostre ragazze una Maria Schell è cosa che non possiamo ammettere; da qualche parte esiste sicuramente; forse, domani, potremo vederla nella monella di « Scampolo ». Se sarà così e se vorremo anche noi una Maria Schell, non scordiamo di offrirle la possibilità di una « Stupenda conquista » o di « Quando mi sei vicina », « L'ultimo ponte », « Gerweise », « I topi ».

Robert Siodmak. Occhi vispi dietro gli occhiali, calvo, cordiale; a vent'anni aveva un viso scapigliato da artista e lavorava in banca, a 56 è un artista con la faccia da cassiere. Lo incontrammo assieme a Maria Schell, ma il berlinese Siodmak è più americano e italiano che tedesco; a Roma è amico di tutti, parla come un trasteverino e lo puoi trovare in « pizzeria », al teatro dell'opera o da Ponti per cui prepara e dirigerà « La montagna incantata » di Thomas Mann. Del resto, sulle possibilità del nostro paese, ne sa più di noi: lo ha dimostrato quando s'impuntò a Ischia e girò « Il corsaro dell'isola verde ». E che abbia amici lo fece già vedere nel 1949 in occasione di alcuni esterni napoletani de « Il ritorno del figliol prodigo »; sorsero le solite difficoltà per i permessi; Siodmak si attaccò al telefono e chiamò gente a Roma: « per Siodmak tutto quello che vuole » fu la risposta. Con gli amici ama chiacchierare, gli piace il crocchio di gente simpatica con vino e discorsi a tavola: « Sono 30 anni — ci dice —, dall'epoca in cui mi riunivo al « Romanischen Café » con Schufftan, Zinneman, Wilder, Ulmer e compagni, che non tralascio, se posso, l'occasione d'impiantare quei bei discorsi entusiasmanti, un po' bohème e, un po' inutili, tipo « cos'è un grande film? ». Voi direte che saranno parole poco costruttive se paragonate ai contratti, ai piani di lavorazione e alle realtà del noleggio o dell'esercizio e, soprattutto, che sono abitudini da vecchia goliardia più che da dinamismo americano; eppure — e gli diamo ragione — la famosa « collaborazione » cinematografica non nasce nell'ufficio del « producer » o in teatro di posa: ha origini dalla chiacchierata al caffè e nelle passeggiate cogli amici nottambuli ».

Quando pericoli e veti nazisti lo spinsero in Francia e poi ad Hollywood, Siodmak si portò dietro i frutti di quei discorsi da cui erano nate messinscena teatrali, la fondazione della rivista « Das Magazine », innumerevoli riprese di cortometraggi ed « attualità », l'aiuto-regia con Curtis Bernhardt e i primi film a soggetto. Ma, soprattutto, assorbì in maniera veristica e naturalistica la lezione dell'espressionismo e delle regie teatrali di Max Reinhardt, egli trasferì dramma e chiaroscuro nel genere nuovo: il « giallo ». Nè scordò l'analisi psicologico del suo « Menschen am Sonntag » e « I gangsters », « Specchio scuro », « Il grande peccatore », « Doppio gioco » provengono da tali influenze. Dopo 20 anni, Siodmak è tornato a Berlino e vi ha realizzato « I topi » dall'omonima opera teatrale (« Die Ratten ») di Hauptmann. « E' forse rispuntato — gli chiediamo — il Siodmak tedesco, quello che, senza saperlo, sonnecchiava in lei? ».

Egli evita di darci una risposta precisa; preferisce dire: « I topi » che vedrete in Italia è tutto tagliato! ». Comunque, durante il suo soggiorno berlinese è tornato sui luoghi dove trascorse le serate della sua giovinezza; qualche locale esisteva ancora, qualcuno era stato spazzato via dal tempo e dalla guerra, ma la domanda « cos'è un grande film? » aleggiava ancora. Però se chiedete a Robert Siodmak di darvi la « sua » risposta, vi dirà: « potrei dire che un grande film è un grande tema, ma potrei affermare tante altre cose; dopo tutto un film è come un cuore umano; sapete voi dirmi quanto sia grande? ».

Franco Moccagatta



Robert Mitchum e Frank Sinatra in « Nessuno resta solo » (« Not as a Stranger ») di Stanley Kramer.

Nessuno resta solo

(Not as a Stranger - 1955)

Regia: Stanley Kramer
 - Soggetto: dal romanzo di Morton Thompson -
 Sceneggiatura: Edna e Edward Anhalt -
 Fotografia: Franz Planer A.C.S. -
 Musica: composta e diretta da George Anthel -
 Scenografia: Victor Gangelin -
 Formato: Normale -
 Colore: Bianco e nero -
 Produzione: Stanley Kramer per la United Artists -
 Distribuzione: Dea Film -
 Personaggi e interpreti: Lucas Marsh (Robert Mitchum), Alfred Boone (Frank Sinatra), Cristina Hadvigson (Olivia de Havilland), Harriet Lang (Gloria Graham), Charles Bickford, Broderick Crawford.

Diventare medico: ecco lo scopo di Lucas Marsh. Egli idealizza a tal punto la professione da trascurare tutto il resto e da servirsi di ogni mezzo pur di riuscire. Perciò sposa l'infermiera Cristina che, con i suoi risparmi, gli permette di studiare

e laurearsi. Non ammette che si superficializzi o si venalizzi la medicina: chi lo fa è suo nemico. Nominato sostituto del dottor Runkleman, un anziano e onesto medico condotto di cui diviene amico, Lucas esercita in un piccolo centro di provincia e qui, per il lavoro, trascura Cristina fino a non accorgersi che ella aspetta un bambino. Neppure è convinto di amarla; quando, una sera, dopo l'inutile avventura con l'affascinante Harriet, Cristina gli impone di lasciare la casa, egli non esita a farlo per raggiungere lo ospedale e isolarsi nel lavoro della camera operatoria. Ma la sera stessa il buon dottor Runkleman, colpito da malore, spira sotto i ferri di Lucas. Il dolore per l'improvvisa perdita fanno crollare l'impalcatura di intransigenza che da anni irrigidisce Lucas; rimane un uomo che, restato solo, ha bisogno di correre verso l'amore e l'umanità di Cristina.

Di Stanley Kramer parliamo in occasione del suo soggiorno romano (« Cinema » n. 155), ma gioverà ridefinirlo come esempio di intelligenza applicata alla produzione e di fattiva partecipazione artistica del produttore al proprio film. La sua prima ed attuale regia non ci presenta, quindi, l'autodidatta che si è « fatto » sui testi di Zineman, Robson, Benedek, Dmy-

tryk, ma una autonoma personalità creativa apportatrice di nuovi valori. Valori che, sia si visibilizzassero con un singolare tono di montaggio, sia con un aggiornato stile recitativo o con spostamenti contenutistici, rianodavano sempre il fattore « novità » ad una basilare innovazione tematica.

Opera di puro tema è anche questo « Nessuno resta solo », che, tratto dal « best-seller » di Morton Thompson « Not as a Stranger » (« Non come uno straniero »; l'edizione di Dal-l'Oglio ha assunto lo stesso titolo italiano del film), affronta il problematico rapporto fra uomo e ideale. Tralasciato l'« exciting » e alcune sovrabbondanze narrative che costituirono la popolarità americana del volume, Kramer ha esclusivamente preso l'uomo, Lucas, e lo ha posto innanzi al raggiungimento di una meta: la laurea in medicina, la professione di medico. Non l'ambizione, non solo la predilezione per una dottrina e l'inclinazione scientifica lo spingono allo scopo, ma una preconstituita concezione, un vero e proprio « habitus » vocativo lo avvicinano alla mentalità professionale idealmente e con intransigenza sentita. Fra tale studente e il laureato non esiste — come per i suoi colleghi — processo di maturazione, non avviene evoluzione di assimilazione e di avvicinamento alla professione: una sorta di giuramento ipocratico è già in lui, « nato per essere dottore ». I suoi compagni d'università scherzano parecchio, hanno poche dispense e molte ragazze, ridicolizzano professori e insegnamento, non credono a niente, sono dei cinici allegroni. Però, in fondo, non si scandalizzano; sappiamo cosa sono gli anni di goliardia: una sorsata di spensieratezza prima dei gravi pensieri di tutta una vita. Ma Lucas non li comprende; a lui le loro smargiassate, le loro burlette, il loro prender sottogamba la futura professione e vedervi solo il reddito che ne verrà « fa venire la nausea ». Lo idealismo di Lucas ha, perciò, un nome: intransigenza. La strada è una; bisogna percorrerla bene, le deviazioni non sono ammesse. E deviazioni sono portate le infermiere nel parco, usare riassunti anziché l'opera originale, rimandare al domani lo studio dell'oggi, andare a far baldoria con gli amici. Il tempo è poco, il lavoro molto: gli altri, il diversivo, il piacere, disperdono; bisogna lavorare sodo, mettersi a testa bassa e tirare avanti da soli. Questa è la base della solitudine di Lucas; e Kramer, fra le corsie d'un moderno ospedale americano, ha ritrovato un personaggio che ha radici in Ibsen.

« L'uomo più forte è l'uomo che più è solo », è, infatti, una tipica affermazione dell'autore norvegese (su questa battuta pronunciata da Stockman cala la tela di un « Un nemico del popolo ») che spesso estremizza posizioni idealistiche isolandole su vette solitarie come la cima del campanile del costruttore Solness. Però con Lucas il problema si modernizza; le grandi nubi ideologiche del teatro ottocentesco si

sono squarciate, un'ostacolante gragnuola di praticità crepita attorno all'uomo odierno: non è più questione di chiedersi « qual è la via? », ma « come raggiungerla? ». Basta esser nati in un quartiere povero, aver perso la madre, vedere un padre che precipita sulla china dell'alcolismo, non avere i dollari necessari per pagarsi pasti, libri, laboratori e tasse universitarie, ma possedere una coscienza medica, che nasce un Lucas. Perciò non scandalizziamoci, se sposa la infermiera dotata di risparmi; egli non è egoista, calcolatore, arrivista nel senso comune della parola. Se lo fosse punterebbe su vecchie danarose (è abbastanza stallone per riuscirci) o su giovani ereditiere (è bello, potrebbe farlo). Nè egli crede, come l'amico Alfred, che la moglie di un medico debba essere una donna elegante e di classe; scorie formali e sociali assolutamente estranee alla « missione » dove all'uomo viene affidata la vita umana, dove lo individuo è chiamato a una sola lotta: quella contro la morte. E dall'intransigenza al fanatismo il passo è breve; sotto all'inesorabilità d'una creduta « giustizia », cadono i colpi taglienti del « così deve essere »; l'esistenza viene squadrate con la rigidità del cubo, la barriera dell'innammissibile trancia i rapporti con il collega che sbaglia per leggerezza, col chirurgo venale, col direttore d'ospedale impreparato, con la moglie che borghesizza la nobiltà professionale o che antepone la famiglia alla « missione », preferendo d'essere donna anziché infermiera. Anche qui, come in Ibsen, Lucas non è, quindi, il « personaggio simpatico »; egli si pone in comunicazione con l'umanità in quanto malata, non con il mondo. E se la moglie Cristina, l'amico Alfred, il professore di patologia dedito alla scienza, il medico condotto che trascura il proprio male per alleviare le sofferenze degli altri, gli vogliono bene è perché amano in lui l'uomo che uscirà fuori da quell'involucro d'acciaio, presaghi della mitigata personalità futura.

Kramer — con giusto equilibrio — procede duramente nel suo racconto senza commentare, senza influenzarci, non scusando né favorendo il personaggio ai nostri occhi. La precisa descrizione del romanziere gli offriva in Cristina un'infermiera che, spoglia della sua bianca uniforme, appariva come una grossolana ragazza svedese che spesso, a casa, « sedeva come una donna di campagna con le ginocchia aperte ». Trasportare in film una visualizzazione del genere, avrebbe significato, per esempio, indurre lo spettatore a scusare la trascuratezza affettiva del marito o il suo sensuale trasporto per l'affascinante Harriet. Kramer — a ragione — ha modificato esteriormente il personaggio e, valendosi di alcune espressioni di inquieto smarrimento caratteristiche della mimica di Olivia De Havilland, ha trasferito l'inferiorità di Cristina nei confronti di Lucas sul piano della loro diversa interpretazione della vita in rapporto

alla differente posizione lavorativa: empirica per l'infermiera, scientifico-ideologica per il medico. Cristina, in sostanza, è la semplicità, il buon senso, il ragionevole accomodamento e, più ancora, è l'accordo fisico-spirituale con la natura: perciò il suo desiderio di femminilità, perciò la sua spinta al concepimento, alla maternità. La donna è, in sostanza, il lato della esistenza che Lucas ancora ignora. Il suo dramma di marito è di crederci un calcolatore, di sospettare d'aver sposato per un preciso interesse. Quanto lo spinge alla meta è talmente prepotente da falsargli verità elementari come quelle matrimoniali; il suo cuore, i suoi sensi hanno inconsciamente eletto Cristina e le si sono uniti; la mente, invece, è dominata da una sorta di lucida « trance », ipnotizzata dalla concezione estrema e fanatica dello « anzitutto non nuocere » di Ippocrate. Lucas non procede nella luce solare; è come illuminato dal disumano chiarore delle lampade « scientifiche » che frugano, sì, fino in fondo, ma non lasciano cadere il minimo riposo di una ombra. Veramente dramma, dunque, quello di Lucas, ma non della solitudine, bensì della debolezza solitaria. Ingigantitosi di volontà, l'uomo-medico, ha scordato che tutta la sua scienza, che l'intera sua missione benefica, a nulla vale senza la comunione col divino e che spesso gli altri, le persone che ci amano, sono il mezzo di comunicazione con lui. L'amico lontano, un figlio che nasce, un altro amico che muore, la donna perduta e subito amata: sembrano « fatti » e sono « rivelazioni ». Allora si comprendono le parole del professore « smettiti di prendere la vita come un dramma o rovinerai tutto »; anche la frase del compagno offeso « a quali estremi potresti giungere voi idealisti? » assume significato. Lucas ha creduto di prepararsi alla elevazione e « Nessuno resta solo » è, infatti, la storia di un orgoglio, « asceti » senza mistica, seppure infine ritrovata. Del resto è caratteristico della coscienza medica il trapasso dal ateismo al credo. Non è il nostro caso. Non siamo innanzi altro la teologia e — già l'abbiamo detto — i Brand ibseniani sono scesi al livello delle bancarelle dei « pocket-books » e hanno assunto il volto dei personaggi da « best-seller ». Tuttavia, anche se il nostro discorso appare eccessivo per un film che oggi c'è e domani finisce in magazzino, « Nessuno resta solo » meritava simili precisazioni. Lo meritava anche per il numeroso stuolo di bravi attori, come esempio di narrativa, di funzionalità di montaggio, ma — proprio perché opera tematica — occorre muovergli un appunto e chiamare in causa Kramer. Il regista ha concluso l'uscita dal materialismo ideologico di Lucas con il suo pieno avvicinamento alla moglie, quasi fosse soltanto un fatto di raggiunta comprensione fra persona e persona. Ma ha trascurato quanto abbiamo commentato nell'evoluzione del per-

sonaggio, ha trascurato che la storia termina con una raggiunta spiritualizzazione, con l'intendere l'esistenza di « superiori » legami per l'uomo. Né questa è nostra interpretazione poiché il romanzo di Thompson si ispira direttamente a tale concetto. Tant'è vero che il titolo originale è tratto dal finale di un versetto biblico delle lamentazioni di Giobbe che così suona: « Vedrà Dio, lo vedrò per me, ed i miei occhi lo vedranno, e non come uno straniero ».

Mister Roberts

(Mister Roberts - 1955)

Regia: John Ford e Mervyn LeRoy - Soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Thomas Heggen - Sceneggiatura: Frank Nugent e Joshua Logan - Fotografia: Winton Hoch - Musica: Franz Waxman - Produzione e distribuz.: Warner Bros - Sistema: Cinemascope - Colore: Warnercolor - Personaggi e interpreti: Mister Roberts (Henry Fonda), Il Capitano (James Cagney), Il Dottore (William Powell), L'Ufficiale in seconda (Jack Lemmon), Tenente Ann Girard (Betsy Palmer) Capo Dowdy (Ward Bond) e Martin Milner, Gregory Walcott, James Flavin, Jack Penning.

Siamo nel Pacifico; anno 1945. A bordo del « Reclutant », una nave trasporto che non ha partecipato alla guerra, i marinai sono in preda alla noia. Il loro comandante, collerico e tirannico, opprime l'equipaggio con una disciplina formalistica. Mister Roberts, che è uno degli ufficiali, ha chiesto più volte al capitano il trasferimento su un'unità da guerra, ma senza risultato. Questi vuole l'ufficiale con sé per trarre vantaggio e prestigio dalle sue doti molto apprezzate dallo Stato Maggiore. Con uno stratagemma Roberts riesce a far indirizzare la rotta verso il porto di Elysium, un luogo paradisiaco della Polinesia, per concedere la franchigia all'equipaggio che non scende a terra da tre mesi. Ma giunti sul posto il capitano nega il permesso; Roberts, per aiutare i marinai, accetta la proposta che il superiore gli fa; in cambio della parola che l'ufficiale darà di non chiedere più trasferimenti, egli concederà la franchigia. I marinai si danno alla pazza gioia e mettono in subbuglio l'isola. Ma quando poco dopo conoscono la verità, falsificano con l'aiuto del medico di bordo e di Doc, il secondo ufficiale, cari amici di Roberts, la firma del comandante ed inoltrano la domanda di trasferimento. Roberts parte commosso; pochi giorni dopo giunge la notizia della sua morte. Doc, che ha preso il suo posto, riacquista

coraggio e continua la lotta del suo degno predecessore contro il dispotico capitano.

In un paese dove la nascita e lo sviluppo della democrazia costituiscono uno dei « fenomeni » più interessanti e luminosi della storia, l'offesa alla libertà individuale è indubbiamente il reato più grave. Una costituzione infatti la statunitense, costruita su quella « dichiarazione » di Jefferson che è salda affermazione d'individualismo; quell'individualismo, che attraverso Franklin, Emerson, Poe, Hawthorne, Twain, gli stessi Whitman e Dewey, è divenuta valida base per una sana democrazia.

Il cinema, quello « vero », che combatte quotidianamente la sua battaglia per l'uomo, non intendeva certo astenersi dal difendere la libertà, alta conquista dello spirito umano; e lo ha fatto rappresentando, con risultati più o meno seri, le tragiche conseguenze di ogni forma di tirannia. E l'America, specie in questi ultimi anni, ha dato da « Odio » a « Barriere invisibili », da « Da qui all'eternità » a « L'ammutinamento del Caine », da « Pietà per i giusti » a « Fronte del porto » delle opere cinematografiche nobili e coraggiose.

Ma fra queste non crediamo opportuno elencare, come altri invece hanno già fatto, anche « Mister Roberts » di Ford e Le Roy. Non siamo infatti di fronte ad un intelligente film antimilitarista (mettere sotto incriminazione la casta militare, le sue leggi, il suo sistema, non è un « gioco » da burioni). Cni è Mister Roberts? « Un civile che in un certo momento della vita è costretto ad indossare una divisa e a fingere di essere soldato o marinaio », come è detto all'inizio del film. Un uomo cioè che deve subire angherie ed umiliazioni, che sottoposto ad una disciplina gretta e formalistica, che non può esprimere le proprie idee, non vivere la propria vita; un uomo insomma condannato a perdere la individualità. Mister Roberts è la vittima di un « sistema », di una « regola », che non ammettono eccezioni né lasciano possibilità di difesa. Il suo capitano è il simbolo vivente di quest'ordine; collerico, nevristenico, tirannico, egli è il classico « superiore » che si vale del grado per avvilire il prossimo e crearsi quella « autorità » che altrimenti non possiederebbe. Questa l'impostazione del dramma che a prima vista può sembrar buona; ma presto ci si accorge che il colore e la sincerità dei suoi autori si esauriscono in pochi frammenti iniziali. Nella descrizione cioè dei primi momenti della reazione di Roberts — calma e ragionata, come si conviene a chi è convinto della sanchezza delle proprie idee — culminante nel sacrificio che il giovane fa della sua « libertà » a favore di una semplice franchigia per l'equipaggio. Il drammatico colloquio di Roberts col capitano, terminante con la rinuncia del giovane alle sue aspi-

razioni, è forse l'unico momento del film in cui possiamo cogliere i segni di una sincera commovente umana. Poi il racconto perde d'interesse e si sgretola in piccoli episodi insignificanti che trasformano una situazione inizialmente drammatica in una storia insulsa e talvolta amena. Gli episodi della palma scaraventata in mare, delle infermiere « binocolate », dello scherzo pirotecnico sono quasi ridicoli. Inoltre il fatto della doppia paternità registica ha reso ancor più difficile a quest'interpretazione cinematografica del libro di Thomas Heggen di mantenersi sul piano della serietà; delle « sensibilità », infatti, quelle di Ford e Le Roy, così diverse fra loro da rendere facilmente riconoscibili i brani girati ora dall'uno ora dall'altro.

Di Ford comunque è l'unico brano riuscito del film e lo abbiamo sottolineato; la scelta degli attori, ed altre sfumature che attestano qua e là la « presenza » d'un regista di valore. Il film però non ci dice (il che sarebbe interessante) se a un civile convenga « indossare un'uniforme e fingere di essere un soldato od un marinaio » (questo perché costretto a rinunciare alla propria individualità) o piuttosto rimanere quel che è ed essere quindi un soldato « diverso », cioè un soldato migliore come gli permetterebbe la sua « non lesa » qualità di uomo. Ma forse gli autori non volevano né potevano dirlo. Noi preferiamo credere, e questa illazione ce la consente il finale del film fortunatamente impreciso e vago, che Mister Roberts abbia desiderato partecipare alla guerra per vivere il proprio presente (in questo caso un « presente bellico ») e fuggire così il dispotismo.

Si son voluti vedere punti di contatto tra questo film e « L'ammutinamento del Caine », Preferiamo credere che sia stata l'analisi dell'ambiente e trarre in facile inganno anziché pensare ad una vera e propria somiglianza sulla quale poter impiantare una discussione. Ditemo soltanto che il dramma del « Caine » ha aspetti corali di alta qualità (anche se non chiari sono molti aspetti dei caratteri dei protagonisti), mentre in « Mister Roberts » tutto è limitato alla evasione di un personaggio alquanto impreciso.

Una menzione particolare merita la grande interpretazione di Henry Fonda. Sappiamo che l'attore ha portato al successo la commedia ridotta dal romanzo dallo stesso Heggen e da Joshua Logan, interpretando per milleseicento repliche consecutive la parte del tenente Douglas Roberts. Una parte di cui Fonda s'è innamorato al punto da farne una delle interpretazioni più personali, più grandi, offrendo forse al personaggio, e lo si può notare nei pochi momenti drammatici del film, un soffio di poesia di calore umano che sono frutto d'una grande sensibilità e di una grande « maturità ». Il Roberts del film, a nostro parere, è anche un po' il Roberts di Henry Fonda.

Il favorito della grande Regina

(The Virgin Queen - 1955)

Regia: Henry Koster - Soggetto: Harry Brown e Mindret Lord - Scenografia: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller - Fotografia: Charles G. Clark A.S.C. - Musica: Franz Waxman - Costumi: Charles Le Maire - Sistema: Cinemascope - Colore: De Luxe - Produzione e distribuzione: 20th Century Fox - Personaggi e interpreti: La Regina Elisabetta (Bette Davis), Sir Walter Raleigh (Richard Todd), Beth Throgmorton (Joan Collins), Chadwick (Jay Robinson), Lord Leicester (Herbert Marshall), Lord Derry (Dan O'Herlihy), Sir Christopher Hatton (Robert Douglas), Ambasciatore Francese (Romney Brent).

Nel 1581, Walter Raleigh, discendente da una generazione di navigatori, reduce dalla guerra in Irlanda, riesce ad essere presentato alla regina Elisabetta Tudor per proporle un ardito progetto: ottenere tre navi, partire per il Nuovo Mondo, riportare preziosi carichi in patria. Brusco, bello, audace, il giovane Raleigh suscita l'amore della Regina che lo nomina suo capitano e quello di Beth Throgmorton, una damigella di corte con cui segretamente si sposa. Raleigh, stretto fra le due gelosie femminili e gli intrighi di corte, non rinuncia all'amore di Beth, ma neppure trascura il suo sogno marinairesco: decide di salpare con una nave regale senza il permesso di Elisabetta e di condurre con sé Beth. I due giovani, scoperti, vengono condannati a morte. Però la saggezza di regina prevale sulla femminilità ferita ed Elisabetta grazia i due sposi; essa, come donna, ha perduto Raleigh; come sovrana, affidandogli il comando delle navi, assicura alla Inghilterra un uomo che ne amplierà le ricchezze e la potenza sui mari.

Con Sir Walter Raleigh e la grande Elisabetta di scena, col pannello storico in cinemascope e col « genere » stesso quale da tempo ci viene presentato, sarebbe inutile parlare di fedeltà ai fatti. Del resto, questo « Favorito della grande regina » ci propone il « primo » Raleigh, il cortigiano forzato più che il suc-

cessivo navigatore ed esploratore della Nuova Guiana, giocando fra il certo e l'incerto per quanto si riferisce ai rapporti d'amore fra regina e suddito eletto. Inoltre — già il teatro insegna — la storia spesso si disturba quale pretesto per la nuova creazione di personaggi a tutto tondo che, sia per gesta, sia per singolarità di carattere, assumono definizioni leggendarie a ritroso, vale a dire che, in luogo di ampliare il loro disegno nella nebulosità del mito, lo precisano nel particolareggiarsi della definizione. Così, col passare del tempo, Cavour diviene sempre più piccolo e ciociottello, più rosso e basettato, i suoi occhiali più sottili e cerchiati di oro. Avranno influito le repliche e repliche per l'Italia de « Il tessitore » con Zacconi truccato da statista piemontese? Se così fosse, Bette Davis, avrà fornito un contributo decisivo alla figurazione di Elisabetta Tudor. Dopo aver portato sullo schermo lo stesso personaggio ben 17 anni fa ne « Il conte di Essex » (il film è del 1939), essa lo ha ora ripreso creando una felice interpretazione. Il regista Koster, ormai veterano del cinemascope, (diresse « La tunica » e passerà alla storia come il primo regista del sistema anamorfico) ha fornito all'attrice un ampio palcoscenico, le ha veramente offerto dimensioni teatrali alla creazione protagonista. E Bette Davis, dall'incedere al gestire, dimostra cosa significhi costruire un personaggio adeguandosi alle descrizioni storiche, rifacendosi ai più celebri ritratti della famosa regina. La prensilità e la seduzione di tale figura sul pubblico escludono ulteriori lodi o precisazioni di commento; perciò ricordare la subita rasatura o la sopportazione di pesanti costumi da parte della Davis, appartiene all'informazione e non alla critica. Il risultato conclusivo ottenuto dall'attrice si presta, invece, a notarne la teatralità cinematografica. Benchè si sia diplomata con onore alla Scuola d'Arte drammatica di New York e abbia lavorato per anni in teatro, anziché alla prosa, Bette Davis, ha dedicato la sua personalità al cinema riuscendo, appunto, a stabilire un preciso punto di contatto fra i due stili di recitazione e di espressione. Ci riferiamo, cioè, all'« invenzione » del personaggio, tipico studio e pregio teatrale che, se raggiunto e trasferito anche in un film, basta da solo, a determinare la misura di un'opera. Nel film di Koster è, infatti, avvenuto questo. Il resto è contorno, sfondo e cornice.

Sono un sentimentale

(Je suis un sentimental - 1955)

Regia: John Berry - Soggetto: Lee Gold, Tamara Hovey, John Berry - Dialoghi: Jacques Laurent Bost - Fotografia: Jacques Lemare - Scenografia: Maurice Colasson - Formato: Normale - Colore: Bianco e nero - Produzione: Orex Film-Hoch Productions - Distribuzione: 20th Century Fox - Personaggi e interpreti: Barney Morgan (Eddie Constantine), Marianne Colas (Bella Darvi), Rupert (Paul Frankeur), Gérard (Olivier Hussenot), Olivier Villetter (Robert Lombard), Riri (Walter Chiari), Alice Monceau (Cosetta Greco) e André Versini, Aimé Clariond.

Alice, una bella « cocotte », viene strangolata nel proprio appartamento. All'insaputa l'uno dell'altro, tre uomini la frequentavano: il marito Gérard per minacciarla, Rupert e Olivier, rispettivamente redattore-capo e figlio del proprietario di « Paris-Nouvelles », perché ne erano gli amanti. Rupert è il primo a trovare Alice morta e, temendo di aver lasciato tracce, affinché nulla trapeli della relazione, prega l'amico giornalista Barney di aiutarlo a scoprire l'assassino. Barney è indotto a credere colpevole il marito Gérard che, arrestato, viene riconosciuto reo e condannato alla ghigliottina. Ma, dietro l'intervento di Marianne, una graziosa avvocatessa, Barney capisce di aver sbagliato e che l'uccisore è Olivier. A sua volta, per non suscitare scandali, il padre di Olivier e padrone del giornale si accorda con Rupert: il silenzio in cambio della direzione di « Paris-Nouvelles ». Barney vuole giustizia, ma ha tutti contro né giova che gli si alleino Marianne e Riri, un simpatico barista malandrino. Inseguito e ferito, non gli resta che penetrare in tipografia e, con un colpo di mano, stampare un'edizione straordinaria che smascheri l'assassino e complici.

Il trentacinquenne regista John Berry, allievo di Billy Wilder, pare seguire la recente impronta del maestro dedicandosi ad allegre evasioni. Però, anziché deliziarci con dolci Sabine o con desiderabili Marilene, non fa in tempo a lanciare, per mezzo di una procace fanciulla, una scarica trifase di schiena nuda, sottoveste e vestaglia velata, che subito strazia

tanta bellezza e ne fa un cadavere. Chi ben comincia — è il caso di dire — sta a metà dell'opera; infatti il regista non tarda a scoprire il gioco e a sorridere scanzonato attraverso quella faccia da « te lo raccomando », di Eddie Constantine. E' il caso di chiederci: dramma o farsa, commedia o grottesco? Il divertimento di Berry è in questo: riuscire, di una stessa situazione, a presentarla vista da ogni lato non escludendo ironia e presa in giro. Diremo di più; fatti, ambienti, persone, risentono di umoristiche ambivalenze nazionalistiche. America e Francia si mescolano in una Parigi dove « slang » e « argot » si danno la mano: il giornalista Barney è Alan Ladd o Jean Gabin? E Constantine, fra un diretto alla mascella e una guardata piena di tristezza, ci presenta un nuovo tipo di eroe internazionale. Giornale e redazione sanno di « Fifth Avenue », ma il redattore capo è un piedi-piatti e i proprietari discendono dritti da un qualche celebre Lutigi di Francia. La storia, però, è vera e alla fine il sangue che scorre è proprio rosso, ma il regista non tralascia di ruotare il caleidoscopio, quasi per disorientarci e non permetterci di continuare a ridere o di restare seri. Ogni personaggio, se fosse esprimibile diagrammaticamente, avrebbe l'andamento della corrente alternata: alti e bassi di buffonerie e serietà. Però c'è un rischio; quello, per molto pubblico, di perdere una battuta, lasciar passare un giro e non capire più il gioco. Il cadavere uno è e uno rimane: cosa seria dunque. Quando si scherza con i morti bisogna, invece, arrivare all'inflazione numerica e trovarne in ogni armadio e baule. Berry ha messo al fuoco troppe intenzioni che comprendiamo e che, in parte, troviamo realizzate. Il lato più felice del suo film è quello prettamente satirico (il preparativo del piano d'evasione, il giornalista trasformato in detective, i rapporti con la nobile famiglia, l'attore nell'« Amleto »). Al contrario, i momenti di voluta tensione emotiva, si rivelano ben presto come pesi e contrappesi del saliscendi narrativo del film. Esistono, insomma, zone, sequenze e ritmi non convincenti poichè si capisce — come ci disse una volta Hitchcock — che il regista sta preparando l'« effetto ». Tuttavia i difetti di « Sono un sentimentale » sono compensabili in quanto, fra tanto corrispondere di rapporti, le maglie lente non sono infrequenti. Per quanto concerne gli attori, accanto a Eddie Constantine, citeremo Walter Chiari per aver misuratamente tratteggiato un gustoso personaggio comico e André Versini nella marcatissima caratterizzazione dell'attore.

PALERMO

UN BUON PROGRAMMA

Tempi incerti, nella nostra città, per gli organismi di cultura cinematografica. L'avvio del nuovo anno sociale è apparso difficile, ed ancor oggi — alla data in cui scriviamo — l'orizzonte non è sgombro da tutte le nubi che lo hanno offuscato sin qui. Di positivo c'è il prossimo inizio dell'attività ordinaria del Cine Club « Sicilia », che alcune domeniche fa, ha riunito i suoi soci ed un folto numero di invitati, per assistere alla programmazione di alcuni pregevoli documentari di Aldo Franchi: notevoli soprattutto, tra essi, « Rive Bianche » e « Vecchia città ».

Inoltre, il Cine Club « Sicilia » ha annunciato il suo prossimo programma di attività. Esso prevede, in primo luogo, uno svecchiamento dei vecchi metodi dei circoli del cinema, con un più efficace inserimento della cultura cinematografica nel raggio vitale degli interessi culturali comuni. Quindi, non soltanto proiezioni, ma anche dibattiti, riunioni, una biblioteca, una sede che possa costituire un punto d'incontro per gli ambienti intellettuali della città. Sul piano dell'attività cinematografica, il programma presentato dal Cine Club offre notevoli spunti di interesse: cicli sui classici (Pabst, Pudovkin, Flaherty, Richter, Eisenstein, Stiller, Dreyer, Chaplin), sul cinema francese (Delannoy, Clouzot, Dovvier, Clair, Renoir, Autant Larra), sul cinema ed il libro (Lean, Stevens, Lizzani, Ford, Wood), sul film musicale (Butler, Mariscka, Disney), e su quello dell'America Latina (Fernandez, De Leon, Barret). Più spiccata importanza culturale hanno i cicli sul cinema orientale, con « Un ettaro di terra », « Yukihi » e « Takekurabe » e sul cinema ed il teatro con « Pietà per i giusti », « Cyrano di Bergerac », « Giulietta e Romeo » e « Un cappello di paglia di Firenze ».

L'attività del Cine Club « Sicilia » servirà a risolvere l'interesse culturale della città intorno ai problemi della cinematografia, e si prevede che anche i soci del vecchio Circolo del Cinema — o singolarmente o in forma ufficiale — confluiranno nel nuovo organismo che inizia ora il secondo anno di vita, dopo la positiva esperienza della passata stagione.

Sergio Piscitello

FORLÌ

SI PENSA AI RAGAZZI

Un buon successo ha salutato la iniziativa di una matinée cinematografica per i ragazzi delle nostre scuole. Di questo successo, molta parte è dovuta ai vari insegnanti che hanno messo nella realizzazione del progetto il loro entusiasmo e la loro fiducia. Il delicato problema del cinema per i ragazzi, è da essi stato affrontato (anche se non molta è la speranza in una sua immediata soluzione) con una certa vigile passione e con una chiara consapevolezza delle difficoltà che esso offre.

In altri termini, tale iniziativa, promossa allo scopo di porre un rimedio alla precarietà della situazione attuale (specie in provincia) nel campo dei sistemi didattici, può sen-

z'altro rappresentare, per i «grandi», un atto di «revisione» nei propri confronti, un incentivo a trovare vie più nel cinema finalità etiche, proposte concrete per la soluzione di problemi quotidiani e morali. Se è vero che «insegnando s'impara», questo esperimento — che richiede, s'intende, tempo per affermarsi e costanza per convincere tutti quanti — avrà parecchio da insegnare ai grandi più che ai piccini.

Vengono e verranno proiettati i seguenti film: « Il vascello misterioso », « Il cacciatore misterioso », « Le tre borse piene », « Continente nero », « Il tormento della paura », « Natale nel bosco », « Lo scrigno delle sette perle » (di Walt Disney), alcuni dei quali rappresentano quanto di meglio la produzione specializzata inglese di cinematografia per ragazzi abbia fino ad ora creato. Il biglietto di ingresso per i ragazzi è di cinquanta lire. « Gli adulti » — specificava il biglietto di invito — « possono entrare solo se... accompagnati da un ragazzo ». Forse la « boutade » risponde ad un umorismo piuttosto facile e ingenuo, ma, sotto sotto, essa contiene una sua verità morale, il succo di quanto dicevamo sopra. Chissà che, assistendo alla proiezione di quella tersa e luminosa favoletta che è « Natale nel bosco », provvista di un suo candido e poetico messaggio, qualche adulto non si disamori un poco di certi « colossi ».

Giuseppe Turrone

ASTI

FORSE UN CIRCOLO DEL CINEMA?

Non manca di certo l'entusiasmo ai giovani studenti astigiani, o almeno ad una parte di essi. Idee, propositi, piani per una sempre più intensa attività nel campo culturale sono all'ordine del giorno. Intanto il locale Liceo classico dimostra serie intenzioni di proseguire il ciclo delle conferenze e dei dibattiti su argomenti e problemi di vario interesse (e ci auguriamo che l'interesse non rimanga nell'ambito puramente accademico). Lo scorso anno l'attività svolta dal Liceo, pur non avendo superato limiti di vario genere, è stata piuttosto notevole ed ha suscitato un certo interesse anche in ambienti non scolastici. Oltre alle conferenze ed ai dibattiti, che hanno visto la partecipazione attiva di molti giovani, gli studenti, guidati dal Preside prof. Cazzani, hanno allestito alcune rappresentazioni teatrali, quali « La regina di Scozia » di Federico della Valle e « Il tempo e la famiglia Conway » di Priestley. Rappresentazioni che, se non altro, hanno servito a rompere quella monotonia che generalmente grava sulle città di provincia.

Anche Asti, come ogni città che si rispetti, ha il suo bravo giornale locale, anzi bisogna adoperare il plurale, chè i giornali sono due: « La nuova Provincia » e « Il cittadino ». Sulle colonne del primo vediamo frequentemente apparire articoli, polemiche su argomenti e temi di carattere artistico, dal teatro al cinema, dalla pittura alla musica: buon segno, questo, veramente. Proprio su un numero de « La nuova Provincia » abbiamo letto tempo fa un breve trafiletto dal titolo « Cine-

club ad Asti? ». Quel punto interrogativo ancor oggi rimane, malgrado più d'uno abbia espresso il desiderio di poter finalmente vedere qualche film artisticamente impegnato.

Massimo Scaglione

PIACENZA

PACE FRA CRITICA ED ESERCIZIO

In ogni città d'Italia, penso, la situazione che si viene a creare tra gli esecutori delle sue cinematografiche da una parte, e la stampa critica che recensisce i film dall'altra, è sempre piuttosto « tesa » e di solito tra le due parti non fila quasi mai il perfetto accordo. Piacenza è forse tra tutte le città una delle più interessanti da questo punto di vista. Il cinema cittadino è infatti monopolizzato da due esercenti che si dividono i sei locali in città e un numero assai discreto di sale in provincia. Tra i giornalisti e gli esercenti si è un po' sempre giocato a cani e gatti. Gli scontri e le polemiche non sono mancate, le « serrate » da parte dei primi e le « piatonate » da parte dei secondi, non sono certo state aghi nel pagliaio. A Piacenza infatti la critica cinematografica è veramente « militante »; una cosa questa che si riesce a fare solo in provincia e che è anche uno dei molti vantaggi di chi ha la ventura di scrivere in queste nostre piccole città italiane. Inutilmente si citano gli esempi di acquiescenza e di quieto buon vivere dei critici dei grandi quotidiani. Da noi i critici sono invece tutti dei « ruvidi ». Tuttavia una situazione del genere non poteva durare, lo capivano tutti. Alla fine dell'anno gli attriti avevano raggiunto una temperatura pericolosa. Bisognava decidere qualcosa. Il teatro delle decisioni fu il bar della nostra centenaria Società Filodrammatica. Molte furono le consultazioni e vi furono pareri contrastanti. Alla fine le ultime voci decisive si riassumevano nella parola « pace ». Dopo qualche giorno con sollievo generale fu messa la parola « fine » ai lunghissimi contrasti. A dire il vero, dato che i critici militanti cittadini sono tre, non un centinaio come qualcuno può aver sospettato dal tono di queste prime righe, e ossia Giulio Cattivelli, Nino Abbati e il sottoscritto, il decreto di tregua fu firmato simbolicamente dal terzo. Gli altri due sono in una posizione ancora indecisa. Il più « cattivo » tra i due, Abbati, ha ancora sul petto la corazzina ed è pronto a combattere: tuttavia ha giurato che non ucciderà nessuno. Gli esercenti hanno mostrato buona volontà. La situazione si è andata schiarendo e ormai si prevede che scontri non ve ne saranno più.

Negli ultimi giorni del 1955 abbiamo visto in visione privata il primo cortometraggio girato nella nostra città da tecnici piacentini: « Storia di una bolletta della luce ». Il titolo è arido ma il racconto di quei dieci minuti di proiezione è brioso e ben realizzato. La regia di Filippo Ferrazzano, alto papavero della FEDIC, oriundo meridionale ma naturalizzato piacentino e attualmente a Roma, è risultata di buona e svelta fattura. La fotografia di Ciccio Corvi, ex-cineamatore pluripremiato a Montecatini, in ferranico-lore è veramente buona. Il commen-

to di Cattivelli, spiritoso. Molto eleganti anche i titoli eseguiti su « cartelli » disegnati con buon gusto. L'anno nuovo nel panorama cinematografico cittadino è cominciata con prospettive di pace e con molte speranze. E anche con una piccola consolazione: un sacco di circostanze ci hanno fatto capire che a Piacenza quanto la critica scrive sui vari film, ha un elevato valore commerciale.

Giuseppe Recchia

AVELLINO

VITA (O GUAI) DEL CINE CLUB

In base a quanto stabilito dalle norme statutarie dei Cine Club, all'inizio del nuovo anno sociale, anche il Cine Club Avellino ha indetto l'Assemblea Generale dei Soci. L'O.d.G. è stato il seguente: 1) Relazione del Presidente sulle attività svolte nell'anno sociale 1954-55 e sul bilancio sociale. 2) Dimissioni del Consiglio Direttivo uscente e nomina del Seggio Elettorale per le elezioni del Nuovo Consiglio Direttivo. 3) Votazioni. 4) Nomina del nuovo Consiglio Direttivo.

Come era da prevedersi, sono risultati eletti quali componenti del nuovo Consiglio Direttivo, per la loro maggiore assiduità e l'entusiasmo che hanno sempre dimostrato, il dott. Virgilio, che anche l'anno scorso fu Presidente del Cine Club Avellino, l'ing. Fiorentino, il dott. De Rosa, il dott. Gorruso, il Rev. Don Mario Picariello ed il dott. Mollica.

L'esito delle votazioni ha meritato il vivo compiacimento di tutta l'Assemblea dei soci che non hanno mancato di congratularsi con gli eletti, ma non tutto in questa prima riunione dell'anno sociale 1956 ha avuto l'auspicabile color rosa. Durante la relazione del Presidente sulle attività svolte nell'anno sociale 1954-55 e più precisamente nell'esposizione del rendiconto finanziario sono cominciate le dolenti note: la realtà è che il Cine Club Avellino, munito del più grande entusiasmo possibile e che può far conto sulla buona volontà di giovanissimi elementi (che hanno già dimostrato di essere ottimi cineamatori) non ha poi quella disponibilità di mezzi che normalmente occorrerebbero in una attività bella ma dispendiosa come quella cinematografica. A questo punto, quasi per associazione di idee, il nostro pensiero non può non andare alle belle promesse della FEDIC, condizionate però (come ci è stato più volte detto) e subordinate nella loro attuazione ai meriti che sapremo conquistarci al Concorso di Montecatini.

Con tutto il rispetto possibile, abbiamo l'impressione che la FEDIC imponi male la questione, poichè la riuscita ed i possibili allori possono solo essere la conseguenza degli aiuti promessi, e non i presupposti, una volta che sia stata accertata, come è stata accertata nell'ultimo Concorso di Montecatini, che negli elementi avellinesi c'è non solo buona volontà ma anche qualità. (Chi non ricorda le vivaci polemiche giornalistiche sul tanto discusso « Solitudine » o la favorevolissima impressione che destò « Napoli dei napoletani »?).

E' sotto questo profilo che la FEDIC dovrebbe considerare la situazione del Cine Club Avellino. E gli aiuti? L'anno scorso il nostro Cine Club ebbe in dotazione un obiettivo, ma purtroppo un film si fa con attrezzatura molto più complessa e costosa.

Intanto... nell'attesa delle attrezzature della FEDIC, i cineamatori avellinesi non dormono: un 8 mm. di De Rosa «Paglia e arte» è già da una settimana in fase di montaggio, mentre sono in preparazione «La paura», un 16 mm. in bianco e nero di Angelo Gorruso e «Fantasia musicale», un Kodakrome di La Bruna, un ultimo film in 16 mm. in preparazione è «Le due strade» (titolo provvisorio), tratto da un soggetto di Italo Masucci.

Per ora nessuna critica: ripareremo invece a Montecatini della produzione cinematografica del C. C. Avellino, sperando che questa piaccia un po' anche alla FEDIC!

R.L.B.

LUCCA

TEATRO IN PROVINCIA

Il Teatro del Giglio di Lucca è un bell'esempio di stile neoclassico, e fu uno dei più celebri teatri nell'800. Oggi giorno la sua fama è inevitabilmente diminuita e la sua attività, almeno fino a quest'anno, era scarsissima. Quest'anno è stato preso dall'Ente Teatrale Italiano, organismo che fa capo al «Quirino» di Roma e che ha preso anche vari altri teatri dell'Italia Centrale e Settentrionale. Questo organismo ha come programma di far passare le maggiori compagnie italiane, di prosa, di rivista, di lirica, dai teatri che ha in gestione, garantendo loro un minimo di incasso. Così dà la possibilità anche alla provincia di seguire le novità teatrali, che negli

anni passati vi erano del tutto ignorate.

Infatti quest'anno abbiamo già avuto a Lucca varie compagnie, quella del piccolo Teatro di Milano con «Processo a Gesù» di Diego Fabbrì, che ha avuto uno straordinario successo; quella detta dei Giovani (Di Lullo - Falk - Guarnieri - Valli) con «Gigi» di Colette (altro notevole successo) e «Le calunnie» della Hellman; la Brignone-Santuocci-Pilotto con «Casa di bambola» di Ibsen (terzo maggior successo dell'annata); questa compagnia non ha potuto portare, con gran rammarico dei lucchesi, «Il crogiuolo» di Miller, perchè il palcoscenico del teatro è troppo piccolo. Sono poi venuti il «Teatro Cronaca» di Franco Parenti e varie compagnie di rivista, Dapporto, Macario, Tognazzi, ecc. E si annunciano le compagnie di Renzo Ricci, di Alida Valli, Viarisio-Barzizza-Pagnani, di Eduardo di Filippo e altre. Come si vede una nutrita e pregevole attività.

Per affiancare questa rinnovata attività, è a buon punto la formazione di un gruppo di «Amici del Teatro»: associazione del tutto indipendente ed autonoma dall'E.T.I., che solo concede ai suoi soci un notevole sconto sul biglietto di ingresso agli spettacoli. Essa dovrebbe diffondere l'amore per il teatro, l'interesse per i suoi problemi. Ci sembra veramente una abile iniziativa, in tutti i sensi, artistico e anche commerciale, che conta non poco nel campo dello spettacolo. Se si riuscisse a suscitare in vasti strati l'amore per il teatro, a far conoscere i suoi problemi, si sarebbe fatto un gran passo sulla via della rinascita del teatro, da tanti anni predicata inutilmente.

Per raggiungere ciò gli Amici del Teatro hanno anche in programma dei «colloqui» del pubblico con i componenti delle varie compagnie: uno anzi è già stato fatto, con la Compagnia dei Giovani. In questi

colloqui gli attori e i registi dovrebbero spiegare i loro intenti, le loro difficoltà; e non c'è dubbio che contribuirebbero grandemente ad avvicinare il pubblico al teatro.

C. B.

FANO

CICLO INCOMPIUTO

Il ciclo del neorealismo italiano, che doveva concludersi con *La terra trema* di Visconti, è rimasto pressochè incompiuto. E la colpa non deve essere riversata sul Consiglio del nostro Circolo del Cinema in quanto la pellicola sui pescatori di Acitrezza (che era stata ripetutamente promessa) non solo non è stata inviata ma non si è neppure spiegato il motivo di questo stranissimo mancato invio.

I soci del Circolo, dopo *Roma città aperta*, *Miracolo a Milano* e *Due soldi di speranza* (che d'altra parte non erano in pellicole nuovissime), hanno ripiegato sul film di Jacques Tati *Le vacanze del signor Hulot*. Ma la scelta, almeno per la maggioranza dei soci, non è parsa troppo felice: e l'opera di Tati (che molti già conoscevano) è stata accolta freddamente. Ora, nel ciclo riservato al cinema francese, essendo indisponibili *Les enfants du Paradis* di Carné e alcune fra le migliori opere di Renoir, i dirigenti del Circolo hanno pensato di programmare *Le diable au corps* di Autant-Lara (o *Occupati di Amelia*) *Dio ha bisogno degli uomini* di Dellanoy e, forse, una delle ultime pellicole di René Clair.

Calendario interessante come si può facilmente constatare, anche se non tutti i migliori film francesi sono compresi nei cataloghi delle opere da proiettarsi in Cine-clubs. L'attività del Circolo poi non si

è fermata qui. Concerti sinfonici, con musiche di Rossini e Haydn, sono già stati eseguiti per i soci; ed anche in questo settore della cultura gli uomini del Circolo hanno grandi idee. Purtroppo c'è da constatare un notevole raffreddamento del pubblico; un raffreddamento preoccupante che è indice di malcontento e di indifferenza. C'è da dire che il socio del Circolo quasi mai ha il coraggio di esprimere sul film proiettato un giudizio sereno ed obiettivo, e preferisce fare le sue lamentele poi, al caffè magari, e per il Corso; spostando il più delle volte il termine del ragionamento e del giudizio su argomenti che con il cinema e il Cine-club hanno ben poco a che vedere. La sede del Circolo, che ogni martedì è aperta per i soci, rimane vuota; cosicchè non può non notarsi una frattura antipatica fra i promotori del Circolo e coloro che vi hanno aderito. Ci auguriamo che poco alla volta, con conferenze, dibattiti, colloqui, o semplicemente pareri, la massa degli amatori comprenda l'importanza che ha la discussione serena (e se è necessario anche la polemica) fra due parti discordanti per la totale affermazione di una importante élite quale è, o dovrebbe essere, la schiera degli amatori del cinema.

Luciano Anselmi

BIELLA

ASSEGNATI GLI «ORSETTI»

Delusione nell'ambiente cinematografico biellese per l'assegnazione degli «Orsetti» 1955. Sono questi dei riconoscimenti che si rifanno in grosso modo agli «Oscar» dei professionisti ed avevano lo scopo, almeno nella scorsa edizione, di premiare quegli attori ed attrici che maggiormente si fossero distinti. Quest'anno invece i premi sembra abbiano tradito il fine per cui erano stati istituiti. Infatti coloro che hanno voluto partecipare al concorso stesso hanno dovuto inviare i film (non più solo a soggetto ma anche documentari) per essere sottoposti al giudizio di una giuria. Nella scorsa edizione, invece, partecipavano di diritto tutte quelle pellicole realizzate e proiettate nel biellese durante l'anno. Dei nove «Orsetti» messi in palio sei erano per la recitazione in parti principali o secondarie, e tre per altro titolo (Regia, soggetto, produzione). Gli «Orsetti» 1955 sono ancora nove, ma solo tre destinati alla recitazione. Quest'anno ne sono stati assegnati cinque soltanto e tra questi uno per la recitazione. Molti sono a Biella gli attori cinematografici dilettanti: parecchi di questi sono riuniti in un Centro Studi che si occupa dei principali problemi della recitazione, che individua la loro più spiccata attitudine e che ha formato buoni elementi che nulla hanno da invidiare ai professionisti. Questi appunto sono i più delusi; non tanto per la mancanza dell'assegnazione di tutti i premi, quanto perchè vedono la fine di una manifestazione che dava loro un particolare riconoscimento. Delusione mista ad un senso di risentimento alimentato dal fatto che la giuria degli «Orsetti» ha voluto segnalare alcuni. Infatti gli attori ed attrici biellesi sono abbastanza intelligenti da



Maria Felix e Yves Montand «amanti proibiti». In molti Paesi d'Europa, le forbici sono scattate inesorabili per questa inquadratura del film «Gli eroi sono stanchi», diretto da Yves Ciampi, con Maria Felix e Yves Montand quali interpreti principali. Il film viene presentato in Italia dalla Lux Film.

saper valutare, sotto il giusto aspetto, il peso di una segnalazione: specie questa degli « Orsetti ».

Ecco come si sono svolte le assegnazioni: *Regia*: Carlo Roncalier di Torino per il documentario « Impianto di porto della Torre »; *Fotografia*: Carlo Roncalier per il documentario « Mattinata Romana »; *Sonorizzazione*: Lorenzo Brezzi di Torino per il film « Splendid isolation »; *Produttore del miglior film*: Unione Giovane Biella per il film a soggetto « La Pagella » di Pier Giorgio Tamaroglio; *Attore protagonista*: Pigi Gallo di Biella per lo stesso film.

La Commissione ha inoltre provveduto a redigere numerose segnalazioni con l'evidente, quanto inutile, scopo di accontentare il maggior numero possibile di persone.

Il Cineclub Biella ha bandito un concorso per soggetti cinematografici, il migliore dei quali verrà realizzato dal cineclub stesso e presentato al Concorso FEDIC di Montecatini. Parecchie sono sinora le persone che hanno dato la loro adesione alla segreteria del concorso.

In seguito alla reazione di varie personalità biellesi, il produttore della pellicola a soggetto in 16 mm « La strada che porta lontano » ha deciso di togliere dalla circolazione le copie ed il negativo del film. Si tratta di una storia di spacciatori di stupefacenti ambientata in una piccola città industriale di provincia. Il fatto ha destato un certo interesse ed ha ravvivato le numerose polemiche sorte da tempo nei riguardi di questo film.

Giuseppe Sacchi

ABBONATEVI

A

CINEMA

1956

L. 2.200



Myriam Bru che vedremo nel personaggio di Dolly in « Il padrone sono me » di Franco Brusati.

Da qualche anno a questa parte la situazione dei Circoli del Cinema è tutt'altro che rosea. Oltre alle difficoltà di ordine economico ed a quelle derivanti dalla mancanza di sale di proiezione per uso culturale, si sono via via aggiunte l'incomprensione delle Autorità e, soprattutto, l'esaurimento delle poche fonti di rifornimento dei film adatti a questi particolari organismi. L'ottusità dei produttori ed innumeri intralci di ordine burocratico e doganale impediscono persino lo scambio temporaneo delle copie esistenti fra le Cineteche dei vari paesi di modo che i Circoli si debbono accontentare del poco che è reperibile in casa propria e che ormai è stato proiettato dappertutto.

Per cercare di aiutare nel limite del possibile questi enti, nel cui seno si sono formati e si formano molti degli esponenti più qualificati del cinema e della critica cinematografica, la Cineteca Italiana di Milano e la Cineteca Nazionale di Roma hanno riunito i propri sforzi ed hanno messo a loro disposizione per la stagione 1955-56 una serie di 50 programmi fra i quali ognuno potrà riuscire a trovare qualcosa che non sia stato sottoposto ad uno sfruttamento intensivo.

Il Comitato di Coordinamento, con a capo il prof. Michele La Calamita, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, con sede a Roma via Castelfidardo 47, mette quindi a disposizione degli enti culturali cinematografici, sia aderenti alla F.I.C.C. che alla U.I.C.C., U.N.U.R.I. e Cineforum, i seguenti programmi il cui elenco completo

trascriviamo qui sotto nella speranza possa esser utile agli interessati ELENCO FILM CINETECA ITALIANA E CINETECA NAZIONALE PER DISTRIBUZIONE CIRCOLI DEL CINEMA - Stagione 1955-56.

FILM ITALIANI

- 1 - CABIRIA di Piero Fosco
- 2 - MATRIMONIO ABISSINO (cortometraggio) di R. Omegna - FABIOLOA di Enrico Guazzoni
- 3 - MA L'AMORE MIO NON MUORE di M. Camerini
- 4 - MARIUTE (cortm.) di Gustavo Serena
- 5 - I TOPI GRIGI (episodio « Il Covo ») di Emilio Ghione
- 6 - CENERE con Eleonora Duse
- 7 - LA CADUTA DI TROIA di G. Pastrone
- 8 - ROTAIE di Mario Camerini
- 9 - LA CANZONE DELL'AMORE (selez.) di Gennaro Righelli
- 10 - TERRA MADRE di Alessandro Blasetti
- 11 - PALIO di Alessandro Blasetti
- 12 - ACCIAIO di Walter Ruttmann
- 13 - SECONDA B di Goffredo Alessandrini

FILM AMERICANI

- 1 - INTOLERANCE (una sequenza) di D. W. Griffith
- 2 - WAY DOWN EAST (selez.) di D. W. Griffith

- 3 - ORPHANS OF THE STORM di D. W. Griffith
- 4 - Primo programma Ch. Chaplin: THE TRAMP - THE VAGABOND - ONE A.M. - THE COUNT
- 5 - Secondo programma di Ch. Chaplin: THE PAWNSHOP - BEHIND THE SCREEN - THE RINK
- 6 - Terzo programma Ch. Chaplin: THE CURE - THE IMMIGRANT - THE ADVENTURER
- 7 - Quarto programma Ch. Chaplin: SHOULDERS - THE PILGRIM
- 8 - UNA AVVENTURA MOVIMENTATA di Mack Sennet
- 9 - IL RE DEL CIRCO di Max Linder
- 10 - SIATE MIA MOGLIE (selez.) di Max Linder
- 11 - L'ALLEGRO FANTE di Ch. Reisner
- 12 - NANOOK OF THE NORTH di Robert Flaherty
- 13 - FOOLISH WIVES di Erich von Stroheim
- 14 - HALLELUJAH! di King Vidor

FILM TEDESCHI

- 1 - DAS KABINETT DES DR. CALIGARI di Robert Wiene
- 2 - GOLEM di P. Wegener e E. Gaalen
- 3 - SCHATTEN di Arthur Robinson
- 4 - DER LETZTE MANN di F. W. Murnau
- 5 - WACHSFIGURENKABINETT di Paul Leni
- 6 - SIEGFRIED di Fritz Lang
- 7 - CRIMILDES RACHE di Fritz Lang
- 8 - VORMITTAGSPUCK (cortom.) di Hans Richter
- 9 - SALTO MORTALE di E. A. Dupont

- 9 - KAMERADSCHAFT di G. W. Pabst
- 10 - DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE di Fritz Lang
- 11 - ATLANTIDE di G. W. Pabst

FILM SOVIETICI

- 1 - L'INCROCIATORE POTEMKIN di S. M. Eisenstein
- 2 - LA MADRE di V. I. Pudovkin
- 3 - LA LINEA GENERALE (una sequenza) di S. M. Eisenstein
- 4 - LA TERRA di A. Dovgenko
- 5 - L'AMPI SUL MESSICO di S. M. Eisenstein

FILM FRANCESI

- 1 - LES DEUX TIMIDES (selez.) di René Clair
- 2 - UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE di René Clair
- 3 - LE FILS DU DIABLE di Lépine
- 4 - LE BALLET MECANIQUE (cortom.) di F. Lèger
- 5 - LE MILLION di René Clair
- 6 - ENTR'ANCTE di René Clair
- 7 - A' NOUS LA LIBERTE' di René Clair
- 8 - 14 JUILLET di René Clair
- 9 - WAMPYR di C. Th. Dreyer
- 10 - DON QUICHOTTE di G. W. Pabst
- 11 - PENSION MIMOSA di Jacques Feyder
- 12 - VISITE A PICASSO
- 13 - DA RENOIR A PICASSO GUERNICA

FILM DIVERSI

- 1 - MAN OF ARAN di Robert Flaherty (in due versioni, origin. e franc.)
- 2 - CAPE FORLON di E. A. Dupont
- 3 - EROTIKON di M. Stiller
- 4 - MARIA LEGGENDA UNGHERESE di P. Fejos.



MARIO DOVERE (Napoli). Mi hai chiesto di correggere la filmografia di Robert Z. Leonard. Tu però prendi le mosse dal 1930. Questo regista lavora dal 1922. Perciò, sicuro di farti cosa gradita, ti trascrivo tutta la filmografia di Leonard:

- 1922 - «Fascination» («Incantesimo del piacere») con Mae Murray.
- 1923 - «Broadway Rose» con Mae Murray. «Jazzmania» con Mae Murray. «Peacock Alley» («Danza del Pavone») con Mae Murray.
- 1924 - «Circe» («Circe la maga») con Mae Murray e William Haines.
- 1925 - «Time The Comedian». «Cheaper to Marry».
- 1926 - «The Waning Sex» («Il sesso che non tramonta») con Norma Shearer e Conrad Nagel.
- 1927 - «The Demi Bride» («Tua moglie ad ogni costo») con Norma Shearer e Lew Cody. «A Little Journey» («La signorina del treno») con Claire Windsor e William Haines. «Adam and Evil» («Adamo e il peccato») con Aileen Pringle e Lew Cody. «Tea for Three» con Eileen Pringle e Lew Cody.
- 1928 - «Baby Mine» («Slim Papà») con Karl Dane e George K. Arthur. «The Cardboard Lover» («Il fidanzato di cartone») con Marion Davis e Nils Ashter. «Lady of Chance» («Avventuriera») con Norma Shearer e Johnny Mack Brown.
- 1929 - «Marianne» («Compagnia d'assalto») con Marion Davies e Lawrence Gray.
- 1930 - «Five and Ten» con Marion Davies e Leslie Howard. «Let us Be Gay» («Moglie bella») con Norma Shearer e Rod La Roque. «The Divorcée» («La divorziata») con Norma Shearer, Robert Montgomery, Conrad Nagel, Chester Morris. «The Gay Madrid» («Addio Madrid») con Ramon Novarro, Dorothy Jordan, Lottice Howell, Claude Ring.
- 1931 - «Bachelor Father» con Marion Davies e Ralph Forbes. «It's a Wise Child» con Marion Davies e Sidney Blackmar. «Susan Lenox, Her Fall and Rise» («Cortigiana») con Greta Garbo e Jean Hersholt.
- 1932 - «Lovers Courageous» con Madge Evans e Robert Montgomery. «Strange Interlude» («Strano interludio») con Norma Shearer, Clark Gable, Robert Young.
- 1933 - «Dancing Lady» («La danza di Venere») con Joan Crawford, Clark Gable, Franchot Tone e Fred Astaire. «Peg of My Heart» («Peg del mio cuore») con Marion Davies e Onslow Stevens.
- 1934 - «Irish March» con Costance Bennet e Herbert Marshall. «Outcast Lady» con Elizabeth Allan e Herbert Marshall.
- 1935 - «Escapade» («La modella mascherata») con Luise Rainer, William Powell, Frank Morgan, Virginia Bruce e R. Owen. «After Office Hours» («Lo scandalo del giorno») con Costance Bennett, Clark Gable e Stuart Erwin.

- 1936 - «The Great Ziegfeld» («Il paradiso delle fanciulle») con Luise Rainer, Myrna Loy, William Powell, Virginia Bruce e Frank Morgan. «Piccadilly Jim» («Jimmy di Piccadilly») con Robert Montgomery, Madge Evans e Frank Morgan.
- 1937 - «The Girefly» («La lucciola») con Jeannette Mac Donald, Alan Jones, Warren William e Billy Gilbert.
- 1937 - «May Time» («Primavera») con Jeannette e Mac Donald, Nelson Eddy, John Barrymore, Toma Brown e Linne Carver.
- 1938 - «Broadway Serenade» con Jeannette Mac Donald e Lew Ayres. «Girl of the Golden West» («La città dell'oro») con Jeannette Mac Donald, Nelson Eddy, Walter Pidgeon, Leo Parrillo e Buddy Ibsen. «New Moon» («Luna nuova») con Jeannette Mac Donald, Nelson Eddy e Frank Morgan.
- 1940 - «Pride and Prejudice» («Orgoglio e pregiudizio») con Green Garson, Lawrence Olivier, Maureen O'Sullivan e Marsha Hunt.
- 1940 - «Third Finger, Left Hand» («Wapa Roneta») con Myrna Loy, Melvyn Douglas, Raymond Walburn e Lee Bowman.
- 1941 - «When Ladies Meet» («Quando le signore s'incontrano») con Joan Crawford, Greer Garson, Robert Taylor, Herbert Marshall. «Ziegfeld Girls» («Le fanciulle delle follie») con Lana Turner, Judy Garland, James Stewart e T. Martin.
- 1942 - «We Are Dancing» («Maschere di lusso») con Norma Shearer, Melvyn Douglas, Gail Patrick e Lee Bowman. «Stand By for Action» («Forzate il blocco») con Robert Taylor, Charles Laughton e Brian Donlevy.
- 1943 - «The Man From Down Under» («Joko l'australiano») con Binnie Barnes, Charles Laughton, Richard Carlson e Donna Reed.
- 1944 - «Marriage is a Private Affair» («Il matrimonio è un affare privato») con Lana Turner, John Hodiak, James Cagney, Tom Drake e Hugh Marlowe.
- 1945 - «Week-end at Waldorf Astoria» («Grand Hotel Astoria») con Lana Turner, Ginger Rogers, Van Johnson e Walter Pidgeon.
- 1946 - «The Secret Heart» («In fondo al cuore») con Claudette Colbert, Walter Pidgeon, June Allyson e Lionel Barrymore.

- 1947 - «Cynthia» («Cinthia») con Elizabeth Taylor e George Murphy. «B. F.'s Daughter» («La moglie ricca») con Barbara Stanwyck, Van Heflin, Charles Coburn e Richard Hart.
- 1949 - «The Bribe» («Corruzione») con Ava Gardner, Robert Taylor, Charles Laughton e John Hodiak. «In the Old Summertime» («I fidanzati sconosciuti») con Judy Garland, Van Johnson, Spring Bryington e Buster Keaton.
- 1950 - «Duchess of Idaho» («La duchessa dell'Idaho») con Esther Williams, Van Johnson, John Lund e Paula Raymond. «Nancy Goes to Rio» («Nancy va a Rio») con Jane Powell, Anne Sothorn, Barry Sullivan e Louis Calhern.
- 1951 - «Too Young to Kiss» («L'ingenua maliziosa») con June Allyson, Van Johnson, Gig Young e Paula Corday. «Ground for Marriage» («Risposiamoci tesoro») con Kathryn Grayson, Van Johnson, Paula Raymond e Barry Sullivan.
- 1952 - «Every Thing I Have is Yours» («La ragazza della domenica») con Marge e Gower Champion, Dean Miller e Edward Franz. «The Clown» («Il pagliaccio») con Red Skelton, Jane Greer, Tom Conisidine e Loring Smith.
- 1953 - «The Great Diamond Robber» con Red Skelton, Cora Williams, James Whitmore e Reginald O.
- 1954 - «Her Twelve Men» («Tra due amori») con Greer Garson, Robert Ryan, Barry Sullivan e R. Hayden.
- 1955 - «The King's Thief» («Il ladro del re») con Ann Blyth, Edmund Purdom, Michael Wilding e George Sanders.

Il Postiglione

GAMBI ED ACQUISTI

Athos Rinaldi (Piazza Mazzini 3 - Poggibonsi - Siena) cede: «Cinema» (II serie) nn. 35, 37, 41, 43, 73, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 107; «Filmcritica» dal n. 1 al n. 20 (escluso il n. 14); «Sequenze» nn. 1, 8, 9, 13, 14; Vittorio Calvino: «Guida al Cinema»; Bianco e Nero: annata 1952 eventualmente in cambio di «Cinema» (II serie) nn. 6-24 e libri di cinema che potrebbero interessarmi. Anche acquistando.

Giovanni Amerio (Via Roma, 9 - Canelli-Asti). Cerco i nn. 49, 51, 99, 100, di «Cinema» (nuova serie), disposto a cedere in cambio i nn. 60, 64, 66, 75, 80, della stessa rivista, nonché «Bianco e Nero» n. 1 (1951) e n. 12 (1953).

NOTIZIARIO

«IL TETTO» DEI PITTORI

La Titanus ha indetto un concorso di pittura per un'opera ispirata al tema centrale del film «Il tetto». Potranno partecipare al concorso, che sarà dotato di premi per L. 500.000, tutti i pittori le cui tele saranno esposte al pubblico nel corso di una manifestazione artistica.

Coloro che intendono partecipare al concorso della Titanus possono richiedere informazioni ed inviare la loro adesione all'Associazione Artistica Internazionale in via Margutta, 54 - Roma.

NUOVO DIRETTORE A VENEZIA

A ricoprire la carica di direttore della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia è stato chiamato il dott. Floris Luigi Ammannati.

Al nuovo direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica incombe un lavoro duro e difficile. Gli auguriamo di svolgerlo serenamente affrontando con fermezza i molti problemi che gli

si presenteranno. Non è questo il momento per fare confronti con le passate gestioni: ognuno che ha diretto la Mostra dal dopoguerra in poi, ha dato, per un verso o per l'altro, notevole impulso alla manifestazione veneziana. Un giudizio sulla capacità organizzative di Floris Luigi Ammannati potremo darlo dopo la XVII edizione della Mostra. Ogni previsione, ottimista o pessimistica, rientrerebbe nell'antipatico costume che esalta o demolisce gli uomini esclusivamente per un preciso calcolo politico.

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

DEAN MARTIN
DIANA LYNN - NINA FOCH

UNA PRODUZIONE IN
TELEVISION

JERRY LEWIS
E RAYMOND BURR
COLORE DELLA **TECHNICOLOR**



IL NIPOTE PICCHIATELLO

PRODOTTO DA **PAUL JONES**
DIRETTO DA **NORMAN TAOROG**
SCRITTURA DI **SIDNEY SHELDON**
REGIA DI **SIDNEY SHELDON**

E' un film



Paramount

DA UN RACCONTO DI **FABRIZIO BILIBONDI**
CANTORI PUBBLICATI DA **MESSAGGERIE**
MUSICALI E INCISI SU DISCHI **CAPITOLI**

CINEMA



L'UOMO DAL BRACCIO D'ORO

Frank Sinatra, Eleanor Parker e Kim Novak sono gli interpreti de « L'uomo dal braccio d'oro » (« The man with the golden arm »), il film che Otto Preminger ha prodotto e diretto per la United Artists e che verrà presto distribuito in Italia dalla Dear Film. « L'uomo dal braccio d'oro » è il film che, come hanno scritto molti giornali, ha letteralmente sconvolto l'America.