# GIME M





Mu film di WILLIAM WYLER

VISTAVISION



# HUMPHREY BOGART FREDRIC MARCH

KENNEDY SCOTT MARTIN YOUNG MURPHY

PRODUZIONE E REGIA DI WILLIAM WYLER SCENEGGIATURA DI JOSEPH HAYES

TRATTO BALL'OMONIMO ROMANZO DI JOSEPH HAYES PUBBLICATO IN ITALIA BALL'EDITORE GARZANTI





Sherry Jackson e il suo fedele amico nel film «L'amore più grande del mondo» («Come Next Spring») un Trucolor della Republic diretto da R. G. Springsteen e interpretato da Ann Sheridan, Steve Cochran, Walter Brennan, Sherry Jackson e Richard Eyer

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 383.952 - 32.589 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - GIAPPONE: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakano, 34 Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - IUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, Lole Ribara 38, Belgrado - STATI UNI'II: da New York Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M. C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernàndez Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale Nº 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

# CINEM A

#### QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

DIRETTORE: PASQUALE OJETTI

REDAZIONE: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

IMPAGINAZIONE: PINO STAMPINI

**Volume XV** 

Terza serie

Anno IX 1956

162 15 Marzo 1956

#### SOMMARIO

SI GIRA	42
W. Y.	
LA CENSURA CINEMATOGRAFICA MINACCIA LA LI- BERTA' DI STAMPA	43
RICCARDO REDI	
ATTORI ITALIANI	45
MARK SUFRIN	
A BOWERY VIVONO I DERELITTI DI NEW YORK .	48
M. QUIRICO	
NELLE CASERME IL CINEMA E' DI CASA	52
ANGELO MACCARIO	
A PARIGI: « ELLIENA E GLI UOMINI »	55
	DV Y
F. Z.	57
	3/
HERMAN G. WEINBERG	100
LETTERA DA NEW YORK	58
CARMEN JONES	60
ROGER MANVELL	
CRONACHE DA LONDRA	62
BRANKA MARINKOVIC-RAKIC	
LOTTA PARTIGIANA E AMORI TZIGANI	65
GIUSEPPE SIBILLA	
LE SCORIE DEL REALISMO	68
S. G. BIAMONTE	
UN PENTAGRAMMA SENZA GIUNGLA PER IL « JAZZ	
CALIFORNIANO »	69
NINO CACIA	
LA « PROVINCIA » DEL CINEMA	72
I FILM	74
VITA DI PROVINCIA	

# SI GIRA



Si prepara una scena di «Difendo il mio amore» con Gabriele Ferzetti e Martine Carol. Accanto alla cinepresa il regista Vincent Sherman; in fondo, Giulio Macchi regista per la versione italiama

#### IN ITALIA

#### CINECITTA'

Totò lascia o raddoppia - b. n. - Produzione: Athena Cinematografica - Regia: Camillo Mastrocinque - Interpreti principali: Totò, Mike Bongiorno, Dorian Gray, Carlo Croccolo - Genere: comico.

#### IN.CI.R.

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

Lo spadaccino misterioso -Ferraniacolor-Cinepanoramic -Regia: Sergio Grieco - Interpreti principali: Frank Latimore, Fiorella Marix, Gerard Landry, Tamara Lees, Enrico Glori -Genere: cappa e spada.

#### PISORNO

Sette canzoni per sette sorelle - b. n. - Produzione: Pisorno -Regia: Marino Girolami - Interpreti principali: Claudio Villa, Ennio Girolami, Giorgio Gandos, Elliana Padé, Nanda Primavera, Dante Maggio, Silvio Bagolini, Carlo Delle Piane, Pietro De Vico, Laura Tavanti -Genere: sentimentale-musicale.

#### TITANUS-FARNESINA

Difendo il mio amore - b. n. - Produzione: Titanus film-Tenuggi film (co-produzione italofrancese) - Interpreti principali: Martine Carol, Vittorio Gasman, Charles Vanel, Gabriele Ferzetti, Cecyl Tryan - 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.

#### ESTERNI ALL'ESTERO

L'ottava meraviglia - Ferraniacolor-CinemaScope - Produzione: B.M.B. - Regia: Indro Montanelli, 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-Cinema-Scope - Produzione: Lux Film - Realizzato da Mario Craveri ed Enrico Gras - Interpreti principe il dal vero - Genere: documentaristico.

Elliena e gli uomini - 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.

Tormento d'amore - b. n. Cinema-Scope - Produzione: Misiano-Sabatello-Union film (coproduzione italo-spagnola) - Regia: Claudio Gora e Leonardo Barcolici - Interpreti principali: Marta Toren, Massimo Serato, Arnoldo Foà - Genere: drammatico.

Il ponte dell'universo - lungometraggio a carattere documentaristico diretto da Alessandri e girato nel Messico.

Terra del fuoco - lungometraggio a carattere documentaristico diretto da Padre Alberto De Agostini e girato in Ferraniacolor al Polo.

#### NOTIZIARIO

#### STATI UNITI

David Lean sarà il regista di The Bridge Over the River Kwai, un film Columbia.

Jack Palance sarà l'interprete di The Lonely Man, un film diretto da Henry Levin per la Paramount.

Spring Reunion, diretto da Robert Pirosh, sarà interpretato da Betty Hutton e Dana Andrews.

The Intruder è il nuovo film che Irving Rapper dirigerà per la Allied Artists. Lindsley Parson, il produttore, è in trattative per Edmund Purdom che nel film dovrebbe avere il ruolo di un assassino maniaco.

La Metro Goldwyn Mayer avrebbe proposto a Fernandel di interpretare un film accanto al comico americano Danny Kaye; nessuno degli interessati desidera che per il momento si parli di questo progetto; si sa tuttavia che Fernandel, prima di dare una risposta, vuole leggere la sceneggiatura che è in preparazione.

Marylin Monroe e Don Murray (interprete a Broadway di "La rosa tatuata") saranno protagonisti del film Bus Stop.

Dick Powell produrrà e dirigerà per la 20th Century Fox un film tratto dal romanzo Stika di Louis L'Amour; la vicenda è ambientata in Alaska, alla fine del secolo scorso.

#### GRAN BRETAGNA

Sir John Gielgud, noto attore shakespeariano comparso sullo schermo solo in Giulio Cesare e in Riccardo III, interpreterà accanto a Jennifer Jones una nuova versione de La famiglia Barrett, per la regia di Sidney Franklin. Bill Travers sarà Robert Browning.

#### FRANCIA

François Perrier e Françoise Arnoul saranno gli interpreti del film Tre fidanzate su un vulcano, che Pierre Kast inizierà nel prossimo luglio.

Danielle Darrieux sarà presumibilmente la protagonista femminile del film Kean tratto dalla commedia omonima di J. P. Sartre. La regla verrà affidata a Vittorio Gasman che ne sarà anche l'interprete principale.

# ABBONATEVI A CINEMA 1956 L. 2.200

#### LA CENSURA CINEMATOGRAFICA

# MINACCIA LA LIBERTA' DI STAMPA

DA UN RAPPORTO
DELLA
MOTION PICTURES
ASSOCIATION

ibertà di religione, di parola, di stampa, e diritto di petizione. Il Congresso non farà nessuna legge per il riconoscimento di qualsiasi religione o per proibirne il libero culto; o per limitare la libertà di parola, o di stampa, o il diritto per il popolo di riunirsi in forma pacifica, e di inoltrare petizioni al Governo per la riparazione di torti subiti".

Di questo primo emendamento alla Costituzione degli Stati Uniti, in America, da un po' di tempo si sente parlare spesso, e se ne sente parlare proprio in proposito del cinema.

Quando, nel 1952, la Corte Suprema prese in esame il caso de « Il Miracolo » di Rossel. lini che la censura di New York aveva proibito, il punto principale su cui si svolse il dibattito, fu quello della costituzionalità del provvedimento. La Corte Suprema infine, stabiliva che il cinema era « membro » della stampa, protetta questa dal primo e dal quattordicesimo emendamento.

«Il Miracolo» l'ebbe vinta, ma non per

questo furono conferiti direttamente ai film le stesse immunità delle quali godono giornali, riviste, radio, televisione. Praticamente il problema rimaneva insoluto.

Oggi, a distanza di anni, un caso analogo sta attirando l'attenzione del pubblico. La censura di New York ha proibito la proiezione del film « Mom and Dad » se non verrà tagliata una sequenza definita « indecente » che mostra la nascita reale di un bambino.

Il legale del film, mr. Ephraim S. London, lo stesso che vinse il caso de « Il Miracolo », ha spostato la questione della pornografia del film alla costituzionalità del provvedimento e, rifacendosi alla decisione del 1952, ha posto tre quesiti alla Suprema Corte.

- Può la legge di censura cinematografica di New York imporre anticostituzionali limitazioni preventive alla libertà di espressione?
- 2) Può la legge di New York privare di proprietario di film del dovuto processo di legge?
- 3) Imponendo una tassa sul diritto di comunicazione, la legge di New York non costituisce una violazione alle garanzie costituzionali di libertà di comunicazione? « Non si può chiedere a nessuno di comprare i diritti di parola e di stampa garantiti dalla Costituzione », ha detto E. S. London.

Ancora una volta perciò la Suprema Corte è chiamata a risolvere un caso che si presta a molte interpretazioni, e che non manca di allarmare proprio per la sua fluidità.

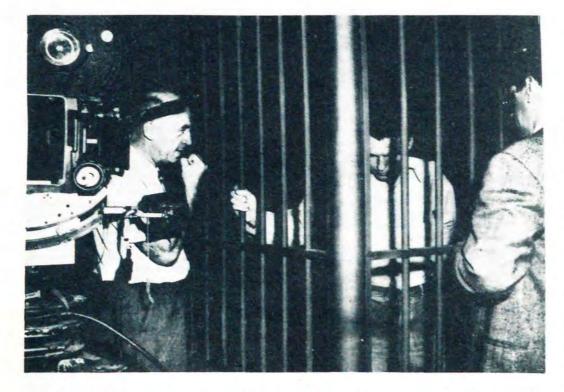
E' di questi giorni anche un indirizzo della Motion Picture Association of America alla Sottocommissione Giudiziaria, Diritti Costituzionali, in cui si richiama l'attenzione sui pericoli e sulle conseguenze di una censura cinematografica.

Come stabilito dall'Alta Corte nel 1952, il cinema fa parte della stampa — si è detto —, e la stampa grazie al 1º emendamento gode di ogni immunità di restrizione. Contemporaneamente però, la censura cinematografica non è mai stata dichiarata anticostituzionale, anzi è legalizzata in alcuni Stati e Municipalità.

In pratica perciò la libertà del cinema che la Corte ha definito essere parte della stampa, può venire limitata. Ne deriva chiaramente che la libertà di ogni mezzo di espressione potrebbe essere limitata, non essendoci alcuna giustificazione costituzionale che la differenzi in uno o nell'altro.

O tutti i membri della stampa sono liberi, o tutti sono soggetti alla censura, né possono essere in parte liberi e in parte controllati a seconda del giudizio di qualcuno.

Ecco allora il grande pericolo anche per la stampa; una porta aperta alla censura governativa o politica.



Il regista Otto Preminger e Frank Sinatra durante la lavorazione di «L'uomo dal braccio d'oro» («The Man with the Golden Arm»); un film che ha dato un altro spiacevole «pugno nello stomaco» alla delicata ipocrisia censoria. Preminger, per nulla intimorito, girerà in primavera lo scabroso «Bonjour tristesse»





Questo il punto centrale del rapporto Motion Picture Ass., che non manca però di analizzare e di mettere in luce anche tutti gli altri svariati nei della censura cinematografica americana.

Censura, significa negli Stati Uniti, uno statuto o un ordine che richiede la proiezione del film dinanzi ad una commissione governativa, perché venga esaminato e riceva la licenza prima della sua distribuzione o programmazione, Il Governo Federale non ha una sua censura; ma cinque Stati (New York, Pennsilvania, Maryland, Virginia, Kansas) e molte località hanno proprie leggi che la istituiscono. Stabilire quante siano e come vengano applicate è praticamente impossibile. Tipico il caso di «Pinky» che nella città di Marshall (Texas) rispolverò alcuni ordini di censura, fino allora mai applicati o minimamente presi in considerazione. Tutto quindi dipende da locali gruppi politici o religiosi, e talvolta dall'umore di qualche in-

Per avere un'idea della competenza dei censori in generale e di quelli di Marshall in particolare (soltanto lo Stato di New York pretende la loro ammissione per concorso), sfogliamo il rapporto presentato alla Corte Suprema durante il caso «Pinky». Alcuni hanno confessato di non aver letto un libro da due, tre anni. C'è chi in vita sua non si era mai allontanato da Marshall e chi non aveva mai varcato i confini del Texas, e infine molti avevano visto un solo film nello spazio di quattro, cinque anni.

Poi ci sono le spiegazioni, se così possiamo chiamarle, al perché di determinate censure. Lloyd Binford, di Menphis, Ten., condannò un film, dichiarando: «Non si deve rappresentare niente su Jesse James».

Miss Christine Smith, censore di Atalanta, interrogata sul perché della condanna di « Lost Boundaries », rispose candidamente: « Per nessuna ragione particolare ».

«La vergine sotto il tetto» («The Moon is Blue») è un film di Otto Preminger che ha avuto molte noie da parte della censura americana: si diceva letto al letto e vergine alla vergine

«Il seme della violenza» («Blackboard Jungle»): siamo nell'ambito dei film «indesiderabili» per il puritanesimo tradizionalista

Nell'Ohio, qualche tempo fa, da uno scritto furono tagliate queste parole: « I film sono il divertimento democratico di un popolo democratico. Questo popolo è il miglior giudice per decidere quello che è adatto a sé. Esercita una censura naturale, reclamizzando i buoni film e boicottando i cattivi. Ogni forma di censura in più è superflua ». I censori dell'Ohio le avevano trovate pericolose perché « Il popolo non è il miglior giudice per se stesso. Se lo fosse stato, la censura non si sarebbe mai resa necessaria. Il popolo non è adatto a giudicare per sé. statistiche dimostrano che soltanto il 10% del popolo è formato da persone pensanti, il 15% pensa di rado, e il 75 non pensa affatto. film disgustosi e discutibili proibiti nell'Ohio, sono permessi negli Stati che non hanno censura. Questo prova che il pubblico non è il miglior giudice ».

La misura per condannare un film è perciò molto elastica, e l'Alta Corte è stata chiamata spesso a giudicare questa misura.

Definizioni di questo genere « Pregiudizievole ai migliori interessi del popolo », (fu usata per « Pinky » nel 1952), « immorale » e « tendente a corrompere la moralità » (« La Ronde » 1954), « osceno, indecente o immorale o tale da tendere a scalzare o a corrompere la moralità », (« The Moon is Blue », 1955), sono state giudicate indefinite e vaghe per proibire un film.

Perciò se la censura in sé non è stata soppressa, e se la condanna di alcuni film è stata revocata soltanto per poca chiarezza di statuto, è evidente che — continua il rapporto —, « uno statuto chiaramente segnato, studiato e applicato per impedire la proiezione di film osceni, può essere costituzionale ». Ed è questo primo passo verso la limitazione di una libertà che impressiona e allarma.

C'è chi ha detto: « La differenza tra cinema e stampa vera e propria, radio, ecc. sta nella maggiore influenza che un'immagine può avere sul pubblico ».

La definizione diviene irragionevole se si pensa alla massa enorme di illustrazioni attuali su giornali e riviste. Si potrebbe arrivare perciò all'assurdo di una immunità condizionale, e al veder controllata la parte fotografica di un servizio e non l'articolo che l'accompagna.

Per non parlare poi della televisione. Qui veramente c'è del ridicolo. Film tagliati dalla censura prima di essere proiettati in locali pubblici, dove si paga un biglietto per entrare e dove tutti possono informarsi in precedenza sulla moralità dello spettacolo, appaiono invece nella loro edizione integrale in ogni casa, sullo schermo televisivo.

Il primo emendamento viene così applicato a seconda del mezzo di espressione, o per meglio dire, nel caso cinema, può non venire applicato affatto.

E, conclude il rapporto della Motion Picture Ass., « storicamente è dimostrato che quando un mezzo di espressione è minacciato, tutti gli altri sono in pericolo ».

W. Y.

# ARTISTI ITALIANI

INCHIESTA DI RICCARDO REDI

#### PARTE PRIMA L'agitazione delle categorie. Le dichiarazioni di Umberto Sacripante, Aldo Vergano, Renato Chiantone, Claudio Rocchi, Andrea Checchi, Amedeo Castellazzi.

Nei periodi di crisi ogni deficienza organizzativa, artistica e sindacale acquista maggiore evidenza. Nel vasto panorama di problemi cinematografici che si stanno proponendo e discutendo, quello degli attori si dimostra particolarmente aggrovigliato. Molte riunioni sono state fatte, parecchi ordini del giorno vennero approvati, ma avere una precisa visione di quanto gli attori vogliono e chiedono, appare sempre più difficile. "Cinema" si è proposto di fornire ai lettori, attraverso precise ed autorevoli dichiarazioni, un quadro completo dei problemi dei lavoratori dello spettacolo e delle loro organizzazioni sindacali. Contiamo perciò che la nostra inchiesta possa condurre a risultati di chiarificazione generale quali meritano non solo dei lavoratori, ma degli artisti che - come gli inglesi dicono - fanno parte della "spiritual banch" di una nazione.

Circa un mese fa un giovane attore italiano, notissimo, bello e abbastanza promettente, intervistato alla radio nel corso di una trasmissione di varietà, dopo aver parlato della sua carriera e del prossimo fidanzamento, ha dichiarato di volersi dare al teatro. Era un attore di cinema, naturalmente, scoperto e lanciato dal cinema, abituato ai facili guadagni del cinema; eppure vuole darsi al teatro.

Non sappiamo se sia una semplice moda, se sia snobismo o un fenomeno da studiare più attentail fatto è che Eleonora Rossi Drago ha voluto darci una prova concreta dei suoi sforzi per divenire attrice teatrale, che Alida Valli sta gi-rando l'Italia con una compagnia, che Andrea Checchi tiene sul tavolo copioni di commedie e di drammi di Sartre, che i giovani attori diplomati dal Centro Sperimentale invece che assediare le produzioni cinematografiche per ottenere una particina in un film preferiscono dire poche battute in uno degli infiniti lavori che ci sta offrendo questa interessantissima stagione teatrale romana. Che significa tutto questo? Che i topi abbandonano la nave prima che affondi, come diceva, sempre alla radio, un'attrice che prendeva la via dello esilio? O che gli attori che amano veramente la loro arte sentono ogni giorno di più l'insoddisfazione per questo cinema fatto di filmetti semi-umoristici, semi-pornografici, semi-intelligenti? Sono solo due facce della stessa medaglia.

Naturalmente, oltre a quelli che riescono ad abbandonare la nave, vi sono anche quelli che rimangono abbandonati al loro destino. E benchè il naufragio non sia ancora avvenuto ed anzi tutte le nostre speranze ci facciano ancora vedere che la salvezza sia possibile, per molti e molti la situazione è divenuta grave. Le epoche di crisi sono caratterizzate da favolosi guadagni di pochi e dalla disoccupazione dei più; nel cinema i pochi film che si fanno divengono sempre più costosi, i divi arricchiscono ad ogni minuto che passa, e contemporaneamente aumenta il numero dei poveri. Non spaventi la parola: tanti vecchi attori che non lavorano, che non hanno mai avuto la possibilità di accumulare delle fortune, sono poveri.

La cronaca registra un'agitazione, un'assemblea, parecchi memoriali spediti, alcune smentite ed un coro di proteste. Noi abbiamo cercato di sbrogliare un po' la matassa e di ricostruire la situazione. Ma innanzitutto ci si permetta di elencare gli ultimi avvenimenti. A metà gennaio si riuniva alla Casina delle Rose a Roma il Terzo Congresso degli attori professionisti, promosso dal sindacato attori della FILS. Al tavolo della presidenza sedevano Checchi, Leda Gloria, Sacripante. La sala era gremita di attori: ma invano uno spettatore estraneo vi avrebbe cercato le note faccie dei celebri divi dello schermo, le « faccie da dieci milioni e più », come dicevano i presenti. La maggior parte degli intervenuti erano piccoli attori: attori che avevano dedicato tutta la loro vita al cinema, che avevano forse una volta conosciuto tempi migliori.

La seduta fu, inutile dirlo, un coro di proteste. Contro gli organi di governo che non fanno rispettare a sufficienza le leggi, contro l'invasione degli attori "stranieri, contro i produttori che spendono cifre folli per pagare i divi, contro i divi che incassano compensi favolosi. Qualcuno accusò De Sica di aver guadagnato 64 milioni in 14 giorni e il giorno dopo De Sica smentì la cifra sui giornali.

Qualche giorno dopo un settimanale pubblicò un'altra notizia interessante: all'ANICA i produttori si erano riuniti ancora in dicembre ed avevano deciso di prendere energiche misure per ridurre i costi degli attori. Avevano preparato una specie di tabellina-calmiere, che divideva gli attori in categorie e stabiliva per ciascuna categoria i compensi massimi. Si era giunti persino, dicevano taluni informatori, a parlare di partecipazione degli attori agli utili del film.

Poi vi furono altri fatti marginali. La notizia che pure Renato Castellani stava cercando dalla strada gli interpreti principali del proprio film, minacciò di riaprire il coro di proteste che già aveva accompagnato la scelta di De Sica. I due interpreti de « Il Tetto » infatti erano stati indicati quasi come nemici pubblici dagli attori riuniti alla Casina delle Rose.

Che significano tutti questi avvenimenti? Sono queste proteste infondate, oppure c'è veramente qualcosa che non va, qualche legge non rispettata, qualche diritto calpestato? Non abbiamo voluto prendere le parti di nessuno; ma poichè siamo convinti che nelle rivendicazioni degli attori disoccupati vi siano molte cose giuste, abbiamo voluto condurre una piccola inchiesta tra le persone che,



per un verso o per un altro, potevano illuminare il problema. Anzi i molti aspetti del problema: gli attori stranieri, gli attori occasionali, gli attori « presi dalla strada », la mancanza di attori, la loro preparazione professionale, il doppiaggio, l'Albo degli attori, le alte paghe.

Forse ognuno di questi aspetti avrebbe meritato un'inchiesta a sè; ma non bisogna esagerare. Siamo convinti che le risposte che abbiamo raccolto ci consentano fin d'ora delle utili conclusioni. E con ciò cediamo la parola ai sindacalisti, agli attori, ai registi, ai managers, ai doppiatori, ai tecnici del suono e, naturalmente, a Vittorio De Sica.

#### **UMBERTO SACRIPANTE**

attore, segretario del Sindacato Nazionale Attori Cinematografici della F.I.L.S.

Il nostro Sindacato riunisce circa 600 attori cinematografici professionisti; e consideriamo talii coloro che dimostrano di esercitare realmente questa attività e vivono esclusivamente o prevalentemente dei proventi di essa. Non chiudiamo le porte all'immissione di elementi giovani che giungano alla professione da qualsiasi parte, che vengano dal Centro Sperimentale, dalle Accademie, dalle stesse filodrammatiche. Chiunque dimostri di voler iniziare una attività seria e continua troverà le porte del sindacato aperte. Siamo solo contrari ad ogni forma di dilettantismo, agli attori improvvisati o « presi dalla strada », che poi vengono abbandonati a se stessi, rimangono senza un mestiere, spostati, e costituiscono un danno per la categoria.

Fino al 1949 il nostro sindacato ha intrattenuto con la produzione dei rapporti molto cordiali. Abbiamo affiancato i produttori e ci siamo schierati con loro fino quasi al punto di confonderci con loro; avevamo una méta comune: ricostruire il cinema italiano. Raggiunto l'obbiettivo sono sorti i



#### ALDO VERGANO

regista

contrasti, determinati dalla diversità di interessi. Ormai da parecchi anni noi ci battiamo per ottenere un contratto nazionale, come è stato stipulato con l'ANICA da tutti gli altri sindacati di categoria. Se tale accordo fosse stato raggiunto, noi oggi non saremmo in agitazione; tutti i problemi non risolti, che oggi creano motivo di contrasto tra noi e i produttori, trovavano la loro regolamentazione nella proposta che noi abbiamo presentato all'ANICA fin dal '47: in essa si regolava persino l'afflusso e l'impiego di attori stranieri e l'uso di quelli presi dalla strada.

Non è gretto spirito egoistico quello che ci spinge a difendere gli interessi morali ed economici degli attori, ma anche e sopratutto la visione futura che abbiamo della cinematografia italiana, ora in crisi per la disgregazione dei quadri artistici e la carenza di veri attori. Perchè gli interpreti presi dalla vita reale non costituiscono nuovi quadri.

In Italia affluiscono continuamente attori stranieri (faccio notare che non ci opponiamo in alcun modo alla partecipazione di elementi stranieri quando si tratta di coproduzioni o partecipazioni finanziarie con l'estero) che fanno concorrenza ai nostri, per tornare poi ad arricchire i quadri artistici dei loro paesi. Modeste figure che calano da noi e, soltanto perchè hanno un nome straniero, con la voce di un bravo professionista italiano che inganna il pubblico sulle loro reali capacità di reci? tazione, si affermano e non appena hanno un nome se ne vanno. Non parliamo poi di quei turisti stranieri che il malcostume dei produttori avvia al cinema, malgrado la loro incapacità. Tutti costoro tolgono possibilità di lavoro ai nostri attori; ma nuocciono anche all'industria, perchè tra due anni. se non si corre ai ripari, avremo distrutto la nostra produzione per mancanza di quadri.

Devo poi far notare il malcostume di affidare particine al personale tecnico e agli operai della troupe: la considero nient'altro che una bassa speculazione che danneggia noi, senza portare nessun effettivo vantaggio alle produzioni.

Sembrerà a qualcuno che le nostre richieste abbiano un carattere egoistico, ma non è vero: desideriamo richiamare ancora una volta l'attenzione sul pericolo della disgregazione del settore artistico del nostro cinema, che si risolverebbe in un danno per tutti. Perciò abbiamo avanzato delle proposte di emendamento alla legge attualmente in discussione, chiedendo di avere anche noi dei rappresentanti nelle commissioni, ma sopratutto reclamando la ripresa sonora diretta integrale, e l'80% di attori italiani quali condizioni perchè un film possa avere la nazionalità italiana.

Ma nello stesso tempo non voglio dimenticare le trattative con l'ANICA, nella speranza, in verità molto vaga in questo momento, che in un cordiale spirito di collaborazione si possano raggiungere degli accordi che sarebbero utili non solo agli attori, ma anche agli industriali. Mi è giunta notizia che gli industriali del cinema formulerebbero una specie di calmiere per le alte paghe degli attori protagonisti: l'accordo su un problema come questo potrebbe giovare sia ai produttori che al sindacato. Il nostro scopo ultimo, ripeto, è il contratto nazionale: su questo argomento siamo sempre pronti a discutere, e non con le armi al piede, ma in uno spirito di comprensione e di collaborazione.



RENATO CHIANTONE

attore

a Federazione Unitaria dei Sindacati Autonomi del Cinema (F.U.S.A.C.) è stata fondata di recente: ha appena qualche mese di vita; ciononostante ha raccolto attorno a sè molti consensi, l'adesione di molti lavoratori del cinema, sopratutto di tecnici e di elementi qualificati. Ciò si deve sopratutto al fatto che la F.U.S.A.C. non aderisce α nessuna Confederazione Sindacale, è formata da uomini di idee politiche diverse che sono convinti che l'attuale situazione di divisione sindacale sia profondamente nociva agli interessi dei lavoratori dello spettacolo.

Ciò premesso si può dire che nelle questioni pratiche i vari sindacati sono quasi sempre concordi. Sui problemi che in questo momento ci stanno più a cuore, quale ad esempio la legge sul cinema, i sindacati hanno espresso un voto comune. Per quanto riguarda gli attori abbiamo presentato alla Commissione Speciale per la legge sulla Cinematografia delle richieste che coincidono con le richieste di tutti gli attori e di tutte le loro associazioni. In particolare si è suggerito che la legge fissi a due terzi il numero minimo di attori italiani da impiegarsi nei ruoli principali e stabilisca che il restante personale tecnico ed esecutivo e i ruoli artistici minori siano per la totalità italiani.

Poi, qualora vengano mantenuti nella legge i premi di qualità, si è raccomandato che condizione essenziale per l'assegnazione del premio sia che gli attori « siano doppiati da soli », eccezion fatta per quei film che richiedano delle parti cantate.

A parte queste proposte di emendamento alla legge, il Sindacato si batterà per una totale reciprocità tra il nostro cinema e quello degli altri paesi in tutto ciò che riguarda lo scambio di elementi artistici; per un maggior rigore nel rilascio e nel rinnovo dei permessi di soggiorno agli stranieri; per l'abolizione del mediatorato, cioè degli agenti e managers rappresentanti degli attori che riscuotono percentuali in dispregio a tutte le disposizioni

di legge; ed infine per la costituzione dell'Albo professionale degli attori.

Quest'ultima proposta non è una semplice manla di complicare le cose, nè di rendere più ristretta una professione libera; nè è un tentativo di pochi già arrivati di escludere altri che aspirino a questo nostro mestiere. Bisogna pensare che mentre tutte le professioni richiedono dei titoli o almeno dei requisiti, il campo degli attori è invece aperto in maniera indiscriminata. E ciò ha spesso portato a deplorevoli episodi che si sono risolti tutti a danno della categoria. Gli attori seri non sono in grado di evitare tali episodi, di disciplinare, di riprovare o punire i loro colleghi che non si attengono a quelle norme di serietà che sono indispensabili al nostro buon nome.

I tempi sono cambiati ed anche una professione tra le più libere ha maggiore necessità di essere regolata. Una volta, ai bei tempi dei capocomici e delle compagnie che duravano per anni e anni, ogni compagnia poteva assumere due novizi, retribuendoli come voleva e con pochi obblighi nei loro riguardi. I due giovani facevano scuola nella compagnia per tre anni e poi potevano dirsi attori. Oggi le compagnie durano pochissimi mesi e tali usi patriarcali non sono più possibile; oggi il cinemo crea un attore in meno di un mese. Qualificare attore > qualcuno è divenuto difficile, nonostante le scuole e le accademie: anche da un punto di vista strettamente sindacale è materia quanto mai vaga.

Finora il nostro Sindacato non ha adottato una norma precisa. L'Ufficio di collocamento si basa sulla semplice esibizione di un contratto di lavoro; di solito i sindacati chiedono ancor meno. In linea teorica noi riconosciamo la qualifica di attore cinematografico professionista a quell'attore che non ha bisogno di essere doppiato, in modo da eliminare gli improvvisati, o almeno avviarli in una categoria di aspiranti.

Sigmo tornati così al nocciolo della questione, cioè la capacità di un vero attore di parlare, di recitare davvero, oltre che di prestare la propria faccia. Tutti gli attori professionisti italiani oggi reclamano il diritto di doppiarsi da sè, quale arma per distinguersi dai non professionisti e difendersi dagli stranieri. Perchè — è bene ricordarlo — oggi ali attori italiani non hanno questo diritto: i produttori possono buttar via la loro voce registrata sulla colonna guida e sostituirla con quella di un doppiatore. Pochissimi sono quelli che possono imporre la propria voce e far cancellare dal contratto la clausola: « fermo restando il nostro diritto (del produttore) di farvi doppiare da terzi ». Inutile dire che questo diritto è una patente illegalità; ma quanti di noi hanno la forza di opporsi alla volontà dei produttori?



#### CLAUDIO ROCCHI

segretario generale della F.U.L.S.

i sembra innanzitutto opportuno cercare di combattere una certa interpretazione della nostra azione sindacale che talune agenzie americane di attori e gli esponenti di case di noleggio americane hanno fatto circolare recentemente: si è cercato di accreditare l'idea che noi difendiamo

gli attori italiani su un piano prettamente nazionalistico senza curarci dei reali interessi della nostra cinematografia. Talune voci raccolte anche da agenzie di stampa ci dipingono persino come i difensori delle paghe dei grossi attori.

A parte il fatto che sarebbe troppo facile ritorcere il concetto e affermare che sono proprio gli attori americani che lavorano in Italia ad alimentare con le loro richieste la politica delle alte paghe, debbo dire che i sindacati sono i primi a deprecare taluni eccessi degli attori e dei produttori.

La nostra azione in difesa dell'attore italiano verte su tre punti fondamentali. Primo di tutti la tutela della dignità professionale dell'attore. Intendiamo cioè che quella dell'attore sia una professione seria, e non un'avventura: la nostra non è una presa di posizione contro il neorealismo, ma riteniamo che certi sistemi di cercare e di creare degli attori debbano essere condannati. Personalmente trovo paradossale che De Sica o Castellani mettano un avviso sul giornale per trovare gli interpreti dei loro film. Anche senza voler sottolineare il lato umano di tante carriere cominciate così improvvisamente e altrettanto rapidamente terminate di tanti individui spostati, riteniamo che la categoria degli attori debba essere tutelata dalla concorrenza degli improvvisati e che la soluzione migliore sia la creazione di un Albo professionale. Naturalmente non potrà essere un albo chiuso, anzi. Ma potranno accedervi i giovani provenienti dalle accademie, dal C.S.C., in modo da assicurare sempre l'apporto di nuove leve.

Il progetto di quest'albo è già pronto: uno speciale Comitato Nazionale di Difesa Legislativa dell'interprete dello Spettacolo è stato costituito, ed ha presentato il progetto al Sottosegretario e al Gruppo Parlamentare dello Spettacolo. Abbiamo speranza che il progetto possa venir presentato dal Governo al Parlamento, non appena la legge sulla cinematografia sarà stata approvata.

Il secondo punto della nostra azione riguarda naturalmente la legge. E la prima nostra richiesta - sempre a proposito degli attori — tende ad impedire che venga data la nazionalità italiana ad un film come «Guerra e Pace» in cui l'unica rappresentante degli attori italiani è Clelia Matania. Naturalmente non intendo fare il caso singolo di «Guerra e Pace»; anzi, siamo disposti a mettere una pietra sopra ai film ormai fatti, riconoscendo loro il merito di aver occupato maestranze e comparse. Ma abbiamo fatto dei passi perchè ciò non accada più: gli emendamenti presentati dall'On. Cappugi per incarico nostro stabiliscono che uno dei due protagonisti di ogni film debba essere italiano; degli altri interpreti principali, che consideriamo almeno quattro, i tre quarti devono essere italiani; i ruoli minori lo devono essere al cento per cento.

Proporremo poi che gli attori siano rappresentati nella Commissione consultiva per la cinematografia.

Il terzo obbiettivo è la stipulazione di un contratto normativo con l'ANICA. Sono convinto che quando gli attori avranno il loro Albo professionale e una commissione (o associazione) incaricata di tenerlo, potranno più facilmente imporsi una disciplina di lavoro, e nello stesso tempo ottenere maggiori riconoscimenti dei propri diritti. Credo proprio che la costituzione dell'Albo possa spianare la via all'auspicato contratto normativo.

Bisogna dire che negli ultimi tempi si è verificato un fatto nuovo: anche negli attori si è risvegliata una vera coscienza sindacale. Da qualche mese a questa parte anche taluni grandi attori che sdegnavano le nostre organizzazioni sono entrati nell'ordine di idee che le associazioni sono utili. Non esagero se dico che Nazzari e Checchi sono divenuti quasi degli attivisti sindacali. Perchè hanno constatato che il Sindacato non è solo un'organizzazione barricadiera, non difende solo l'operaio dalla paga troppo bassa per campare, non si occupa soltanto delle vertenze salariali: il Sindacato è l'unica organizzazione che possa far sentire la voce di tutti i lavoratori, e quindi anche degli attori, in problemi più vasti, come la legge sul cinema. Senza contare che casi recenti di film interrotti ia cui siama intervenuti per raggiungere un concordato, hanno dimostrato come l'azione del Sindacato possa interessare direttamente anche i grandi attori abituati a trattare da soli i propri problemi economici.



#### AMEDEO CASTELLAZZI

direttore della Film TV, giornalista, sceneggiatore e documentarista



#### ANDREA CHECCHI

attore

Noi attori difettiamo di una unione, di una intesa non solo sul piano sindacale, ma anche culturale. Ognuno di noi si è creato il suo piccolo mondo e vive egoisticamente in quello. Tutte le volte che usciamo lo facciamo quasi sempre per esibizionismo. Malattia cronica dell'attore. Quando invece, come è accaduto ultimamente, ci riuniamo per discutere sul da farsi circa i gravissimi problemi che ci riguardano, e molto da vicino, nella nuava legge sul cinema, finiamo per essere facile preda di chi, con calma e col sorriso sulle labbra, ci ascolta con la benevolenza che tanto ricorda i rapporti tra e re e buffoni di corte, ben sapendo che poi farà come gli pare. L'apparenza naturalmente non è questa, ma dietro al paravento dei sorrisi questo è il risultato. À tutto ciò noi, per ora, non sappiamo opporre che una molle e disordinata resistenza, molte volte fatta di parole mal trattenute a causa della rabbia immagazzinata in anni di avvilimenti. Ho detto « per ora » perchè sembra che finalmente si sia sulla buona strada. Stiamo cercando, e forse ci siamo già riusciti, di formare una Unione, Associazione, un Club chiamiamolo come diavolo ci pare, che serva ad unirci e a far sì che discutendo su quelli che sono i nostri problemi vitali, nessuno ci possa più cogliere di sorpresa approfittando di quella disorganizzazione che ci ha sempre distinto e che tanto comodo ha sempre fatto ad altri.

Esistono per noi attori tre o quattro problemi senza la soluzione dei quali la nostra categoria ha ben poche speranze di vita. Primo fra tutti l'inutile mescolanza nei nostri film di attori stranieri di mediocre levatura che, togliendo lavoro ad attori italiani, imbastardiscono il film in tutti i sensi. Il mondo intero si voltò ammirato e stupefatto a guardare i nostri film del 1947, 1948, 1949. E in quei film non ci fu mai un attore straniero. Ci eravamo solo noi che il pubblico ha sempre amato e stimato (sì, signori noleggiatori) e che in molti casi si chiede stupito e addolorato dove si sia andati a finire.

Sincero amico degli attori, mi sono sempre dedicato a loro con entusiasmo. La mia attuale attività è rivolta alla tutela dei loro diritti, dei loro interessi personali; e per quanto riguarda i singoli i risultati sono soddisfacenti: devo dire però che la categoria > non sa amministrarsi; conosce i suoi problemi, ma non sa distinguerli, metterli a fuoco. Gli artisti — è noto — sono un po' degli acchiappanuvole e, di consequenza, i peggiori rivendicatori dei propri diritti.

Ciò premesso, quanto chiedono gli attori nelle loro sia pur confuse rivendicazioni attuali, è più che logico: l'attore è un elemento del film nè più nè meno che il capitale, il soggetto, la regia. E nella nuova legge non c'è, o almeno fino a ieri non c'era, quella considerazione che essi meritano.

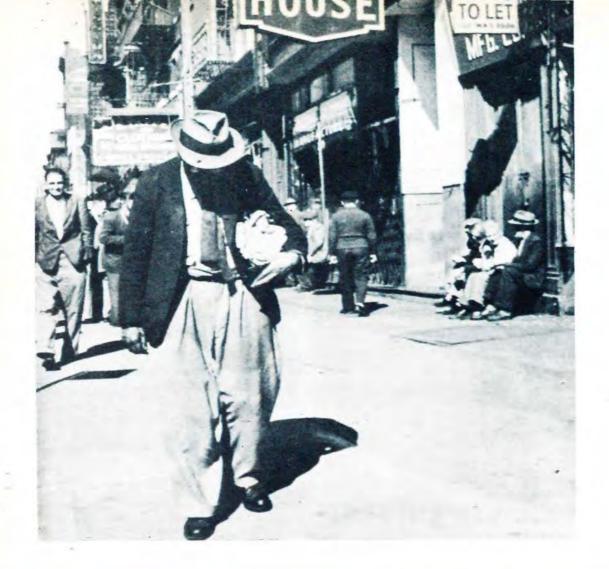
Se vogliamo chiarire gli attuali problemi della cinematografia nei confronti degli attori, dobbiamo in primo luogo parlare dei così detti attori e presi dalla strada». E' un modo di dire, questo, venuto di moda con l'avvento del neorealismo, ma anche prima di tale avvento, per rinforzare i quadri si ricorreva ad attori che non provenivano dal teatro, dalla rivista, dalle accademie o scuole specializzate. Si potrà dire che il neorealismo ha allargato l'utilizzazione di interpreti improvvisati, ma ciò è dipeso da uno speciale momento e da una precisa tendenza.

Dopo la guerra, con i tentativi di rinascita — d'altronde fortunati — della cinematografia, i registi hanno dato una specifica impronta al carattere del film, valendosi sia degli attori professionisti, sia di quelli improvvisati: in quegli anni, ricordiamolo, il divismo era quasi totalmente sfumato, bisognava rinvigorirlo o — come è stato fatto — scegliere nuovi elementi, i quali rispondessero più che altro ai personaggi della vicenda trattata. Interpreti questi che, a seconda delle loro possibilità, avrebbero fatto una più o meno brillante carriera.

Poi sono tornati alla ribalta alcuni attori dell'antequerra, hanno ripreso i loro posti, hanno riconquistato il titolo di «divi» (Nazzari, Girotti, i De Filippo, Cervi, De Sica, ecc), mentre altri sorgevano, presi un po' dappertutto, molti dalla vita reale, come si è detto talvolta, (Mangano, Pampanini, Rossi Drago, Bosè, Fiore, ecc.) qualcuno dal teatro (Ferzetti, Mastroianni, Rascel, Chiari, ecc.).

Alcuni, poi, già noti, rimanevano nell'ombra o rinunciavano per sfiducia o... limiti di età, alla carriera intrapresa prima della guerra.

Con il ristabilirsi della normalità si formavano



# A Bowery

"Skid row", la "strada dove si scivola in basso", è il film sugli uomini alla deriva che l'alcolismo ha scacciato dalle superbe "Avenue" per gettare nell'abbrutimento di una via malfamata: la Bowery

#### ATTORI ITALIANI (continua da pag. 47)

per il fabbisogno della produzione i nuovi quadri, quelli attuali quadri; i quali però non soddisfano le esigenze di una produzione che ha superato di molto i cento film per anno. Così è nata la necessità di trovare nuovi elementi o di ricorrere all'estero per i ruoli di protagonisti, che sono quasi sempre affidati a giovani. Allora? Allora la ricerca va un pò dappertutto. Si seguono i concorsi di bellezza, si scovano attori venuti alla ribalta della RAI, del teatro e sì... anche della strada!

L'Accademia d'arte drammatica, pur preparando accuratamente l'attore, non si preoccupa della sua fotogenia, quindi non potrà fornire che raramente degli elementi per il cinema.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia non fa una selezione secondo i criteri che servono all'industria cinematografica, si accontenta di quelle persone che vanno in cerca del Centro, mentre dovrebbe essere il Centro ad andare in cerca di nuovi elementi, con tutti i mezzi possibili e senza limiti di età. Quelli che mancano nel nostro cinema sono gli uomini dai 20 ai 35 anni e le donne dai 18 ai 30. Di ragazzine carine ne abbiamo anche troppe. Pare che un progetto di rinnovamento totale del Centro sia allo studio. Speriamo bene e formuliamo

Concluderò con l'affermare che gli attacchi da parte di taluni attori contro quei registi che cercano nuovi elementi non sono giustificati, anzi controproducenti. Dopo un debutto con un buon maestro il "nuovo" attore dovrà però studiare, affinarsi, intraprendere con serietà la carriera del "vero" attore.

Si sa che c'è un gran numero di attori disoc-

Nel prossimo numero la seconda parte dell'inchiesta:

Doppiaggio si o no per il film italiano?

Le dichiarazioni di Franco Rossi, Ennio Sensi, Giulio Panicali.

Sette domande a Vittorio De Sica.

Conclusione.

cupati, ma ciò nondimeno... mancano gli attori protagonisti giovani. Infatti i beniamini del pubblico sono pochissimi e vi è sicuramente posto per un numero di "divi" almeno tre volte maggiore!

Dicevo più sopra che gli attori non sanno impostare i loro problemi. Penso che molti potrebbero essere risolte con la classificazione dei nuovi elementi creando delle categorie professionali, con passaggi dall'una all'altra dopo un certo numero di interpretazioni. Per sempio: un attore che voglia diventare professionista deve essere in grado di girare in presa diretta e di doppiarsi da sé. Vi sono poi altri problemi da risolvere: sono i

Vi sono poi altri problemi da risolvere: sono i problemi delle tasse, dell'orario di lavoro, della partecipazione di attori stranieri non qualificati o di attori occasionali, una più severa applicazione della legge sulle coproduzioni, ecc., ecc.

legge sulle coproduzioni, ecc., ecc.
L'A.C.A.P.I., sopratutto in un primo tempo, ha operato molto per la rivendicazione dei diritti degli attori professionisti; ma ad un certo momento è mancata la forza e la solidarietà. E' difficile che gli attori si muovano in difesa dei loro interessi: non sanno far blocco, insomma!

Così gli unici che fanno gli interessi degli attori sono i loro managers. Essi discutono con i produttori, schivano le produzioni improvvisate, fanno sì che il loro rappresentato sia pagato e rispettato e, nel contempo, esigono che il cliente osservi scrupolosamente i suoi doveri. E poi il manager deve essere un collaboratore del regista, leggere il copione, partecipare alla ricerca del volto che è necessario al film nella piena comprensione degli interessi del regista e del produttore. E' quindi un po' il « talents scout » del nostro cinema.

Ma torniamo ai nostri attori. Per esperienza diretta

Ma torniamo ai nostri attori. Per esperienza diretta posso ripetere che abbiamo bisogno di molti nuovi attori, che occorrerebbero dei veri e propri vivai, che i produttori dovrebbero preoccuparsi di ciò anche perchè, creando la concorrenza, il "costo" dei « divi » (esageratamente imposti dal noleggio) verrebbe notevolmente ribassato e ciò permetterebbe di largheggiare con gli attori secondari.

Attori questi che oggi trovano scarso e mal remunerato impiego. Aggiungerò che il film italiano è in colpa verso di loro. Troppo spesso il nostro film è un «a solo», manca il contorno, mentre sono rari i «film di complesso». L'impostazione di un maggior numero di film di questo tipo non solo aiuterebbe gli attori a risolvere il loro problema, ma gioverebbe alla qualità della nostra produzione.

Riccardo Redi

## vivono i derelitti di New York

a Bowery, la malfamata strada dei derelitti di New York, è un insieme di umane miserie, di decadenza e di disonore; vi abitano uomini alla deriva che vivono in promiscuità in case anch'esse dai volti sgretolati. E pensare che 50 anni fa, la Bowery era una via di lusso: oggi il vago ricordo della passata eleganza aleggia sulla sua attuale malsana reputazione.

Poi, poco a poco, la strada è divenuta rifugio di gente che vive ai margini della società: i senza tetto, i cocainomani, le prostitute, i ladruncoli, gli strani solitari, i pazzi, i vecchi che nessuno vuole. Gente non impiegabile nè recuperabile; accanto a loro spesso capita il disoccupato, il manovale, il marinaio senza imbarco: un tipico ambiente sociale, insomma, che fa la spola fra ospedali, prigioni, uffici d'assistenza e di collocamento e quei cameroni grigi e puzzolenti che si chiamano «dormitori pubblici». E' uno scendere al livello più basso, incontrare il sedimento sociale, un'esistenza inesorabilmente trascinata alla feccia e dominata prima causa di tanta amara realtà - dall'alcolismo, da quell'incontenibile impulso che spinge a bere birra stantia, vino cattivo, liquori scadenti, whisky pestilenziale purchè sia un liquido alcolico distillato da qualsiasi cosa. Per quanto ne sappiamo questa è la prima volta che si sia cercato di realizzare un film in una vera « Skid row ». Come fare un simile film?

Tutto è racchiuso entro pochi isolati dall'aspetto triste, stretti l'uno all'altro e incastrati sotto le buie e sporche armature di una «elevated»: il film corre il rischio di diventare un semplice esperimento di sociologia urbana. A noi occorreva renderlo «individuale», ed era difficile non solo come costruzione dell'azione drammatica, ma anche come scelta dei personaggi.

che come scelta dei personaggi.

Guardando la gente della strada, la loro meschina uniformità, ci sembrò come se esistesse una precisa correlazione fra il loro aspetto fisico e la loro fortuna. Così decidemmo di girare un film su alcuni alcolizzati (individui che paiono astratti se visti dal punto di vista sociale e psicologico, mentre osservati in termini umani appaiono personalità malate e sofferenti); si trattava perciò di riprenderli nel loro stato e nell'ambiente in cui vivono.

Volevamo evitare il comune melodrammatico «ambiente ricostruito» quanto la nudità del «documentario»; intendevamo ottenere una semplice storia nella stessa Bowery e non — si badi — una storia «ideologica» o «simbolica», ma la verità di quel luogo per descrivere (senza drammatizzare) la disperazione, il terrore, la «paura», di una tale vita priva di meta senza però aggiungere, da parte nostra, eccessiva generosità nè lacrimosi sentimentalismi poichè, dopotutto, le stesse persone della Bowery vivono, come fa la maggior parte del mondo,

Il produttore indipendente Lionel Rogosin, il regista Mark Sufrin, l'operatore Richard Bagley e l'assistente Darwin Deen: una "troupe" di quattro uomini che ha impressionato sulla pellicola le miserie della metropoli americana. Mark Sufrin parla delle sue esperienze riguardo al film che ha realizzato.

... uno scendere al livello più basso, incontrare una esistenza inesorabilmente trascinata alla feccia e dominata dall'alcolismo, da quell'incontenibile impulso che spinge a bere birra stantia, vino cattivo, liquori scadenti, whisky pestilenziale purchè sia un liquido alcolico distillato da qualsiasi cosa



fraternizzando, cercando di arrabattarsi, di lavoricchiare e di non compiangersi troppo. Quindi per mesi li osservammo e parlammo con loro; bevendo nei bar, passeggiando su e giù, visitando missioni e alberghi a poco prezzo, raccoglievamo materiale e idee prima di decidere quale forma avremmo dato al film. Così ci accorgemmo che la Bowery non è, prima di tutto, la diabolica via delle femmine peccaminose, dei sordidi piaceri e delle illegali sregolatezze, ma una furtiva strada notturna dei piccoli bar dove gli straccioni si ammassano agli ingressi e lungo i banconi: uomini distrutti che cercano di soffocare in se stessi con l'irragionevole ebrezza dell'alcol quella « dignità » che gli altri esseri si sforzano di mantenere integra. Capimmo che la Bowery è il caleidoscopio di mille personalità, storie e vite. Ci sono volti incartapecoriti di cenciosi accattoni, facce vecchie e rugose di spostati, visi gonfi e lacrimosi di beoni e marinai dall'occhio vivace e giovanottini pieni di foruncoli sulle guance imberbi. E c'è anche una certa comicità nel luogo; una babele di accenti, dialetti e suoni; gente di tutto il mondo con storie e disgrazie di ogni genere ed esperienze oltre ogni immaginazione. Pochissimi, una volta avvicinata Bowery, la lasciano cadere degli avvenimenti. Gli attori, presi dal luogo, avrebbero parlato il loro « slang » e da parte nostra avremmo definita l'azione. ma non il gesto o le inflessioni; non volevamo, cioè, adattare l'« uomo » al « ruolo ». Poi procedemmo alla ricerca dei «tipi»; in qualsiasi altro ambiente questo non ci avrebbe procurato grattacapi, mentre qui occorreva tener conto del carattere psicologicamente instabile della popolazione. Tuttavia, se - come abbiamo fin qui descritto - la « messa in scena » della Bowery era perfetta, durante la preparazione del film eravamo incerti e dubbiosi se ne sarebbe riuscita la « vera » storia di un posto e non, piuttosto, una versione, una trasposizione di « estranei » di ciò che è la Bowery. Ma selezionando gli attori ci rendemmo conto di esserci molto avvicinati al luogo. Per esempio, mentre sostavamo ad un incrocio di strada dove un giovanotto bighellonava in cerca di un qualsiasi lavoro, scoprimmo in lui il perfetto modello per uno dei « caratteri » principali: era, in sostanza, fisicamente tutto quanto potevamo desiderare. Ci avvicinammo e gli parlammo; eravamo meravigliati e felici di trovare l'esatta copia del personaggio della nostra storia. Tale dichiarazione potrebbe sembrare ingenua; ma



Mark Sufrin dirige; Richard Bagley è alla « camera »

o sono riabilitati; è gente che « non rende un soldo ». Liberi dalla spinta di normali ambizioni, di doveri e responsabilità, il loro unico desiderio è il bisogno dell'alcol. Finisce che è tutto uguale per quelli della Bowery: notte, alba, pioggia, inverno, estate, non resta che bere ascoltando la voce gracchiante di un fonografo o passeggiando come sonnambuli troppo occupati con il dramma del proprio « io » e delle proprie necessità. Perciò decidemmo di fare il film come era la strada. L'avremmo ripresa giorno per giorno il più esattamente possibile; la « trama » sarebbe stata sceneggiata secondo l'ac-

una cosa è « scrivere » un ruolo e poi adattarlo ad una persona anche con non professionisti, altra cosa è dare ad un individuo un'età precisa, un aspetto determinato, molte altre indicazioni e poi andare per via e dire « sembra lui » e scoprire che è precisamente ciò che avevate immaginato fino ai minimi dettagli. Nello stesso tempo eseguimmo ricerche presso il reparto scientifico dell'Università di Yale e parlammo con i medici del « Bellevue Hospital » dove esiste un reparto per lo studio dell'alcolismo; da parte loro i funzionari di Bowery ci promisero ta propria cooperazione: crayamo

pronti a cominciare. La «scaletta» stava per essere ultimata e gli esterni scelti. Fungeva da direttore di produzione Lionel Rogosin, finanziatore ed ideatore del film; tuttavia, benchè da me dipendesse la regia e a Richard Bagley (l'operatore di «The Quiete One ») e al suo assistente Darwin Deen, fosse affidata la fotografia, si può dire che non esistessero differenziate responsabi. lità o diverse incombenze tecniche. Ogni cosa era stata preparata in collaborazione ed ognuno di noi era in grado, all'occorrenza, di maneggiare con perizia una seconda macchina da presa. Perciò l'intera « troupe » del nostro film era costituita da 4 persone; una grossa automobile nera funzionava per tutti noi da appartamento, da ufficio di produzione, da magazzino e da nascondiglio. I primi giorni in cui ci vedevano circolare si diffusero curiosità e sospetto. Venivamo considerati «funzionari» o «sfruttatori di operai »; alcuni ci pensavano agenti della squadra « narcotici » della F.B.I., altri ci vedevano quali « cameramen » di qualche emittente televisiva. Ma dopo che fummo abbastanza noti, le minacce (salvo quelle dei più accesi ubriachi) cessarono e cominciammo ad ottenere considerazione ed anche collaborazione (a volte più del necessario). In generale gli abitanti della Bowery si rivelarono cordiali e simpatici (nel senso che la massa dei derelitti si mostrò meno minacciosa una volta risolta la diffidenza nei nostri confronti). Però, anche se erano meno « peccatori » del previsto, il loro grado di ingegnosa disonestà e di furba ruberia raggiungeva sempre quote notevoli. Eseguimmo la maggior parte delle riprese con l'obbiettivo della macchina che spuntava dal fine. strino dell'automobile; adottammo la regola della massima rapidità per evitare la confusione di un regolare « set ». Decidevamo l'azione, preparavamo la scena il più in fretta possibile, collocavamo gli elementi con cui ci si era già accordati precedentemente, cacciavamo via bruscamente chi si intrometteva in « campo »; poi, se le luci, il traffico, i passanti, i proprietari dei locali, l'azione e macchina da presa combinavano, ritornavamo nell'auto a girare per non risvegliare la curiosità generale. Quello che si dovrebbe chiamare il « cast » (cioè i componenti gli elementi umani della « storia ») doveva di continuo essere accarezzato, lusingato e sorvegliato. Dopo alcuni mesi tutto ciò ci trasmise una personalità da bambinaie, da psicologi, da assistenti sociali e da secondini. Alcuni erano ubriachi litigiosi che sparivano di scena nei momenti meno opportuni e venivano ritrovati solo dopo diligenti ricerche nei bar (da dove - e questo era sorprendente - si lasciavano portare via senza opporsi). Altri restavano incastrati in una cretata », portati in guardina dove le loro barbe incolte o lunghe venivano rasate e i loro abiti (ormai risultati su centinaia di metri di pellicola) bruciati. Oppure (malgrado i nostri avvertimenti) i due protagonisti decisero improvvisamente e a nostra insaputa di farsi tagliare i capelli a zero dopo che avevamo tanto puntato gli obbiettivi su quelle selve intricatissime che erano le loro spettinate capigliature. Questi semplici fatti ci scombussolavano il pano di lavorazione. Dopo simili esperienze fu necessario adottare più severi provvedimenti: divenne nostro compito trasformarci in parrucchieri dei nostri attori e togliere loro gli abiti personali (ormai diventati «costumi») alla fine di ogni giorno di ripresa. Purtroppo, ad onta dei nostri sforzi, l'attore barbuto a cui erano ricresciuti i capelli fu «fermato» dalla polizia per « accertamenti ». Subito ci mettem. mo in movimento: passando attraverso una camera di sicurezza, un tribunale e una prigione, riuscimmo ad ottenere dai guardiani l'assicurazione che non l'avrebbero « rapato ». Giunti a questo punto — ormai allarmati - fornimmo il resto del «cast» di lettere da presentare alla polizia in caso di arresto, in cui chiedevamo « di essere subito informati se il latore della presente fosse stato trovato in stato di ubriachezza ecc. ecc. ». Per un certo periodo lavorammo senza incidenti finché una mattina trovammo la squadra di demolizione che lavorava per abbattere l'« elevated ». Il nostro « set » venne distrutto sotto ai nostri occhi e molto prima di aver ultimato gli esterni. Dopo qualche giorno di sopraluoghi, ci spostammo verso la parte bassa di Bowery, ma anche qui una altra «piaga» ci capitò fra capo e collo. Dopo anni e anni d'abbandono, il reparto « pavimentazione stradale » era piombato nella zona: selciati sconvolti, tubature scoperte, fossati, cumuli di pietrame ovunque: non ci restava che spostarci ancora! Si aggiunga che il film venne girato durante il più caldo estate che la storia di New York ricordi; dopo qualche settimana passata coricati sotto il tetto rovente dell'automobile. come cacciatori di anatre, le nostre forze fisiche cominciavano a cedere e la fatica costante ci portava a scoppi d'ira. Tenete conto che, tanto per cambiare, le « novità » non mancavano mai: una polizia ultra-inquisitiva (o forse sarebbe più educato dire « con un grande senso del dovere?») ci fermava continuamente per controllare l'auto nera, le macchine da presa e le scatole di pellicola. Essi ascoltavano le nostre versioni con una aria scetticamente indifferente che la polizia newyorkese ha portato alla più raffinata perfezione, poi ci lasciavano andare. Una volta - di notte - fummo circondati dai poliziotti motociclisti che ci scambiarono per ladri e un'altra sera un agente in borghese provocò un pandemonio accusandoci di spacciare stupefacenti. Alla fine ottenemmo un permesso speciale che ci concedeva ampia libertà. Finalmente giungemmo ai « blocchi » di scene che ci eravamo riservate per ultime, quelle di «interni» del bar e che co. stituivano l'anima, la struttura della « storia » sulla Bowery. Le riprese furono effettuate segretamente obbligandoci a camuffare in un sacco la macchina da presa con una ingegnosa combinazione di due specchi angolati a 45º e funzionanti come periscopio.

Ogni realizzatore di film che legge queste righe capirà il lato ridicolo nel fatto di nascondere in un sacco una « Arriflex » 35 mm. con una bobina da 400 piedi e di portare il tutto in un bar. Entravamo nei locali, due per volta, con abiti logori e la barba lunga; ci fingevamo ubriachi, sforzandoci di tracannare bicchieroni della pessima birra che ci servivano. Seduti in mezzo all'agitato gruppo dei bevitori, finivamo di far parte del tanfo, delle facce lustre, dei dormienti, dei gesticolanti, di tutto quello spasmodico rumore, sempre sospettando che il barista che ci teneva d'occhio scoprisse che l'uomo con la testa china sul sacco fosse in realtà un operatore che guardava attraverso il mirino. Le scene dei bar ci rimasero in mente come un incubo di tre giorni; e l'ironia sta nel fatto che il pubblico vedrà la metà di ciò che abbiamo ripreso e registrato perché troppo crudo, brutale e deprimente tale da sembrare falso o « combinato ». Ma alfine Rogosin, Bagley, Deen ed io siamo riusciti, nel limite delle nostre possibilità, ad ottenere una onesta e comprensiva storia di alcuni esseri umani in stato di « crisi prolungata ». Se avremo colto qualcosa della solitudine,



...finisce che è tutto uguale per quelli della Bowery: notte, alba, pioggia, inverno, estate. E gli uomini camminano come sonnambuli troppo occupati con il dramma del proprio «io» e delle proprie necessità

dell'ignoranza e dell'inutilità di tali vite e se potremo trasmetterla al pubblico, ci sentiremo premiati per le fatiche. La mattina seguente all'ultimo «ciak», noi quattro ci riunimmo all'ora di colazione. Ognuno di noi si sentiva colpevole e, sebbene felici per aver ultimato il lavoro, avvertivamo un senso di rimorso; indubbiamente eravamo un po' «giù di corda», ma una strana reazione psicologica si era impadronita di noi: un

lieve senso di colpa per aver «usato» quegli uomini per i nostri scopi. E — in fondo — un'altra amarezza, una considerazione più triste era in noi: avevamo vissuto un esperimento commovente in un mondo di miseria é di infelicità; ora eravamo usciti dalla Bowery, ma gli altri, i derelitti, erano ancora laggiù e ci sarebbero rimasti per sempre.

Mark Sufrin

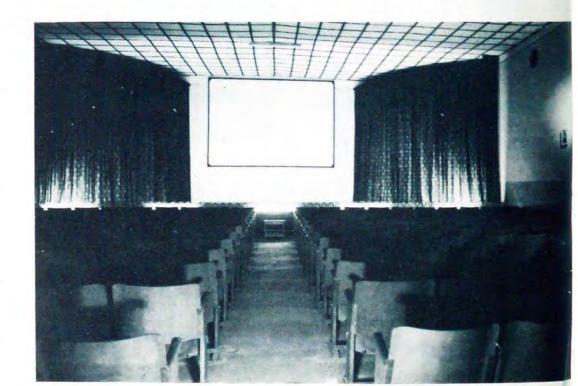


Alcuni operatori al lavoro per la ripresa del film:

Tecnica dello sci militare ggi non si costruisce una caserma che non

# NELLE CASERME IL CINEMA E' DI CASA





Quasi ogni caserma nel territorio nazionale oggi ha la sua sala di proiezione La sala cinematografica della caserma «Spaccamela» di Udine

abbia anche la sua sala dedicata agli spettacoli. Teatro e soprattutto cinema hanno perso il loro aspetto di passatempo improvvisato, per assumere quello più attuale di vere e proprie esigenze. Ogni soldato che entra in caserma porta con sé il suo bagaglio di abitudini; moltissime, per forza di cose, dovrà abbandonarle, altre invece, trapiantate tali e quali entro il famoso muro, saranno un po' il filo d'unione con la sua vita di «fuori», di sempre, e contribuiranno a creare nel suo spirito quella distensione e quel senso di calore tanto necessari per lo svolgimento efficiente di ogni sua attività.

Se da «borghese» il cinema era diventato ormai quasi un bisogno, il chiudere in una maniera divertente e riposante una giornata o una settimana di lavoro, da « militare » sedersi in una sala fornita di moderni impianti, può far dimenticare per un paio di ore il peso della naia anche se quella sala fa parte di una caserma, e seduto vicino a lui c'è un altro militare, anziché la ragazza del cuore. Tutto sempre non si può avere, ma questo è già un gran passo avanti.

Oggi infatti quasi ogni caserma in territorio nazionale ha sale cinematografiche appositamente costruite con proiettori 35 mm. Poco alla volta poi lo schermo panoramico e le più moderne innovazioni stanno sostituendo le vecchie attrezzature.

All'inizio dell'anno finanziario vengono assegnate ai Comandi determinate somme sul capitolo «benessere» (dall'inglese welfare), comprendente tutto ciò che rientra nel campo ricreativo e di assitenza, in breve quello che — lo dice il termine —, riguarda il benessere del soldato alle armi.

Spetta al comandante poi, decidere come utilizzare tali somme, in base alle necessità e alle preferenze dei suoi uomini.

C'è infatti qualche caserma che proietta film un paio di volte alla settimana; qualche altra invece ogni sera. Di solito tutto dipende dalle esigenze del luogo.

Anche un'ora di libera uscita è il paradiso, basta che si vada fuori, tra la gente « normale », quella borghese. Nella caserma di una grande città, si rischierebbe di proiettare un film davanti a una platea vuota, se si agisse tutte le sere. Chi è che non preferisce andare nel cinema accanto, magari a vedere un film più brutto, piuttosto che non approfittare della libera uscita? Quando invece la città è lontana, o i mezzi di trasporto scomodi, o addirittura si è isolati in qualche località piuttosto primitiva, quella sala cinematografica in caserma è una vera manna, e mentre sullo schermo si svolge la storia avventurosa di qualche western (i preferiti, come d'altronde lo sono da ogni comune pubblico maschile), ci si riposa dalle fatiche del giorno e sembra quasi di essere a casa.

D'estate poi si fa il cinema all'aperto, arene dal pubblico in uniforme, e per quelli che stanno al campo, la permanenza è resa meno tediosa da un cinema-mobile; così il problema è risolto anche lì. Dove le proiezioni sono specialmente curate, è negli ospedali militari, e non potrebbe essere altrimenti, se si pensa allo scopo dell'Ufficio Benessere.

Da novembre lo spettacolo è completato dal cine-giornale mensile « Sicurezza nella Libertà », realizzato a cura del Ministero della Difesa, e che illustra i principali avveDa "Tecnica della roccia e ghiaccio" film in corso d i realizzazione



Queste speciali pellicole sono della durata di 45 minuti e si chiamano filmstrips: un esempio d'impiego tecnico delle armi fucile «Garand»)





nimenti di attualità dell'Esercito, della Marina e dell'Aeronautica.

Spetta all'Ufficio Benessere del Ministero e agli Uffici Benessere periferici occuparsi dell'acquisto e dell'assegnazione di cineproiettori 35 mm., mentre ogni reparto interessato penserà a noleggiare i film di volta in volta.

Gli operatori (in caserma ogni mansione è svolta soltanto da militari), devono essere muniti di un brevetto cinematografico militare, ottenuto alla fine di un corso speciale. La maggioranza naturalmente è composta da ex-operatori civili.

Da alcuni anni poi, il cinema, oltre il suo normale compito ricreativo, ne svolge uno importantissimo in un altro campo: quello addestrativo. La sua funzione diviene allora molto seria; non è più lo spettacolo, una maniera come un'altra per passare qualche ora di svago, il divertimento insomma, ma un vero e proprio mezzo ausiliario di insegnamento. E se si pensa al genere di insegnamento. che può essere impartito in

una moderna caserma, a dei soldati di oggi, ci si rende conto di come il cinema stia conquistando sempre di più il suo posto nella vita di tutti i giorni, personaggio di molti capitoli nella storia del nostro costume.

Non è più allora l'Ufficio Benessere che se ne ocupa, ma quello Addestramento dello S.M.E. e tutto il suo macchinario viene considerato alla stessa stregua di una attrezzatura didattica.

Ogni Scuola e ogni Reggimento è provvisto di uno o più proiettori da 16 mm. e di proiettori fissi. Questi ultimi sono un po' una novità e stanno dando dei risultati meravigliosi. Sono piccoli, perciò facilmente maneggiabili; l'ideale per una lezione in aula.

La nomenclatura delle armi, la loro composizione e scomposizione, la maniera di usarle, in un susseguirsi di fotogrammi, vengono proiettati e comentati dall'istruttore, che può soffermarsi quanto vuole sulle parti più difficili o tornare indietro per riallacciarsi a quanto detto prima, servendosi di un mezzo più chiaro, meno costoso, e di maggiore conservazione e divulgazione dei vecchi cartelloni.

Film-strips si chiamano queste speciali pellicole, ed alla loro comodità uniscono il pregio di imporre un metodo identico di insegnamento in tutte le caserme della Nazione. Preparate in modo da regolare una lezione sulla normale durata di 45 minuti, accompagnano spesso l'arrivo di armi nuove, quasi complemento indispensabile per l'addestramento del loro uso.

Poi ci sono i film veri e propri, anche questi da proiettarsi in aula, servendosi di macchine 16 mm., fornite di sonoro, e realizzati secondo i più aggiornati canoni tecnici e artistici della cinematografia moderna. Ne nasce allora un genere di lezione che potremmo definire di domani, tanto è all'avanguardia, e dai mille vantaggi, primi fra tutti, quello di interessare senza stancare, e di condensare in un'aula e in 45 minuti quanto non sarebbe stato possibile vedere se non



Un altro film-strip sull'impiego delle armi: il «Bazooka»

Il cinema viene impiegato nell'esercito anche come mezzo ausiliario d'insegnamento. Da un film addestrativo: un « assaltatore » mentre compie il « passo del leopardo »

in molti giorni, spostandosi da un luogo a un altro.

Molto del materiale ci viene dagli Stati Uniti, ma c'è una parte che, tipicamente nostra, è stata curata con particolare attenzione dalla Sez. Cinefoto dell'Ufficio Addestramento, Stato Maggiore dell'Esercito, addetta alla preparazione e alla realizzazione di film e di «film-strips» addestrativi. Ci riferiamo a quanto riguarda le truppe alpine. « Tecnica dello Sci Militare », (Io premio Mostra Cinematografica Sportiva - Bolzano) e «Roccia e Ghiaccio» in via di realizzazione, uniscono alla praticità di questo moderno mezzo di insegnamento, quello di pregi artistici notevoli. Su questi testi fil-mati di lezioni speciali potremmo attaccare tre targhette: tecnica (es. Tecnica dello Sci Militare), tecnica-specifica (impiego di una arma o di un automezzo), e tattica (es. L'Assaltatore).

Oggi se ne sta realizzando uno che può vedere la luce grazie al colore. Ieri non sarebbe stato possibile, ed il perché ce lo spieghiamo facilmente. « Il Mascheramento », è intitolato, ed in bianco e nero non avrebbe avuto ragione di essere.

Così a ritrovati esterni, corrispondono realizzazioni interne, e poco alla volta nelle caserme il cinema è diventato di casa.

M. Quirico

Uno spettacolo d'arte varia organizzato dall'Ufficio Benessere del 1º C.M.T. nel Cine-Teatro del Soldato di Torino: in primo piano l'artigliere alpino Giampiero Boniperti della « nazionale » di calcio





# A PARIGI: "ELLIENA E GLI UOMINI"

Il regista francese definisce Rossellini »padre del nuovo cinema italiano» e cita con ammirazione Visconti e Fellini - «Le etichette sono dannose» - Ingrid Bergman da cameriera a contessa - Mel Ferrer batte Jean Marais

66 P ossibile che non mi conosciate anco-ra?": questa battuta, pronunziata in tono discretamente irritato, Ingrid Bergman la indirizzava ad un giornalista francese, che ha chiesto all'attrice di narrarle la sua vita. L'interprete di Europa '51 e di Per chi suona la campana ci fa segno di pazientare un po', poi — nuovamente rivolta al collega parigino — incomincia a raccontare: "Le fornirò una mia biografia rapidissima, ad-dirittura telegrafica. Non m'interrompa, la prego. Ci sono giornalisti italiani che attendono di parlare con me, e non mi piace de-luderli, perché mi considerano ormai una loro attrice. Posso dar loro torto? Mi dica lei: da più di cinque anni sto in Italia, i miei figli sono nati in Italia... Mi scusi, divagavo. Cominciamo dal principio. Bé, sono nata in Svezia, questo forse lo sapeva già... I miei genitori sono morti quand'io ero piccola, molto piccola. Sin dalla più tenera età ho sentito la vocazione per il recitare. A diciassette an-ni, mi sono iscritta ad una scuola d'arte drammatica di Stoccolma; durante il tradizionale saggio finale d'anno scolastico, sono stata notata da un cineasta — non ricordo più se si trattava di un regista o di un produttore -, il quale mi ha offerto un buon contratto. Ho accettato. Nel primo film che ho girato e che era ambientato tra poveri mendicanti, impersonavo una cameriera. Nel film che sto interpretando adesso a Parigi, sotto la regia di Jean Renoir, impersono invece una ricca contessa polacca. Da cameriera a contessa: come vede, ho fatto qualche progresso...".

Ingrid è tornata quella di sempre: gentile, sorridente. Sembra che ci provi gusto, ora, a raccontare ancora una volta la sua vita. Il collega parigino la guarda rapito; ogni tanto mormora: "Non è un complimento, signora, ma vi assicuro che parlate molto bene il francese...". E' la verità. La diva ringrazia, e prosegue: "Ho colto il mio primo successo in Intermezzo, versione svedese. Gli americani, visto il film, mi hanno invitata a passare l'Oceano. Ho preferito temporeg-giare. Anche i produttori tedeschi mi avevano, nel frattempo, notata, e siccome allora parlavo assai meglio la loro lingua che non quella in uso ad Hollywood, ho preso il treno per Berlino: qui ho girato una sola pellicola. Poi ho rotto gli indugi, e sono andata a Hollywood, dove ho rifatto Intermezzo in versione americana, al fianco di Leslie Howard. Per alcuni anni ho fatto la spola tra la Svezia e l'America: se vi interessa, sono stata anche nell'Alaska... Ah, dimenticavo: durante la guerra ho partecipato ad alcuni spettacoli per le truppe al fronte. In Francia son venuta la prima volta nel '45. Il resto è storia di ieri: negli Stati Uniti mi ha grandemente impressionato uno dei primi



Ingrid Bergman in « Elliena e gli uomini »

# JEAN RENOIR NON SA CHE COSA SIA IL NEOREALISMO

CORRISPONDENZA DI ANGELO MACCARIO

film italiani del dopoguerra. S'intitolava Roma, città aperta. L'aveva diretto... (e qui la Bergman fa una pausa, quasi a pensarci su) ...Roberto Rossellini, Sì, proprio il papà

dei miei figli...".

"Li avete lasciati in Italia?", chiede il giornalista francese. "Oh, no ...", replica pronta Ingrid, "li ho condotti con me a Parigi. Che ragione ci sarebbe di desiderare e poi di avere dei bambini, se poi non si volesse vivere continuamente accanto a loro?'. "E che fanno?", insiste, non si sa bene perché. il collega d'oltr'Alpe. "E che volete che facciano dei bambini?", replica divertita mamma Ingrid, "conducono la stessa vita che a Roma: escono con la governante, giuocano nei giardini pubblici, scorazzano per il Bois de Boulogne, fanno qualche gitarella in barca sulla Senna o sui laghetti vicini a Longchamps, e una o due volte la settimana si recano a vedere le bestie allo zoo ... '

Se Dio vuole, l'intervista col terribile reporter parigino - della quale anche noi abbiamo comunque profittato — è finita. E' il nostro turno. Ingrid ci espone per sommi capi la trama del film che sta terminando di interpretare al fianco di Jean Marais e di Mel Ferrer, Elliena e gli uomini. Elliena è una contessa polacca che possiede il complesso della ninfa Egeria. Essa ispira successivamente un musicista, un re delle calzature ed un generale. Questa strana donna ha la mania - non si può definirla altrimenti - di aiutare gli uomini nella loro carriera, sia politica, sia militare, sia artistica. La vi-cenda si svolge nella Francia di settant'anni fa. Un bel giorno Elliena si convince che, col suo aiuto, un generale - nel quale, non a torto gli spettatori provveduti ravviseranno il generale Boulanger - potrà conquistare il potere. Il suo protetto è sul punto di raggiungere la mèta ambita, quando Elliena —meglio tardi che mai — si accorge di essersi sempre consacrata agli altri e di non aver mai avuto il tempo di pensare alla propria felicità. Decide pertanto di unirsi all'unico uomo - un aiutante del generale che essa ha amato in vita sua non come ninfa Egeria ma, più semplicemente, come donna... Il match tra Jean Marais (che raffigura il generale) e Mel Ferrer (che impersona uno dei suoi collaboratori, il visconte Henri de Chevincourt) termina quindi con la vittoria di quest'ultimo, il quale — poco prima che sullo schermo appaia la parola fine — si assicura l'amore di Elliena-Ingrid.

Le notizie di fonte americana - secondo le quali un suo ritorno ad Hollywood sarebbe, oltreché gradito, assai probabile non hanno distratto Ingrid dal suo attuale lavoro, al quale l'attrice attende con l'impegno con cui ha sempre affrontato ogni fatica. Nelle ore libere si perfeziona nella pronunzia della lingua francese, dato che come ci ha annunziato - ha accettato di calcare i palcoscenici parigini in veste di attrice di prosa: probabilmente la Bergman reciterà, accanto ad Elvira Popescu, in una commedia dell'americano Robert Anderson. E' già assicurata, alla première, la presenza del tout Paris. L'attrice sta illustrandoci la opera teatrale di cui sarà forse protagonista, quand'ecco sopraggiungere il regista, in compagnia del capo-operatore Claude Renoir, dello scenografo Jean André e della costumista Monique Plotin. La troupe è pressoché al completo: si trovano infatti già, nello stabilimento di Saint-Maurice, Ferrer e Marais, pronti a truccarsi.

Jean Renoir è di buon umore, oggi: ci esprime la sua fiducia nella riuscita di Elliena e gli uomini attraverso una serie di dichiarazioni abbastanza contraddittorie: "Il mio è un film pieno di dinamismo e di colore quanto scarso di psicologia: nutro ormai la massima diffidenza verso la psicologia. E anche verso la psicanalisi, sia ben chiaro... Mi sono andato persuadendo, infatti, che molte altre forze — oltre alla psicologia — giuocano nella evoluzione degli esseri umani e nei loro reciproci rapporti... L'attuale mio film piacerà, penso, agli italiani, che ci troveranno un po' della loro commedia dell'arte. Ci saranno però anche episodi drammatici. Elliena e gli uomini non rassomiglierà agli

altri miei lavori, tranne ad uno, quello che io continuo a prediligere: La régle du jeu... Ma chissà se i critici vi ravviseranno punti di contatto...!".

Che cosa intendo dimostrare, con Elliena?", fa l'autore della Grande illusione (che per noi rimane il suo capolavoro), in risposta ad una nostra domanda; e prosegue: "Molte cose, e in definitiva nulla: che tutte le carriere — artistiche e no — dipendono da una donna (cherchez la femmel, insomma...); che la pura pigrizia è, volere o no, il più alto ideale umano; che sono più interessanti le azioni quotidiane, ordinarie, degli uomini, che non quelle eccezionali. Districatevi voi, se ci riuscite, in un simile labirinto. Ne riparleremo quando, tra non molto, il film apparirà sugli schermi...".

Chiediamo all'illustre cineasta la sua opinione sul neorealismo cinematografico italiano. Risponde pronto: "Io non so che cosa sia il neorealismo, né m'importa saperlo. Le etichette non contano, e molto spesso riescono dannose. Io so soltanto - è questo a me sembra l'essenziale - che negli ultimi dieci anni il numero dei bei film è stato in Italia superiore che in altri paesi. Merito di Rossellini, in primo luogo, che può venire considerato il padre del cinema italiano del dopoguerra. E merito di tanti altri vostri registi, che ammiro sinceramente. Un'opera come La terra trema di Luchino Visconti, per fare un esempio, onora tutta una cinematografia; e che dire de La strada di Fellini. che può vantarsi di aver rivelato un'artista formidabile come Giulietta Masina?".

Poi Jean Renoir conclude repentinamente, profittando del fatto che Ingrid s'è nel frattempo allontanata: "Siete fortunati, voi italiani: possedete le due attrici di più spiccata personalità del mondo...".

- E quali sono, se è lecito?

— Perbacco, non c'è possibilità di equivoci: Anna Magnani e Ingrid Bergman...

Angelo Maccario



Elliena è una contessa polacca che possiede il «complesso della ninfa Egeria»; essa ispira successivamente un musicista, un re delle calzature e il generale Boulanger (Jean Marais)

Mel Ferrer ricopre nel film di Renoir il ruolo del visconte Henri de Chevincourt: l'uomo a cui andrà il vero amore di Elliena





« Il mio è un film pieno di dinamismo e di colore quanto scarso di psicologia: nutro ormai la massima diffidenza verso la psicologia — ha detto Renoir

#### DIVAGAZIONI

In un passo di Morale del giocattolo (« La morale du Joujou », 1850), Baudelaire si occupò di alcuni di quei rudimentali congegni, che si erano diffusi, in quel tempo, col nome di giocattoli scientifici, e che vengono ricordati adesso. nelle storie del cinema, come i remoti progenitori del cinematografo. « C'è una sorta di giocattolo — si legge in quel passo — che tende da qualche tempo a moltiplicarsi e di cui non ho da dire nè bene nè male. Intendo il giocattolo scientifico. Il principale difetto di tali balocchi è d'esser cari. Ma possono divertire a lungo e sviluppare nel cervello del fanciullo il gusto degli effetti meravigliosi e sorprendenti ». Dopo un rapido accenno al stereoscopio, che rende in rilievo una immagine piana », il poeta si sofferma sul fenakisticopio di cui descrive minuziosamente il funzionamento. « Immaginate un movimento qualunque - egli spiega - per esempio un esercizio di danzatore o di giocoliere, diviso e scomposto in un certo numero di movimenti; immaginate che ognuno di tali movimenti - venti di numero, se volete - sia rappresentato da una figura intera del giocoliere o del danzatore, e tutti sieno disegnati attorno a un cerchio di cartone. Si attacchi auesto cerchio, come un altro cerchio in

# GIOCATTOLI

cui sieno praticate, a distanze uguali, venti piccole finestre, a un cardine dell'estremità di un manico... Le venti figurine, che rappresentano il movimento scomposto di una sola figura. si riflettono in uno specchio posto in faccia a voi. Applicate l'occhio all'altezza dei finestrini e girate rapidomente i cerchi. La rapidità della rotazione trasforma le venti aperture in una sola, circolare, traverso la quale vedete riflettersi nello specchio venti figure danzanti, esattamente simili e nell'atto di eseguire gli stessi movimenti con una precisione fantastica. Baudelaire così conclude: « Ogni figurina ha tratto beneficio dalle altre diciannove. Sul cerchio. essa gira, e la sua rapidità la rende invisibile; nello specchio, vista traverso il finestrino girante, è immobile ed eseguisce li tutti i movimenti distribuiti tra le figure. Infinito è il numero dei guadri che si possono ottenere così ».

Il fatto che Baudelaire si sia preoccupato di non esprimere un giudizio impegnativo sui congegni in questione. (« C'è una sorta di giocattolo che tende da qualche tempo a moltiplicarsi e di cui non ho da dire nè bene nè male ») e li abbia classificati, al pari dei suoi contemporanei, semplicemente tra i « giocattoli » (il cui « principale difetto è d'esser cari »), non esclude che egli ne abbia saputo valutare convenientemente le effettive qualità. La particolare attenzione dimostrata per il fenakisticopio e, sopratutto, il chiaro riconoscimento delle sue suggestive possibilità (« Infinito è il numero dei quadri che si possono ottenere così ») dànno, anzi, al passo di Baudelaire da noi ricordato, un significato involontariamente profetico. Non molto tempo dopo, infatti, il cinematografo, grazie al numero davvero infinito dei « guadri » che esso consente di creare, avrebbe contribuito a « sviluppare il gusto degli effetti meravigliosi e sorprendenti » (si pensi allo stupore destato nel pubblico dai primi film di Lumière e di Méliès) non solo nel cervello dei fanciulli, ma anche in quello dei grandi.

F. Z.

#### Dopo che la « 20th Century Fox » ebbe in passato usato espressioni come « progresso rivoluzionario », il Cinemascope 55 è finalmente stato presentato a New York. Naturalmente l'ardita innovazione non è altro che un «raffinamento» del (già vecchio!) Cinemascope, benchè si debba onestamente riconoscerali una migliore tecnica a cui corrispondono notevoli vantaggi pratici, quali la visione estremamente nitida, una grande profondità focale e l'assenza di deformazioni ai lati del quadro. Lo schermo possiede le solite dimensioni del cinemascope, come pure gli effetti stereofonici sono rimasti inalterati. La « novità » — ma ormai tutti la conoscono - nell'uso in sede di ripresa di pellicola da 55 mm. e di riduzione in stampa nel normale 35 mm. Con tale procedimento avviene l'inverso di quello che risulta nel normale processo di « ingrandimento »: la « grana » anzichè rivelarsi, si minimizza determinando perciò nitidezza del particolare, valorizzazione delle sfumature, aumento della luminosità, precisa definizione dell'immagine totale. Resta ora la domanda: quale lavoro è stato scelto per il debutto di questo « raffinamento »? Fortunatamente il Cinemascope 55 ci ha mostrato un adattamento di « Carousel », la famosa commedia musicale di Rogers e Hammerstein, tratta a suo volta dalla commedia « Liliom » di Ferenc Molnar. La vivacità e la grazia con cui la commedia di Molnar è stata trasformata in « musical » fanno di « Carousel » un film piacevole ed attraente. E anche se difetta della fantasia propria al « Liliom » di Lang, dimostra tuttavia quel « buon gusto », tanto raro a Hollywood. Il film, pur non esente da qualche convenzionalismo (la sceneggiatura e la regia sono di Henry King), riesce tuttavia a staccarsi da tanti altri spettacoli unicamente mastodontici e vuoti di contenuto, per la bontà del testo: l'adorabile commedia di Molnar. Come si è già detto altre volte, ciò che conta in ultima analisi è il testo!

Gli altri film a colori che sono stati proiettati ultimamente sono meno felici. Per esempio il colosso da 6 milioni di dollari « The Conqueror » (« Il conquistatore ») con John Wayne nel ruolo, nientemeno, di Genghis Khan è un film noioso dal principio alla fine, oltre a essere ridicolo. Con un popolare attore « cowboy » senza alcun talento (che non ci offre altro che uno sguardo truce e un parlare ira i denti) nel ruolo del grande conquistatore e con la molto occidentale Susan Hayward nel ruolo di una principessa persiana, il film dovrebbe ottenere il primo premio per il peggiore « cast » di questo o di qualsiasi anno. Non parliamo neppure della falsificazione storica e della « riabilitazione » di Genghis Khan trasformato in un modello di virtù (il quale intraprese la sua sanguinosa carriera, quanto il film ci vorrebbe far credere, per vendicare la morte del padre come in un buon soggetto « western »); tralasciamo il dialogo idiota con i suoi convenzionalismi ed anacronismi, trasudante banalità; o l'assurda scenografia delle scene persiane o gli esterni girati in Utah o altrove e che sembrano tanto poco Mongolia quanto poco Persia. Siamo caritatevoli e menzioniamo solo di passaggio le ridicole danze orientali di un gruppo di « urì » hollywoodiane tolte da uno spettacolo « spogliarello », come anche la danza « sexy » della Hayward (che è tanto sexy quanto lo spettacolo offerto da vostra madre mentre prepara la colazione del mattino). Allora di che parliamo? Della morale del film - della morale onnipresente di Hollywood cioè che « amore vince tutto »! Potrebbe darsi, ma questo film è stato fatto senza amore. E se farà soldi (ovviamente questa è la sola ragione per cui fu girato) allora la morale sarà questa.

Ma la capitale cinematografica americana è stata attaccata recentemente niente po' po' di meno che da Cecil B. De Mille; motivo: «l'adorazione del vitello d'oro » da lui definito « la tentazione di non badare a ciò che portiamo sullo schermo purchè renda denaro ». Questa è una significativa constatazione da parte di un regista di film storici commerciali quali è De Mille e dopo una tale dichiarazione è logico che possiamo attendere con minore trepidazione «I dieci comandamenti», un portento da 12 milioni di dollari. (De Mille ha rimproverato anche ad Hollywood, nello stesso tempo, di non essere riuscita ad istituire una tradizione artistica del film, mettendo fuori circolazione quelli più importanti. « Questa industria » — egli ha detto « non diventerà mai adulta sino a quando non farà tutti gli sforzi possibili per mantenere in vita tutte le sue grandi opere classiche e sino a quando

# Lettera da New York

#### DI HERMAN G. WEINBERG

"Carousel,, in Cinemascope 55 - Colossi da milioni di dollari - Che dice De Mille? - Tre film a colori di dubbia comicità - Preminger sfida il Codice di Produzione - "Mr. Arkadin", l'ultimo film di Orson Welles



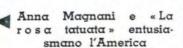




« Artists and Models » con Martin, Lewis, Shirley McLaine, Dorothy Malone

«Carousel» di Henry King è stato realizzato con il nuovo Cinemascope '55

Danny Kaye ed i suoi «gags» ne «Il buffone di corte» ("The Court Jester")





non le presenterà regolarmente al pubblico in modo degno dei loro meriti e dei grandi uomini che le hanno create »).

Gli altri tre film a colori che esamineremo, sono delle commedie se ridete facilmente, ma un po' meno commedie se siete poco portati a ridere. Il primo « Meet Me in Las Vegas » è una fragile storia di un ambiente « high life » collocato in un paradiso artificiale nel deserto del West. Ho trovato sopportabile solo la bellezza di Cyd Charisse, ma nauseato dal sentimentalismo saccarinoso del film. Non raggiunge neppure lontanamente la classe del precedente « Meet Me in St. Louis », che era un affascinante e autentico brano d'America. Il secondo film è un lavoro con Danny Kaye « The Court Jester » (« Il buffone di corte »), una parodia dei tempi in cui « la cavalleria fioriva ». Mi permetto di osservare che, come satira, è un po' meno

riuscita del « Don Quichotte » di Cervantes, ma anche così è un film che diverte sempre che i « gags » inventati dagli autori per Danny Kaye siano buoni o cattivi. Se buoni, anch'egli è divertente, quando non valgono nulla neppure lui riesce a salvare la situazione.

A parte che io non credo come mostrare ripetutamente il didietro di un bambino fregiato di stemma reale (quale «deus ex machina» dell'intreccio) sia un « gag » molto divertente. Questo stesso « gag » applicato alla affascinante Glynis Johns, anzichè al neonato, avrebbe certamente più che bilanciato la debolezza di gran parte del film, ma purtroppo, mi rendo conto che ciò non era possibile. Il terzo, e anche il meno divertente del gruppo, è « Artists and Models » « Artisti e Modelle ») in cui la deliziosa Shirley McLaine è sprecata, e la voluttuosa Anita Ekberg ancor di più. Dovete proprio delirare per

Dean Martin e Jerry Lewis, perchè il film vi piaccia, e se è così non ho da aggiungere altro nè ora nè mai.

Attualmente il miglior film a colori che ho visto rimane il «Riccardo III» di Olivier, ma è un film inglese e non americano, e perciò fuori della nostra giurisdizione. Lo nomino soltanto perchè è una prova che l'intelligenza è tutt'ora un fatto luminoso anche se connessa con un mezzo così corruttibile quale è,il cinema commerciale, con tutti i compromessi ad esso legati ed indipendentemente dal fatto che questi impinguino le casse o no.

Quindi, fino ad oggi e tirando le somme, i film in bianco e nero, grosso modo, sono migliori di quelli a colori, con buoni soggetti e sviluppate sceneggiature, ottimi attori e registi, e non hanno bisogno di tavolozze e del grande schermo per tranquillizzare lo spettatore di aver avuto molto per il proprio denaro speso, « Marty » era uno di questi e come esempio è da ricordarsi. L'interpretazione straordinaria di Anna Magnani ne «La rosa tatuata » è un altro, come lo è anche l'originale da cui è tratto, cioè l'esplosivo lavoro teatrale di Tennessee Williams; un ruolo fatto su misura per l'attrice. «L'uomo dal braccio d'oro» è un'ardita trattazione dei danni derivanti dal traffico degli stupefacenti e il film ci offre una potente interpretazione di Frank Sinatra e scene di feroce violenza confacenti al sordido ma salutare tema. Perciò tutta la nostra stima per il coraggioso Otto Preminger che ha sfidato il veto del Codice di Produzione trattando argomenti « vietati ». E se considerate « Mr. Arkadin », un film americano, sebbene girato in mezza Europa dall'espatriato Orson Welles, allora vi posso assicurare che si tratta della migliore opera del mese. Questo film bizzarro, del tutto differente da qualsiasi altra produzione cinematografica, è una specie di sezionamento del caos morale postbellico in certi strati della società europea. Un misto di « Citizen Kane » e « Terzo uomo » che ci racconta la storia fantastica di un uomo favolosamente ricco. Mr. Arkadin, un essere misterioso, un po' Basil Zaharoff o Ivar Kreuger, il quale afferma di non sapere chi è, e perciò invita un giornalista americano perchè gli riscopra il proprio passato. In verità egli conosce perfettamente la propria identità e sa benissimo con quali mezzi riuscì a procurarsi il primo denaro con il quale costruì poi la sua immensa ricchezza; lo svolgimento di questo intreccio crea il film più eccitante e più ricco di « suspense » dell'anno. La cosa che più colpisce in quest'opera straordinaria è la tecnica con cui il sempre estroso e ardito Orson Welles costruisce una perfetta continuità con il frenetico mosaico delle scene, con frammenti febbrili, accatastandoli uno sull'altro finchè lo spettatore riceve l'impressione di osservare un acrobata che si tiene in equilibrio sulla cima di una oscillante colonna di sedie. Gliela fa o andrà a finire per terra? Gliela fa. e con tale velocità, con tale forza e impulso (contrappuntato da un frenetico e lamentevole accompagnamento musicale di Paul Misraki, contagiato dal «demone» di Welles) che lo spettatore rimane senza fiato di scena in scena. Questo si chiama usare il mezzo cinematografico creativamente, un sollievo dall'asfissiante letteratura di nove decimi della produzione; è sopratutto una conferma dell'abilità di Welles di animare lo schermo e di dar vita alle immagini e personalità agli attori Potete controbattere che è opera slegata, disorganizzata, che il tutto è poco più della somma delle sue parti, potete dire quel che volete e chiamarlo «eccentrico», ma non potete dargli del noioso e non potete negargli la volontà di « tentare » di fare qualcosa di originale. Io accuso ali altri di non « tentare » neppure. Non abbiamo già sufficiente numero di registi ortodossi che « si mettono sempre in salvo » e mai azzarun'occasione? Che possiamo attenderci da dano loro? Il futuro del cinema lo troviamo nelle parole profetiche di Nelly Kaplan (che chiudono il suo ardito « Manifeste d'un Art Nouveau: La Polyvision »): «L'âge de l'image éclatée est venul ». E, per concludere, vorrei raccomandare a tutti coloro che ancora credono nel cinema come fatto d'arte, le due pubblicazioni americane in cui tali idee sono ancora propugnate con fede: « Cinemages », diretto da Gideon Bachman e pubblicato al 3951 Gouverneur Av., New York, 63, N. Y. e « Film

H. G. Weinberg

### CARMEN JONES

Regia: Otto Preminger; Produzione: Otto Preminger; Fotografia: Sam Leavitt; Musica: Herschel Burke Gilbert; Colore: De Luxe; metraggio: metri 2.965;

Personaggi e interpreti

Joe . . . . . . . . . . . . Harry Belafonte
Carmen . . . . . . Dorothy Dandridge
Frankie . . . . . . Pearl Bailey

Cindy Lou . . . . Olga James
Husky Miller . . . Joe Adams
Dink . . . . Nick Stewart
Rum . . . . Roy Glenn
Myrt . . . Diahann Carroll
Sergente Brown . . Broc Peters
T-Bone . . . . Sandy Lewis
Sally . . . . Mauri Lynn
Allenatore . . . De Forest Covan

e le voci di

Joe . . . . . . . . Le Vern Hutcherson Carmen . . . . . Marilynn Horne Husky Miller . . . . Marvin Hayes



Però, saliti nuovamente sulla jeep, Carmen continua a comportarsi in maniera provocante; Joe respinge le insinuanti proposte della bella prigioniera che lo invita ad accompagnarla in qualche locale per divertirsi un po' prima di andarla a chiudere in carcere

Joe finisce col condurre la macchina su una strada secondaria finchè giunge nei pressi del villaggio di Carmen ed accetta l'invito di entrare un momento nella sua casa. Nell'intimità della abitazione ogni resistenza di Joe finisce per cadere. Però durante la notte Carmen fugge e il giovane subisce una condanna per aver lasciato scappare la prigioniera



Il caporale Joe (Harry Belafonte) siede a capotavola nella mensa di una fabbrica di paracadute presidiata da un reggimento dell'aviazione americana. Nel locale entra l'operaia Carmen Jones (Dorothy Dandridge) che gli uomini chiamano « ondata di caldo ». Al tavolo di fondo il sergente Brown (Broc Peters) la osserva preoccupato perchè la sfrontatezza e la civetteria di Carmen provocano spesso liti e disordini

Giunti a Chicago Carmen e Joe vivono il loro amore nascosti in una pensioncina. Joe, ricercato per diserzione, ha vestito i panni borghesi, ma ancora non osa uscire di casa



Però l'insofferenza a restar chiusa in casa e il denaro che viene a mancare, spingono Carmen ad uscire. Inoltre, esasperata dalla gelosia di Joe, quando incontra nuovamente il pugilatore Husky ne





Infatti, ripreso il lavoro, Carmen litiga furiosamente con una compagna e danneggia un paracadute; il sergente Brown ordina che sia condotta alle prigioni di Jacksonville e, incurante delle proteste di Joe, gli affida l'incarico di trasportarvi la ragazza



Ma durante il tragitto Carmen riesce a fuggire e Joe deve impegnarsi a fondo per riprenderla e trattenerla. Egli subisce il fascino di « ondata di caldo », ma cerca di resistere e di pensare soltanto all'incarico che gli è stato affidato

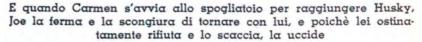


Nei giorni seguenti Carmen conosce un campione di pugilato, Husky Miller (Joe Adams), e benchè egli le proponga di seguirlo, scopre di essersi innamorato di Joe

Joe, dimesso dagli arresti, raggiunge Carmen e, incontrato il
sergente Brown, reagisce all'ironia che costui fa nei confronti
della ragazza, abbattendolo. Joe, temendo
che la punizione disciplinare 1 o allontani
nuovamente da Carmen, fugge con lei a
Chicago

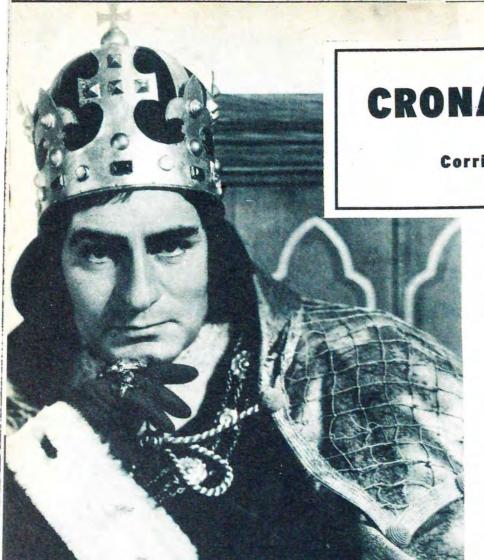


Il sospetto spinge Joe ad uscire; incurante della Polizia Militare che gli è alle calcagna egli si dirige allo stadio dove Husky combatte Qui egli vede Carmen abbracciare Husky dopo la vittoria







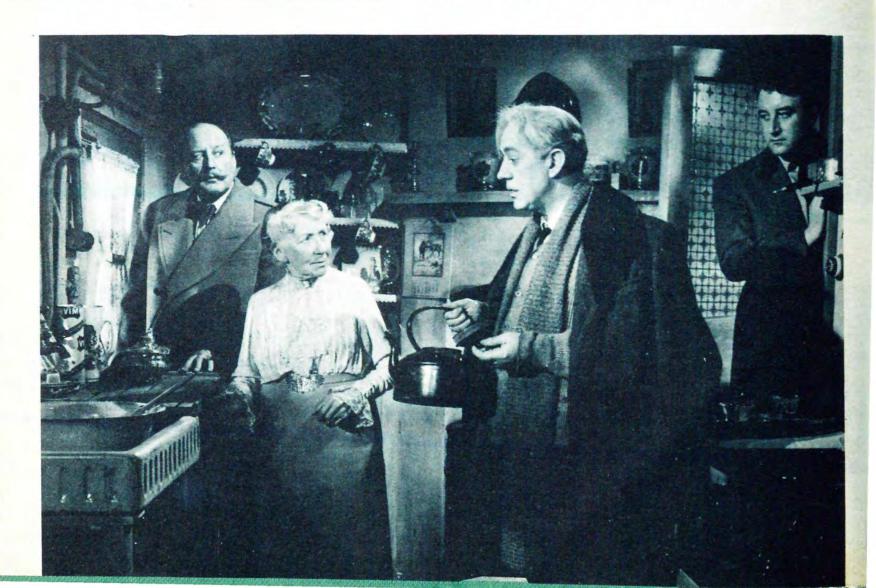


CRONACHE DA LONDRA

Corrispondenza di Roger Manvell

NON IMPORTANO GLI INCASSI - "WORK STUDY, NELLE PELLICOLE DEL "BRI-TISH PRODUCTIVITY COUNCIL,, - LUNA PARK, DANCING E SORDOMUTI - COS'È "CINEMA LIBERO,,?

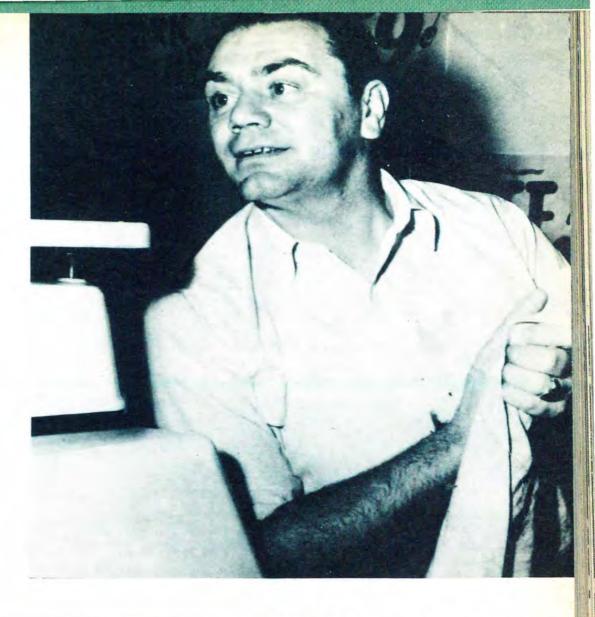
Per molti, anzi per la maggior parte della gente, il film si identifica col cinema, ma in realtà il cinema è un complesso apparato di cui il film è soltanto il prodotto professionale che, solo nel migliore dei casi, può diventare arte. La parola «cinema», quindi, si riferisce all'insieme della produzione, della distribuzione e dell'esercizio, mentre il film è propriamente la pellicola su cui artisti e tecnici impressionano immagini destinate a costituire lo «spettacolo». Tuttavia, sia il punto di partenza del cinema-industria (un investimento finanziario) che quello di arrivo del film-spettacolo (recupero del capitale e guadagno tramite gl'incassi) esistono sempre in funzione di fornire uno «svago» al grosso pubblico, di affascinarlo in maniera «comica « o «drammatica». Ma al di fuori di tale forme, oltre il normale concetto di «industria dello spettacolo», esiste anche un «cinema» specializzato a cui corrisponde un «film» destinato a particolari tipi di pubblico.



Qui non giocano più calcoli di preventivi, problemi economici e desiderio di guadagno perchè tali film, anzichè alla massa degli spettatori, intendono rivolgersi a precise categorie di persone: tecnici o amatori d'arte, poichè queste pellicole sono infatti realizzate con scopi dimostrativi o artistici.

Una parte molto importante di « film specializzati » è patrocinata dalla «British Productivity Council », un'associazione che mira all'incremento della produttività industriale attraverso i principi del « work study » (cioè dell'analisi del lavoro). Gli esperti del « British Productivity Council » esaminano tutti quei problemi legati allo sviluppo produttivo che le più svariate ditte loro sottopongono. Problemi collegati alla dispersione di energie dell'operaio in fabbrica quasi sempre dovute a irrazionale ubicazione delle macchine, a erronea dislocazione dei reparti, a disfunzione tra le varie fasi di lavoro. La consulenza prestata in tali casi si è inoltre dimostrata ottimo argomento per essere trattato cinematograficamente e perciò il « Council » ha realizzato una serie di cortometraggi per promuovere questo tipo di « studio » sulla preparazione del lavoro negli stabilimenti, allo scopo di farli vedere a coloro che hanno uno speciale interesse per l'industria.

I titoli di questi film sono puramente utilitari come il loro contenuto: «Introducing Work Study» («Introduzione all'analisi del lavoro»), «The Whole Works» («La fabbrica nel suo complesso») e «All Over the Shop» («Tutto sul negozio»). Altri film della stessa serie sono in preparazione e, pur rientrando nel genere di produzione documentaristica in cui la Gran Bretagna eccelle, non sono naturalmente espressioni di



I film che hanno ricevuto i massimi premi annuali della "British Film Academy" sono: «Riccardo III» (1) di Laurence Olivier; «La signora Omicidi» ("The Ladykillers") (2) di Alexander Mackendrick e «Marty» (3) di Delbert Mann. Ernest Borgnine è stato premiato come migliore attore straniero. Il premio per la migliore interpretazione femminile (inglese) è toccata a Katie Johnson, l'attrice di 78 anni che, ormai ritiratasi a vita privata, è tornata agli "studios" per ricoprire il ruolo della vecchia e stravagante signora in "The Ladykillers". Il «Riccardo III», oltre che il premio per l'interpretazione di Olivier, ha ricevuto i riconoscimenti di miglior film internazionale e miglior film inglese

arte, ma - e questo è il loro scopo - una efficace spiegazione di particolari argomenti. « Introducing Work Study » - per esempio - serve per dimostrare ai lavoratori e dirigenti la necessità della consulenza e del controllo; che cioè ogni metodo di lavoro dovrebbe essere studiato, progettato nei dettagli e poi sottoposto agli operai per i necessari suggerimenti al fine di ottenere un miglioramento e una maggiore efficienza industriale. I movimenti superflui a cui gli operai sono costretti a causa di macchinari malcollocati vengono così rivelati per mezzo delle immagini proiettate. « The Whole Works » porta esempi pratici: noi entriamo in una fabbrica, vediamo i consulenti esaminare casi individuali, suggerire rimedi che vengono messi in pratica ottenendo in tal modo un netto miglioramento nella produzione. « All Over the Shop » fornisce altre dimostrazioni pratiche basate sul concetto del « work study ». Questi film — ormai di larga diffusione in Gran Bretagna — sono stati realizzati in collaborazione con l'« European Productivity Agency », e saranno distribuiti anche all'estero.

Abbiamo visto come al «Productivity Council» si debbano film che definiamo di «tecnica industriale»; esamineremo ora un aspetto dell'attività del «British Film Institute» da cui derivano opere improntate a concetti puramente artistici. Anzitutto il «Film Institute», organizzazione sovvenzionata dallo Stato, si occupa della conservazione e della valutazione dei film; però, ultimamente, ha potuto ottenere un apporto finanziario da destinarsi alla produzione sperimentale. Così l'Istituto ha devoluto il

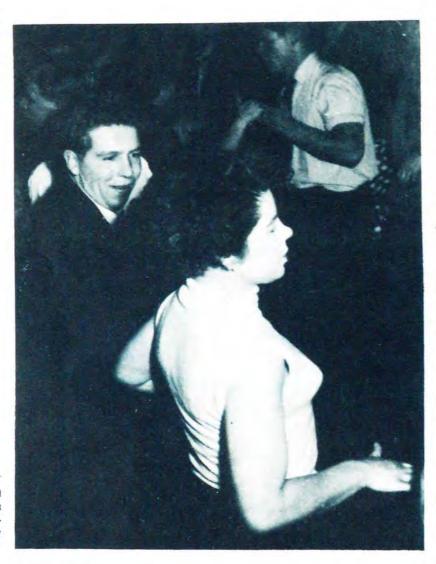
denaro alla realizzazione di alcune opere che furono recentemente proiettate al «National Film Theatre» e riunite sotto il titolo di «Cinema libero».

«Cinema libero» è, quindi, una nuova sezione dell'Istituto e che raccoglierà sotto la propria sigla film «liberi» da qualsiasi considerazione commerciale, cioè opere create unicamente secondo l'intento e il talento degli autori e non regolate da necessità di mercato. Per ora si sono proiettati tre film «saggio» (o «studio»): «O Dreamland» («Oh Paese di Sogno»), «Momma Don't Allow» («Mamma non vuole») e «Together» («Insieme»).

«O Dreamland» si svolge in un parco di divertimento chiamato Dreamland situato a Margate, una popolare località della costa meridionale inglese; è diretto da Lindsay Anderson il quale aveva collaborato alla regia di « Tursday Children » (un documentario sull'istruzione dei bambini sordomuti a cui era stato assegnato un premio Oscar). Il regista Anderson ha portato la «camera» fra la folla che, soprattutto durante l'estate, si riversa da Londra per godersi una giornata di libertà. Ora, qui come altrove, i « luna-park » sono luoghi chiassosi e grotteschi dove il pubblico si muove da baraccone a baraccone, frastornato dalla musica emessa dagli altoparlanti a tutto volume e sospinto da un caleidoscopio di sensazioni che fanno leva sul proprio desiderio di « divertirsi ». Lindsay Anderson ha quindi sfruttato l'elemento grottesco del divertimento popolare come chiave del suo film, e mostrato i frequentatori del parco piuttosto



Eduardo Paolozzi e Michael Andrews sono i due sordomuti in "Together" (« Insieme ») di Lorenza Mazzetti



Da "Momma Don't Allow" (« Mamma non vuole») di Karel Reisz e Tony Richardson

trascinati che divertiti durante quasi tutto il tempo del loro soggiorno. Il film è ricco di sequenze così spontanee tanto che la maggior parte aella gente sembra essere ignara della macchina da presa mentre passeggia senza meta o siede rilassata goffamente rimpinzandosi di cibo. Spesso viene intercalata l'inquadratura di una marionetta che si dimena sul palcoscenico di un teatrino ridendo e strillando in maniera beffarda. Gli imbonitori invitano con voce monotona il pubblico nei baracconi che il regista ha scelto

più per la loro bruttezza che per il divertimento offertovi, come ad esempio il museo delle figure di cera dove si rappresentano scene di esecuzioni o di torture medioevali. E durante tutto il tempo una voce canticchia «I believe» e altre canzoni passionali. «O Dreamland» colpisce tuttavia per la sua evidenza rappresentativa benchè forse non fosse inteso come film che mostrasse il quadro reale dei parchi di divertimento inglesi e il suo pubblico. Infatti io stesso non condivido appieno l'opinione del regista in

quanto considero i parchi di divertimento come luoghi ameni.

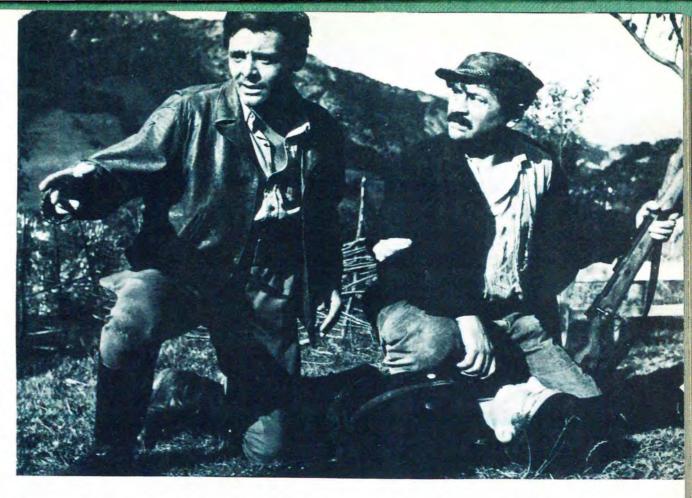
Se Anderson ha mostrato nel suo film una sorta di avversione o almeno di critica nei riguardi di un così detto « divertimento popolare », la coppia Karel Reisz e Tony Richardson, ha dimostrato maggior comprensione umana nel loro « Momma Don't Allow » (« Mamma non vuole ») che descrive l'ambiente di un dancing dove i giovani si « lasciano andare » e ballano come vogliono dato che sono soli, i genitori non li vedono e nessuna mamma severa è presente per rimproverarli. Alcuni personaggi vengono colti all'atto in cui lasciano le proprie case o i loro mestieri: un garzone di macellaio, un conducente d'autobus. Costoro si riuniscono in piccoli gruppi, si incontrano con il crocchio delle ragazze, formano la comitiva e finalmente, coppia a coppia, entrano nel locale dove cominciano a ballare. Fra le migliori scene del film, oltre ad ampie panoramiche delle coppie che danzano in vorticosi spirali, ricordiamo alcuni elementi protagonistici quali il giovanotto seduto e completamente « preso » dalla musica che, insieme alla sua compagna ugualmente rapita, segue inconsciamente con movimenti ritmati sull'« hot jazz ». Ma l'interprete principale è una ragazza dal corpo slanciato e fasciato da un'aderente maglia bianca; essa danza con fervore ed energia, senza soste, senza pause, sviluppando una specie di doppio contorcimento col partner, mentre la gonna segue o si solleva secondo le giravolte. Gli spettatori si piegano verso di lei, intenti, essi stessi presi dall'imperversare del jazz e dai movimenti della fanciulla. Tuttavia, « Mamma non vuole » esprime una reale comprensione per la gioventù abituata a mettere da parte ogni formalità e a sfogare la propria vitalità nella danza.

Il terzo film realizzato per conto di «Ci. nema libero » - molto più lungo degli altri due e di contenuto drammatico - è firmato da Lorenza Mazzetti, una italiana che col suo « Together » (« Insieme ») ha portato il realismo del cinema italiano nell'East End di Londra con i suoi magazzini, le vaste zone distrutte dalle bombe e le sue case affollate. Gli squarci vuoti forniscono ampie e irregolari arene ai bimbi che corrono intorno giocando senza fine e senza meta finchè non arriva un'altra distrazione ad attirare la loro attenzione. Poi giungono due uomini. Le loro mani si agitano in un discorso silenzioso. Sono dei sordomuti. Non badano ai bambini che fanno codazzo e deridono i loro difetti. Essi stanno bene insieme, son felici; e il film li segue attraverso le varie fasi della loro vita quotidiana. Vivono in una soffitta; mangiano alla tavola del padrone di casa, al pianterreno, e lavorano nei « docks »; ma il film ritorna sempre alle loro lunghe passeggiate attraverso le strade colpite dalle bombe. Lorenza Mazzetti ha creato due personaggi: uno dal carattere dolce e attivo (l'uomo mingherlino dalla faccia da poeta) e l'altro più tetro e inattivo. Le loro mani parlanti hanno una costante vitalità talché spesso partecipiamo anche noi alla loro sordità esaminando con la silenziosa mimica il resto del mondo che ode ciò che non possiamo udire noi. Credo che valga come complimento al film l'aver creduto che i due uomini fossero realmente dei sordomuti. Solo a proiezione finita seppi che essi erano attori non professionisti.

Roger Manvell

Milivoje Zivanovic nel ruolo dell'eroe contadino Sciolaja e Rade Markovic nella parte di capitano del capitolato esercito jugoslavo durante i primi scontri con il nemico nel 1941

La nostra corrispondente
Branka Marinkovic-Rakic a
colloquio con lo sceneggiatore Ratki Giurovic (a sinistra) e col regista Velimir
Stojanovic pochi giorni prima
dell'inizio di lavorazione di
«Zle Pare». Giurovic e Stojanovic rappresentano la
«coppia» fissa della migliore
produzione jugoslava. Essi
lavorano per conto della
«Lovcen-Film» di Budva



## LOTTA PARTIGIANA E AMORI TZIGANI

Stojanovic-Giurovic coppia instancabile - Faceva il ballerino il regista partigiano - È piaciuto "Sciolaja,, eroe contadino - La bella zingara si chiama "Hanka,,

CORRISPONDENZA DA BELGRADO DI BRANKA MARINKOVIC-RAKIC



N el n. 157 di "Cinema" parlammo del pri-mo lungometraggio a soggetto della coppia Ratki Giurovic sceneggiatore e Velimir Stojanovic regista. Si trattava del film storico "Il falso zar" che coronava una lunga e brillante carriera documentaristica di questo "team" ormai celebre in Jugoslavia. L'affiatamento creativo e la distribuzione di lavoro dei due sta divenendo quasi proverbiale tanto che si dice di loro: "il duo è sempre attivo, perché quando uno lavora l'altro si riposa". Così fu durante il periodo di documentaristi, così oggi nella loro fase
— speriamo definitiva — di autori intesi a realizzare qualcosa di diverso dal normale metro cinematografico delle produzioni "standard". Perciò le loro opere, da "Perast, la città morta" a "Il falso zar", rappresentarono sempre riuscite "eccezioni" stilistiche. E a soli tre mesi di distanza dall'ultimo giro di manovella della vicenda di Stefano il Piccolo, l'uomo divenuto condottiero suo malgrado, Giurovic e Stojanovic hanno iniziato il secondo film per conto della "Lovcen" di Budva, la casa con cui lavorano ormai da anni. Il titolo originale di questo film è "Zle Pare" e in italiano potrebbe tradursi in "Danaro malefico".

Gli autori si sono proposti la rievocazione documentaristica del periodo della capitolazione e della successiva occupazione tedesca concentrando l'osservazione particolareggiata su di un episodio del 1941 allorquando molte casse di danaro della Banca Nazionale, non potendo essere trasportate all'estero, furono nascoste in alcune grotte situate in una segreta località montana della Bosnia. Su tale spunto gli autori hanno creato situazioni di "fantasia" (sempre rigorosamente "veriste") per cui alcuni montanari scoprono il danaro e per questo lottano: occasione perché la "camera" scruti fra le più oscure pieghe dell'animo umano, là dove la psicologia rasenta gli strati più bassi, e scorga l'odio e la rivalità trasformarsi con beffarda ironia in

Passando ora ad un altro film in cantiere
— si tratta di "L'investigazione" prodotto
per conto della "Avala-Film" di Belgrado —
riteniamo interessante parlarvi di un regista

la cui carriera sta diventando molto brillante: ci riferiamo a Zorz Skrigin che l'anno scorso esordi con "I due contadini". Skrigin è nato ad Odessa nel 1910. La sua carriera artistica inizia come ballerino; a 20 anni è "solista" nel balletto di Zagabria. Ma parallelamente al ballo egli si dedica con passione e competenza alla fotografia ed in breve si afferma (1937) come il primo fotografo d'arte della Jugoslavia, raggiungendo premi e considerazioni in campo internazionale dove si distingue nelle mostre tenutesi a Boston, San Francisco, New-York, Rio de Janeiro, Milano, Torino, Londra, Berlino e Monaco. Durante la guerra di liberazione, Skrigin è combattente presso le formazioni partigiane, collabora all'attività di una formazione teatrale che agisce per il fronte, fissa sulla pellicola la cronistoria della lotta partigiana. Col cessare delle ostilità, inizia subito a lavorare nel cinema: è l'operatore di "Slavica", il primo film jugoslavo che, girato nel 1947 e diretto da Vjeko Afric, passerà alla storia della nostra cinematografia come "il film realizzato alla luce dei fari d'automobile". Successivamente Skrigin lavora a 10 documentari; con "L'investigazione" egli è, dunque, alla sua seconda regia di lungometraggio. Se ne "I due contadini" l'autore aveva narrato una storia di collaborazione fra unità partigiane e popolazione dei villaggi montani, se, cioè, si era rifatto alle gesta prettamente belliche ed operative dei combattenti partigiani, ora egli ci racconta un episodio dell'attività clandestina che si svolgeva in Belgrado occupata dai nazisti: il lavoro, la difesa e i sacrifici per organizzare e mantenere in attività una stamperia clandestina nascosta nelle cantine di una



Vera Gregovic è la bella zingara Hanka nel film omonimo di Slavko Vorkapic

« Hanka », una ricostruzione del pittoresco mondo tzigano, è la storia di un contrastato amore fra una bella zingara (Vera Gregovic) e il giovane Sejdo (Jovan Milicevic) villa di un elegante quartiere della città. Il film, valendosi della scarna e dinamica seeneggiatura di due giornalisti (Toscio Popovski e Slobodan Glumac), unirà pregi di "documento" a "suspence' narrative tipiche del genere poliziesco e di spionaggio.

Mentre i due film di cui abbiamo parlato rappresentano le opere più importanti attualmente in fase di lavorazione, dobbiamo anche citare altre due interessanti pellicole proiettate di recente in "prima visione". Ci riferiamo a "Sciolaja" e ad "Hanka". Nella ultima corrispondenza, mentre "Sciolaja" era ancora in "interni" negli stabilimenti di Sarajevo, parlammo dell'attore Milivoje Zivanovic che interpretava il ruolo del leggendario partigiano bosniaco. Ora il film ha avuto la sua serata di gala e ha mostrato di saper trasmettere al pubblico le sensazioni dell'impari lotta sostenuta in difesa dei principi e per una causa di libertà. Successo, dunque, per il regista Voja Nanovic che è alla sua quinta regia (aveva precedentemente realizzato per la "Avala-Film", "La gioventù immortale" (1948), "La spada magica" (1949), "La zingara (1953) e per conto della "Vardar-Film", "Frosina" del 1952) e per l'operatore

Edo Bogdanic da poco passato al lungometraggio. A sua volta "Hanka" costituisce lo avvenimento più interessante dell'attuale stagione cinematografica anche perché molte ragioni contribuiscono a destare una curiosità insolita nel pubblico jugoslavo; tali ragioni sono: due anni di continuo lavoro da parte della "Bosna-Film"; ruoli affidati ad attori notissimi quali Jovan Milicevic, Vaso Kosic, Mira Stpica e Vera Gregovic che aveva dato una pessima interpretazione nel 1948 in "Sofka"; la presenza di un regista nazionale, ma con una ventennale esperienza americana; la partecipazione del film al prossimo Festival di Cannes. La storia di "Hanka", pur traendo spunto da un dramma amoroso realmente accaduto fra gli tzigani jugoslavi, è piuttosto una ricostruzione della pittoresca passionalità del mondo zingaresco. Infatti Hanka è il nome della più bella ragazza di una comunità di zingari che vive in un paesello della Bosnia. Il capo tribù vorrebbe darla in moglie al proprio figlio Mu-





Il regista Zorz Skrigin, dopo aver esordito l'anno scorso con « I due contadini », sta dirigendo ora « L'investigazione » un film sull'attività di una stamperia clandestina che funzionava a Belgrado durante l'occupazione nazista. Jovan Konsovic e Milena Scijacki nella parte dei « patrioti » che si uniscono in un finto matrimonio per poter abitare nella villa nelle cui cantine è nascosta la tipografia

Vera Teodorovic nella parte di Marina, la partigiana arrestata a Belgrado dalla Polizia Speciale. La giovane attrice non è una professionista: l'ha scelta e lanciata il regista Skrigin

scian che ne è innamorato, mentre Hanka ama Sejdo, un umile carbonaio. Il ratto organizzato dal capo fallisce, la ragazza è salvata da Sejdo che la sposa. Tuttavia il vecchio zingaro riesce a coinvolgere Sejdo in un affare poco pulito e a farlo arrestare. Quando il giovane esce di carcere ogni possibilità di lavoro gli è preclusa. Non gli resta che accettare di entrare al servizio di Ajkuna, una ricca vedova di cui finisce per diventare l'amante perdendo così l'amore di Hanka che, per offenderlo maggiormente, gli rivela di essersi data a Muscian da cui attende ora un figlio. Sejdo la uccide e solo dai risultati dell'autopsia capisce che la moglie gli aveva

mentito. Ma ormai non gli resta che espiare: Sejdo si costituisce alla giustizia.

Dopo avervi esposto la trama del film, pur non scendendo ad una critica dettagliata, possiamo tuttavia individuarne innegabili pregi, ma anche grossi difetti. Anzitutto eccessiva lunghezza e qualche staticità: si sente ancora il bisogno delle forbici, sopratutto nelle sequenze fortemente emotive e drammatiche di Vera Gregovic che interpreta Hanka. A tal proposito non possiamo ancora parlare di buona recitazione della nostra attrice che, benché assai bella e di tipo zingaresco, non riesce a tralasciare facili manierismi ed effetti esteriori; per essere veramente severi

dovremmo dire che tutta l'intensità della Gregovic consiste in un eccessivo spalancar d'occhi; la sua stessa dizione lascia parecchio a ridire e non sarebbe stato inopportuno un buon doppiaggio. Per passare alla fotografia di Misa Stojanovic, assai bella, riconosciamo che si è anche abusato di estetismi d'inquadratura e di ripresa. I fattori qui esposti sono i nei da rimproverare al regista Slavko Vorkapic, tanto più imputabile poiché la sua annosa ed hollywoodiana esperienza dovrebbe porlo su di un piano di superiorità rispetto alla generazione dei giovani registi jugoslavi che da soli dieci anni stanno insegnando a se stessi un'arte nuova, un'arte che prima non conoscevano affatto. Vorkapic, infatti, nato nel 1894 in Jugoslavia, studiò pittura per tre anni (1911-1914) a Belgrado, Budapest e Parigi. Nel 1921 si trasferì ad Hollywood dove iniziò come attore interpretando piccoli ruoli. Nel frattempo perfezionò i propri studi di pittura ed occupandosi della teorica del film, fu collaboratore delle riviste "Film Mercury" e "American Cinematographer". Nel 1927, in collaborazione con il regista Robert Florey, girò il suo primo film sperimentale dal titolo "Vita e morte della comparsa 9413"; poi si occupò di montaggio e di regia lavorando sopratutto presso gli stabilimenti della Paramount accanto a Marion Goring e George Cukor. Nel giugno del 1952 egli tornò in Jugoslavia dove fu titolare di regia cinematografica all'Accademia d'Arte Drammatica di Belgrado. Sotto la sua guida, dunque, molti giovani si sono formati e sotto la sua direzione — eccetto i difetti da noi prima riscontrati — il film "Hanka" ha potuto avvalersi di indubbi pregi. E se da un lato il maggiore di questi è la sentita e corale "costruzione" d'ambiente, d'altro lato, merito non minore, è di avere perfettamente centrato la recitazione di Jovan Milicevic nella parte di Sejdo, di Mira Stupica nel ruolo di Ajkuna e di Vaso Kosic nella veste del del vecchio capo-tribù. Vi abbiamo così parlato di quattro film per dimostrare non solo l'entusiasmo, il fervore e la serietà creativa dei nostri uomini di cinema, ma la loro fedeltà ad una tematica e ad una ambientazione che, sia per ragioni storiche o di costume popolare, rimane il più possibile aderente allo spirito e ai problemi nazionali.

#### Branka Marinkovic-Rakic



Ma ci sapete spiegare perchè il pubblico dovrebbe preferire certe facce della produzione italiana a quelle degli attori americani che — per lo meno — sanno recitare?

'è da augurarsi, nel momento stesso in cui la si scrive, di essere dei pessimi profeti, ma è molto probabile che tra alcuni anni, auando diverrà più agevole tirare le somme, ci accorgeremo che tutto quello che negli ultimi tempi si è venuto dicendo a proposito delle residue aspirazioni alla serietà e alla nobiltà del nostro cinema era il frutto di una pia illusione, di un amore pervicace. Ce lo siamo visto sbocciare tra le mani all'improvviso, questo grande cinema italiano, e probabilmente ci prese un pochino tutti alla sprovvista, abituati come si era ai telefoni bianchi ed alle segretarie private: e dopo di allora abbiamo cercato in ogni modo di abbellirlo, di coccolarlo, andando a ricercarne origini ed ascendenze, in un benemerito tentativo di nobilitarlo. Bisognava ritrovare il « filone » culturale che lo aveva prodotto, e nel quale fosse possibile collocarlo come logica fase di sviluppo o, addirittura, di maturazione, e allora ecco De Sanctis, Verga, e magari Gramsci e la Resistenza, una ricerca affannosa di auarti di nobiltà. Possibile che, con simili punti di partenza, tutto sia durato così poco? Adesso siamo ridotti ad arrampicarci sugli specchi, e il nostro maggior conforto sono gli osanna che ci arrivano dal di fuori, da giovani sinceramente innamorati della realtà e del buon cinema, ma fermi agli eterni esempi o magari tanto ingenuamente entusiasti da prendere per sinceri e realisti i Lattuada e i De Santis de «La Lupa » o di «Un marito per Anna Zaccheo ». Ci vengono meno gli appigli: il massimo che ci si offra sono film ambiziosamente, ma anche totalmente sbagliati e tutt'intorno infuriano la melensaggine, l'approssimazione, la noia più avvilenti. E' già da un bel pezzo, ormai, che ci culliamo nelle illusioni, parlando dei tanti film importanti che si stanno preparando (prima di averli visti), lanciando idee, proposte, grida di allarme. Ma forse il nostro mondo di appassionati e di cultori ha la sua caratteristica precipua in una preoccupante ingenuità, dal momento che di tutto ciò nessuno mostra seriamente di avvedersi e di occuparsi, e tutto seguita ad andare avanti all'insegna del dilettantismo più balordo. Chi lo conosce, il produttore che per un minuto ha ritenuto possibile tentare l'impresa del film di basso costo e di cosciente aspirazione qualitativa? Chi l'ha mai vista, l'attrice disposta ad offrire il proprio seno ai mirini delle cineprese per qualche decina di milioni in meno del consueto? Avventurieri, misses e politicanti faziosi si direbbero gli unici ai quali sia riconosciuto il potere di dettar legge, e alle molte persone serie che pure ci sono pare sia divenuto impossibile far sentire la propria voce. Si era appena incominciato, e già credevamo di essere arrivati in fondo. La tradizione era più nelle menti. nelle aspirazioni, che nei fatti: chi si è preoccu-

# LE SCORIE DEL REALISMO

Se la barca è quella che sappiamo, che affondi pure, ci sarà ben poca gente disposta a rimpiangerla

pato, seriamente dico, di contribuire a creare - sia pur nei limiti delle rispettive possibilità — l'atmosfera di lavoro nella quale i primi fermenti potestrovare concrete probabilità di sviluppo? Tutte le discussioni, i cavilli, i « distinguo » cartacei erano inutili, se restava immutata la realtà fondamentale, che il cinema è pur sempre alla mercè dei mercanti, e ai mercanti interessano i auattrini e il quieto vivere. Che importa discutere della transizione dal neorealismo al realismo, se i film realisti non c'è più nessuno disposto a finanziarli o a permettere che si facciano? Ammettiamolo pure, i suoi torti, e ben marcati, li ha avuti anche la cosiddetta «cultura cinematografica», occupata a discutere sul sesso degli angeli mentre la baracca stava andando a fuoco, disposta, sopra tutto, a dare per già scontato e compiuto ciò che invece stava appena verificandosi, sotto i suoi occhi, e che aveva bisogno di tempo e di gran fatica per venire a compimento.

Come che sia, sta di fatto che il piano sul quale si muove, si articola oggi la nostra produzione cinematografica è quello, tristissimo ad ammettersi, della cafoneria. L'amico Scaglione ne ha illustrato alcuni aspetti in un articolo apparso, tempo fa, su queste colonne. Scaglione si è limitato, immagino per spirito di cavalleria, a parlare soltanto di alcune imbecillità, senza scendere alla base del tutto per vederne le ragioni d'avvio, ma se la avesse fatto credo proprio che sarebbe arrivato anche lui alle medesime conclusioni. Il vezzo del dialetto; le pompose «partecipazioni speciali» dei titoli di testa; e, ancora, la mania di urlare, di dire le parolacce, l'incapacità di esprimersi da parte di registi, sceneggiatori ed attori, e insomma quella generale aria di canagliesca sciatteria dalla quale pare ormai impossibile liberarsi, tutto ciò è divenuto una specie di segno distintivo, di marchio di fabbrica delle pellicole italiane. Non ci si poteva aspettare una degenerazione più totale del realismo, nè che si verificasse in un volgere di tempo tanto breve. Chi ha dato la qualifica di realista al cinema italiano del dopoguerra? Di film realisti ne abbiamo visti, si è no, una quindicina, ed eran tutti eccezioni rarissime. Ne avevamo già fatto una scuola, mentre non erano che isolatissime imprese di poche persone con la testa sul collo, ma alle quali si fece di tutto per impedire di andare avanti, di seguitare a parlare, Il campo si aprì, viceversa, ai ladri di idee e agli scaltri imitatori, ai quali magari riusci, almeno una volta, di ingannare tutti, pubblico e critica, e di acquistare così quel credito che in seguito è loro servito per rovingre, imbastardire, distruggere tutto. E una pezza d'appoggio glie la diedero ancora tutti coloro che incominciarono a cianciare di scuole » dove non c'era che l'impegno, a volte arrivato fino alla poesia, dei singoli: nobilissimo impegno, ma troppo recente e sporadico nel gran mare della produzione usuale, che andava sempre più aumentando quantitativamente, per poter essere assunto a norma, per avere la forza di dar vita ad

una tradizione generalmente informatrice. Tant'è che bastò qualche equivoco (« Due soldi di speranza» (1), « Pane, amore e fantasia»), opportunamente sfruttato nella direzione peggiore da chi aveva interesse a farlo, per inquinare e falsare tutto. I frutti di questa scuola li raccogliamo oggi: sono i falsi popolani beceri e urlanti, le strade rotte e i panni sporchi (questi sì possibili, e lavabili anche fuori della famiglia, tanto non fan paura a nessuno); argomenti conclusi in se stessi, al di sotto dei quali non c'è nulla, scorzette di realtà insignificanti dietro cui si nascondono l'incapacità e l'insensibilità.

Questa tristissima situazione, d'altra parte, dovrà necessariamente arrivare ad uno sbocco, ed è abbastanza chiaro di quale genere di sbocco finirà per trattarsi. Ci sono un'infinità di sintomi che fin d'ora possono farcelo intuire. Per esempio, la crescente freddezza con cui il pubblico, anche quello meno superficiale, si accosta in generale, facendo di ogni erba fascio, alla nostra produzione, e il favore col quale viceversa accoglie - magari conservando all'interno una traccia di non sopita nostalgia — alle favolette che gli arrivano d'oltre Oceano. Che saranno insipide, vuote, inutili fin che si vuole, ma nelle quali per lo meno c'è odore di pulizia: sceneggiature di mestiere ma puntuali, regle corrette, attori che sanno recitare. Una volta che il rapporto sia posto sul piano della normale produzione commerciale, nessuno riuscirà a spiegare perchè dovrebbe essere necessario preferire Mike Bongiorno e Marisa Allasio a James Cagney e a Doris Day: chi avrà il coraggio di assumersi le difese di una produzione che imposta i suoi programmi sul rifacimento di idiozie del calibro di Ore 9, lezione di chimica », magari a colori e in CinemaScope? Così stando le cose, possiamo anche disinteressarci, o addirittura rallegrarci, del fatte che i nostri produttori, con le mani nei capelli, si consultino febbrilmente per deliberare draconiane misure di economia per far fronte ad una situazione da gran tempo fallimentare. Il rischio indubbiamente è grandissimo, e tuttavia vien fatto di pensare che « Roma città aperta » nacque, appunto, in una situazione di totale dissesto economico, senza case produttrici dal nome altisonante, senza miliardi: dall'iniziativa di poca gente che credeva seriamente e sinceramente nel cinema. Se la barca è quella che sappiamo, che affondi pure, ci sarà ben poca gente disposta a rimpiangerla. E forse sarebbe utile ricominciare tutto daccapo.

O forse, che tutto questo accadesse era addirittura inevitabile. In questa Italia di poeti, oltrechè di santi, nel cinema come in una quantità di altre cose la strada è aperta davanti a tutti i dilettanti: basta aver scritto un raccontino per improvvisarsi sceneggiatori, aver maneggiato una paillard per sentirsi registi, vincere un concorso di bellezza per sentirsi pronti alle più ardue interpretazioni. Non si parla, naturalmente, di arte, ma di mestiere, quello appunto che ci vuole per dar vita ad una produzione normale che sia almeno sopportabile: quanta ce n'è, di gente che sia preparata in modo da avere, in questo senso, le carte in regola? E se magari c'è, gli mancano le commendatizie, senza le quali ogni speranza è vietata. Intanto si va facendo il vuoto. Dilettantismo, censura, intrusioni politiche stanno avviando in gran fretta il cinema italiano verso la crisi e la dimenticanza: non potremo seguitare a lungo, anche all'estero, a vivere di rendita su titoli di merito che si vanno sempre più allontanando nel tempo, a momenti saremo costretti a rincorrere i nostri buoni film nelle cineteche. Di tutto questo, è necessario parlare, il più possibile, sui giornali e sulle riviste che ancora non hanno paraocchi né museruole: parlarne, discuterne con asprezza e senza mezzi termini. Avremo tempo più tardi di riprendere l'abitudine alle considerazioni saggistiche. Questo, di guardare in faccia la realtà, e attribuire le responsabilità a chi se le merita, mi pare sia oggi il compito più urgente, per tutti. Forse potremo farci perdonare un po delle colpe che anche noi abbiamo avute, prima che del cinema italiano non resti che un affettuoso ricordo e le solite, malinconiche discussioni degli archivisti.

#### Giuseppe Sibilla

(1) Non condividiamo il pensiero dell'autore che, tra gli "equivoci" pone "Due soldi di speranza" (n.d.r.),



# UN PENTAGRAMMA SENZA GIUNGLA PER IL «JAZZ CALIFORNIANO»

« Tempo di furore » (« Pete Kelly's Blues ») di Jack Webb ha col jazz un legame soltanto tematico; il film spesso mette in luce i legami che allora esistevano fra «show-business» e

y on Pete Kelly's Blues (in italiano "Tempo di furore"), il cinema americano ci offre — per la seconda volta in tre anni — un saggio di costume sulla Chicago dei "roaring twenties", ossia del cosiddetto periodo aureo del jazz. Si tratta, in verità, di un saggio assai meno squallido del primo (che era Young man with a horn - in italiano "Chimere" — e che adombrava fu-mettisticamente la biografia di un musicista d'eccezione come Bix Beiderbecke, presentan-doci un Kirk Douglas "doppiato" alla cornetta da un mestierante della tromba come Harry James). Tuttavia, a parte gli innegabili meriti del film (che puntualizza spregiudicatamente gli stretti e drammatici legami che esistevano allora fra "show-business" e malavita), siamo ancora su un piano biografico, e sia pure di biografia romanzata: sullo stesso piano, insomma — a parte la diversa qualità di fattura — di un The Glenn Miller Story.

Si vuol dire che, con Pete Kelly's Blues, non ci viene offerto un esempio di collaborazione tra mezzo cinematografico e musica jazz: ché — se mai — la collaborazione può essere individuata (appunto come nel caso del film biografico su Glenn Miller) in un senso del tutto esteriore, ossia nel fatto che la tematica del film è basata su un certo capitolo della ormai cinquantenaria storia del jazz.

Ma più interessanti, perciò, appaiono i tentativi — recentemente condotti dal cinema americano — di giovarsi dell'apporto della musica jazz in film a carattere non biografico e non musicale; tentativi, dunque, di articolare colonne sonore "funzionali" con una musica che non fosse soltanto influenzata dal liguaggio jazzistico (si pensi alla musica scritta da North per Un tram che si chiama desiderio, a quella di Raksin per La polizia bussa alla porta, o in genere ai "commenti" di Fusco per i film di Antonioni), ma fosse addirittura jazz.

Il "jazz freddo" di Shorty Rogers estraneo all'atmosfera arroventata dei "selvaggi" di Benedek. Sensibilità di regista e di "amatore" di Richard Brooks ne "Il seme della violenza". Colonne sonore "funzionali" ed illustrative.

Al problema della musica per film è stata ormai data, in sede critica, una impostazione corretta: nel senso che si è riconosciuta la funzione veramente e propriamente narrativa assegnata, nell'economia generale del film, all'elemento musicale.

La musica può cioè sottolineare o creare determinate atmosfere, accompagnare o suggerire determinati sviluppi di racconto: William Wyler, a questo proposito, potrebbe dire quanto poté giovarsi, il suo lavoro di regista de L'ereditiera, della stupenda musica scritta e orchestrata per il film da Aaron Copland.

Si capisce perciò come il jazz, con il suo linguaggio, il suo ritmo, i suoi impasti sonori particolari possa dire una parola "sua" al riguardo e fornire una collaborazione preziosa ad un regista che sappia realizzarne l'impiego più opportuno (ad un regista, beninteso, che di quel linguaggio, di quel ritmo, di quegli impasti sonori sappia intendere lo autentico significato).

Come per una singolare coincidenza, gli esempi meno trascurabili di impiego in funzione narrativa di una colonna sonora jazz sono stati offerti finora da due tra i film più polemici realizzati a Hollywood in questi ultimi anni: The Wild One (in italiano "Il selvaggio) di Lazlo Benedek e Blackboard Jungle (in italiano "Il seme della violenza") di Richard Brooks. Di quest'ultimo film, sono fin troppo note le peripezie in sede di censura e di Festival di Venezia perché se ne debba riparlare. Qui interessa soltanto rilevare (e premettere) che la personalità del regista ha avuto senza dubbio una importanza determinante ai fini di una intelligente utilizzazione di un certo repertorio jazzistico nel film in questione.

Richard Brooks è infatti un noto collezionista di dischi di musica jazz: e tale - non si è limitato a conferire una "carica" di intensa drammaticità alla scena in cui un professore assiste angosciato alla distruzione di parte della sua discoteca ad opera degli alunni in rivolta, ma si è studiato altresi di assegnare una funzione precisa ai singoli brani di jazz inseriti nella colonna sonora (il jazz di Błackboard Jungle è infatti, per così dire, pre-fabbricato, nel senso che si tratta non di composizioni ad hoc, ma di pezzi ben noti del repertorio tradizionale e moderno). Così, lo stupendo At the Jazz Band Ball di Bix Beiderbecke, tanto ispirato e al tempo stesso ricco di gaiezza, riassume e accompagna la "apertura" che il professore

di matematica fa verso i suoi alunni, sperando di addolcirne gli animi e di accattivarsene le simpatie. La più moderna e raffinata (e magari sofisticata, se volete) Invention for guitar and trumpet di Stan Kenton sottolinea invece l'imprudente brindisi dei due professori, che ancora si illudono di poter superare, con la loro cultura e la loro educazione, l'ostilità preconcetta della scolaresca.

Brooks, insomma, è regista che conosce lo autentico significato del linguaggio, del ritmo, degli impasti sonori del jazz, e sa giovarsene nel modo migliore. Non per nulla, ha scelto un boogie-woogie artefatto e di eccezionale volgarità (Rock around the Clock, eseguito da Bill Haley and his Comets) come sottofondo alle ribalderie degli alunni della scuola malfamata e come disco da loro preferito. In questo, anzi, è avvertibile una presa di posizione polemica da parte del regista: che respinge ogni parentela tra la musica jazz e le malefatte d'ogni genere, dimostrando come le preferenze dei ragazzacci vadano ad una composizione mistificata che con l'utentico jazz ha molto poco da spartire.

Per The Wild One, invece, Lazlo Benedek ha potuto servirsi di una colonna sonora jazz appositamente commissionata ad un giovane e astuto compositore: Leith Stevens. Quest'ultimo non ha scritto a caso: bensi, avendo bene in mente la "voce" particolare del complesso di Shorty Rogers, una delle formazioni jazzistiche più in vista del momento. Composizioni doppiamente ah hoc, dunque: per un film e per un'orchestra. Ma il risultato, lungi dall'essere eccellente, è assai meno persuasivo che per Blackboard Jungle.

In fondo l'equivoco che sta alla base della musica di Stevens e Rogers per The Wild One è chiarito dal titolo che, in un primo momento, era stato attribuito al film: Hot blood (e cioè "sangue caldo"). In America, anzi, le varie composizioni inserite nel film (Blues for Brando, Chino, Hot blood e Windswept) erano state pubblicate in un disco a 45 giri che recava il titolo — appunto — di Hot Blood. Si vuol dire, con ciò, che il regista Benedek ha visto nella musica jazz un elemento da sfruttare nel senso più plateale: ossia da adottare come sottofondo — o magari come chiave — di situazioni risolte secondo lo stantio cliché della "gioventu perduta".

Che un'interpretazione siffatta possa risultare attendibile per il grosso pubblico, è fuor di dubbio. Ma è perlomeno strano che essa venga suggerita da un regista "impe-

gnato" come Benedek (e la lezione in senso contrario offerta da Blackboard Jungle appare, sotto questo profilo, ancor più preziosa).

Ed è assai curioso, inoltre, che al servizio di una interpretazione così sbadata dei significati e dei valori del jazz, si sia creduto di porre un complesso — quello di Shorty Roger — la cui musica rappresenta quanto di più antitetico si possa rinvenire rispetto alle atmosfere arroventate e agli stati d'animo esagitati che il regista de "Il selvaggio" intendeva evocare o sottolineare.

intendeva evocare o sottolineare. Il jazz di Shorty Rogers è infatti jazz della modernissima raffinata scuola californiana: l'invenzione di un gruppo di strumentisti, con tanto di diploma e in possesso di una tecnica sbalorditiva, che si studiano di inquadrare con sempre maggior coerenza le più recenti conquiste armoniche e timbriche della musica dotta nel linguaggio del jazz. Musica "intellettuale", dunque, o - se volete - d'avanguardia, che piace tanto agli iniziati, e che è del tutto estranea al mondo dei "selvaggi" (i quali - sia detto per inciso - non la possono soffrire). Non per nulla, spesso, se ne parla sbrigativamente come di "jazz freddo". Francamente, pensiamo che sarebbe stata molto più adatta per l'atmosfera di The Wild One — una mu-sica "calda", soffiata a tutto spiano secondo

La colonna sonora trova nella drammatica vicenda de « Il seme della violenza » (« Blackboard Jungle ») di Richard Brooks un impiego altamente espressivo





Con « Il re del jazz » (« The Story of Benny Goodman ») di Valentine Davies d'imminente proiezione, il film musicale torna al racconto biografico



gli insegnamenti di un Earl Bostic o di un Tab Smith (i sassofonisti che in questo momento hanno soppiantato i vari Bechet e Jacquet nel cuore della "gioventù perduta").

E' appena il caso di aggiungere che l'orchestra di Shorty Rogers appare — dal canto
suo — un tantino spaesata. I musicisti conoscono il loro mestiere e se la cavano egregiamente; ma è solo in composizioni come
Blues for Brando o Windswept che potete
rintracciare il loro caratteristico stile e il
loro migliore impegno. Perchè qui la scrittura di Leith Stevens si è maggiormente allontanata dallo spirito del film, per avvicinarsi invece a quello del jazz californiano.

#### S. G. Biamonte

Alcuni fra i più noti brani del repertorio iazzistico sottolineano efficacemente le scene più salienti del film « Il seme della violenza ». La raffinata « Invention for guitar and trumpet » di Stan Kenton, ad esempio, mette bene in luce lo stato di animo dei due insegnanti al bar, ubriachi e facilmente ottimisti

\*

ggi pomeriggio — è domenica — si va a vedere «La donna più bella del mondo » (o, che è lo stesso, « Pane, amore e ... »), nella sala del cinema di S., un paese come tanti in Italia, destinato a formare quel tessuto cellulare che è la provincia. E poichè esiste una provincia secondo i vari indici di costume, tradizione e contraddizione che conosciamo, esiste inevitabilmente anche una « provincia del cinema ». Da quando, cioè, quel « civile veleno » che è il cinema si è insinuato tra le pieghe più nascoste e insignificanti della fisionomia della provincia, fino a travasare, con una sua personale potenza reviviscente, nuovi modelli dell'Eros, del mito, dell'eroismo romantico ai bisogni in crescente dilatazione di larghe collettività popolari, distillandoglieli dalla realtà più immediata dei

problemi umani e sociali.

Una volta stabilito dai corollari ufficiali della produzione cinematografica il rapporto tra mito e realtà (ridotto, più sapientemente, ad un'equazione), l'ultima vamp di questa seconda metà di secolo (si chiami essa Gina, Sofia, Abbe Lane, non importa: nella espressione di un costume popolare non conta tanto la loro spoglia d'umanità, quanto la reincarnazione di quest'ultima nel mito della venerazione collettiva) avrà così il merito di saper ammassare ingenti schiere di fans, valendosi della sola « fortuna di essere donna ». Il canovaccio, il contenuto del film formeranno l'elemento secondario, di trascurabile importanza, come i colori d'obbligo in una carica di Sioux o di cavalleggeri. Il centro focale d'attrazione sarà solo lei, la « bellissima », gli oggetti e gli altri personaggi incastrati nella vicenda si guadagneranno analogo compiacimento se e in quanto subordinati allo spostamento dei punti d'azione della «diva», lungo le varie inquadrature in cui l'occhio del pubblico vuole avere la sua parte. Gli aurei capitoli del divismo sono stati, del resto, impiantati su questi moduli tipologici del mito del sex (lo starsystem hollywoodiano di remota genealogia), sul ricalco dei quali si sciupano migliaia e migliaia di metri di celluloide - in Italia, piccola patria di tale materia - perchè il pregio di una « curva fisica » venga dato in pasto alle platee con le illuministiche doti della più sicura garanzia commerciale.

Basta, quindi, l'apparizione di un manifesto della «donna più bella del mondo» a concentrare milioni di occhi in febbrile eccitazione sul bianco rettangolo dello schermo. La rimozione psicologica di tanti desideri insoddisfatti, annidati nel subconscio di ogni spettatore comune, avverrà nello spazio livellato di una sala di città o di provincia, e nel tempo di due ore di labili fotogrammi. Con l'ausilio del cinemascope il pubblico ha inoltre modo di assaporare più ravvicinati e incisivi i tratti mitologici del suo beniamino.

Oggi, dicevamo, è domenica e c'è uno di questi «capolavori» a surclassare la serie numerata dei biglietti d'ingresso. Il furgoncino del proprietario del locale, con l'altorparlante in cima e i cartelloni di richiamo ai fianchi, scarrozza da una mattinata per la strada principale del paese, annunciando con una pronuncia difettosa, il titolo del film e i nomi più valenti del cast. Tra poche ore, finito di pranzare, la sala proverà rigurgiti violenti che si susseguiranno a ondate, spettacolo per spettacolo. Il fenomeno di per sè caratteristico, è già entrato in una fase « tipica » della sua configurazione. Se vogliamo, infatti, scendere a dati più pratici per il nostro discorso-inchiesta, potremo libera\_ mente affermare che su cento giovani in provincia più della metà esibisce in pubblico quel negligé di Marlon Brando, divenuto già luogo comune (se sono uomini), o cerca di trasferire nel proprio incedere, parlare, aver rapporti con gli altri, le linee più appariscenti e che più si fissano alla mente della

# LA "PROVINCIA" DEL CINEMA

Non si creda che dicendo "provincia" si intenda soltanto tutto ciò che sta nascosto, appartato, lontano - Anche quella gente che si accalca frenetica all'ingresso della Mostra Veneziana per strappare "dal vero" un lembo dell'abito di Sophia pecca di provincialismo

« bellezza di turno » (se si tratta di donne). Nove persone su dieci, opportunamente interpellate, vi sapranno perfettamente ripetere a memoria, dalla prima sequenza all'ultima, tutte le battute piccanti e le azioni di tali film, aggiungendovi l'orgoglio personale di non averne perduto uno, tra le visioni di città e di provincia. Quattro persone su cinque mature d'anni (o perlomeno con un grano di giudizio professionale) sono magari trascinate a dichiararvi - in una discussione bonaria sul divismo come mala pianta e degenerazione dei sani caratteri popolari: il che, invece di alzarlo, immeschinisce il tono di un loro modo di « sentire » il fenomeno - che adesso si sta esagerando, anche i bambini si rendono conto come quel tale e talaltro film sia stato confezionato ad uso e consumo della nostra diva casalinga, che non ci vale i milioni spesi per farle la pubblicità, che i nostri figli di questo passo dove vanno a finire, ma che ci volete fare (ci siamo!), film di questo genere fanno tirare piacevolmente una domenica, in fondo queste storie di levatrici, marescialli, donne del fiume e simpatiche canaglie scuotono un'intera fascia di provincia! Eccoci, in parole povere, arrivati al « gran rifiuto » della realtà, alla tematica dell'evasione. Al pubblico di provincia appare più che normale e sufficiente che questi film non gli diano da pensare, allontanandogli anzi il grigiore del suo monotono sistema di vita. Il conformismo degli organi ufficiali ha generato un suo sottoprodotto, che è questo conformismo «in minore» dello spettatore di provincia nutrito d'ingenuità baldanzosa e di solerte pacchianeria, nella sfera delle sue tendenze preferenziali. La fantasia arida, la logica un po' corta e passiva vengono assorbite da quell'unico clichè di curiosità che in provincia è il bisogno di passare al cinema le seconde mezze giornate, in special modo quelle festive. Sotto questo aspetto, le opinioni manifestate dallo spettatore di provincia interesserebbero tutta un'intera storia del costume cinematografico (e un giorno bisognerà pur decidersi a scriverla!). Ad esempio, da quando in queste sale è stato istallato il cinemascope, lo schermo dai colori sgargianti e la gragnuola spietata degli effetti in colonna sonora fanno dire al pubblico che le

vicende del filone romano-cristiano, o quelle dei cavalieri della Tavola Rotonda o dell'Ovest americano stanno a testimoniare del progresso e della forza del cinema. Si scambia la dignità artistica, la nobiltà dell'in-tento culturale con la fattura meramente tecnica, al punto da organizzare « mattinate » per gli studenti delle classi medie e superiori per le visioni di « Ulisse », « Quo vadis? », « 20.000 leghe sotto i mari » (tre opere indicative, se se ne facesse un'analisi separata in tal senso!). Non solo: ma abbiamo avuto modo di scorrere personalmente alcuni temi per casa, dati ai ragazzi su tali film. Ebbene, per quanto il genere del film aiuti gli studenti a dimenticare più in fretta quelle che sono le loro nozioni raccogliticce in fatto di poesia omerica, tradizione storica, letture per l'infanzia, ecc., vi si può co. gliere isolatamente qualche impressione favorevole (uno studente della quinta ginnasiale ha visto fuori posto il ruolo di Nerone nel « Quo vadis? », accettando invece per positivo quello del personaggio di Petronio nello stesso film).

Se osserviamo la formazione sociale di alcune di queste migliaia di famiglie (padre artigiano, lavoratore di fabbrica o contadino; madre casalinga o professionista privata; figli che vanno a scuola o lavorano alla giornata), ci accorgiamo come i gusti e i giudizi — per ovvie ragioni dissimili — di ogni componente si ritrovino nel maggior numero dei casi a braccetto, alla fine della visione di un rifritto o rinfrescato « spettacolo domenicale », sia esso sostenuto dall'immancabile girandola di lacrime, sorrisi e canzoni, sia dal ritorno del « celebre » binomio Nazzari-Sanson. Si naviga in piena mitologia, sopracoperta ideale della verità, di fronte a precisi limiti e riferimenti. I nomi degli attori prendono un risalto molto superiore a quello della loro effigie sui manifesti o sui rotocalchi, vale a dire quello pericolosamente simbologico e senza contorni della magia, nel cui cerchio si sciolgono collettivamente per due ore di ricreazione i difformi interessi di ognuno, e i sentimenti hanno significato solo a condizione di riconoscere la vittoria del mito e delle illusioni smaglianti sulla povera realtà.

Come potrebbe giustificarsi criticamente il fatto che i ceti laici e religiosi, seriamente irriducibili nelle fazioni politiche, si associno nell'ottuso qualunquismo di « Don Camillo? ». Il cinema, tutto sommato, accomuna e livella intere riserve di umanità, presentando allo studioso in senso specifico l'arduo compito di separare il grano dal loglio.

Nella topografia d'ambiente che il cinema rivela come sottofondo psicologico, morale e intellettuale, ben si comprende come venga salutata per una pericolosa novità — di qua e di là della barricata - la nascita di un organismo nuovo di cultura che si chiama Circolo del Cinema. E' naturale. Un film presentato con tanto di scheda-index o di conferenza illustrativa, o seguito da un dibattito tra i soci, apparirà come il beau geste di una piccola rivoluzione in famiglia. avventato e male scelto nel suo tentativo di « recuperare » al sacrificio di giuste esigenze culturali una certa aliquota di elementi prima vegetanti entro lo scarso humus delle condizioni locali. I « notabili » della Weltanschauung provinciale e borghese (in maggioranza), anziché sentirsi fieri di quello sparuto drappello di giovani, corazzati di entusiastici programmi, vedere in loro l'avanguardia liberatrice dei vecchi idoli della tribù, gli fanno blocco in silenzio, aspettandone il disfacimento con l'urtante aria di retrivo « stiamo a guardare ». I giovani « sovversivi » della cultura intraprendono così tra mille disagi e diffidenze il loro encomiabile viaggio di Ulisse. Il cerchio si è spezzato, ma il gioco durerà pochi mesi (raramente alcuni anni), nel frattempo le ultime prestazioni dell'« idolo delle folle » continueranno a mobilitare l'intero settore di provincia, invogliando persino parte dei renitenti fra gli stessi amatori cineclubisti. Non manca occasione in cui il tentativo di forzare con foga giovanile i tempi di questa conversione al vero cinema si muta in posizione di élites. In questo caso ci s'imbozzola, si mostra la ripicca di passare per « specialisti » del me. stiere, dando vita, in sostanza, ad un'altra cittadella (il conformismo dell'anticonformismo, se ci si può consentire il bisticcio) che s'inaridirà poco a poco, uccisa dalla sua stessa improntitudine di freddo intellettualismo (quei circoli di « alta cultura », con cui pomposamente s'intestano gli inviti, che non di rado germogliano nei nostri centri di provincia e nei quali potete ascoltare una conferenza su Picasso e il cubismo pregna di risibili illazioni nel confronto del livello formativo-intellettuale di alcuni intervenuti).

Tutto ciò avviene nella « provincia del cinema », quella che ha una sua respirazione e un suo sangue diremo sottocutanei e che dispensa la sua genuinità e i suoi sogni ottimistici all'altra grande respirazione che impone col vento di milioni la « fabbrica dei divi ». E non si creda che dicendo « provincia » si intenda soltanto tutto ciò che sta nascosto, appartato, lontano, in una parola da « scoprire ». Anche quella gente che si accalca frenetica all'ingresso della Mostra veneziana del cinema per strappare « dal vero » un lembo dell'abito di ... donna Sofia (non potendosi portare a casa un lembo di pelle della «bella mugnaia») fa parte di siffatta situazione; anche se la trascina alle sue estreme conseguenze con punte smaccate di fanatismo isterico, con fronzoli di sofisticheria che non valgono la rozza credulità della gente periferica.



Nino Cacia

#### La legge del silenzio

(Black Hand - 1955)

Regla: Richard Thorpe - Soggetto: tratto da un racconto di Leo Townsend - Sceneggiatura: Luther Davis - Fotografia: Paul C. Vogel - Musica: Alberto Columbo - Scenografia: Cedric Gibbons - Formato: Normale - Colore: Bianco e Nero - Produzione e distribuzione: M.G.M. - Personaggi e interpreti: Johnny Columbo (Gene Kelly), Louis Lorelli (I. Carrol Naish), Isabella Gomboli (Teresa Celli), Carlo Saballera (Frank Puglia), Benny Danetta (Mario Siletti), Roberto Columbo (Peter Brocco), Maria Columbo (Eleonora Mendelsschn), Signora Danetta (Grazia Narciso), Signora Sabellera (Mimi Aguglia), Rudy Gomboli (Jimmy Lagano).

Nel 1908 Johnny Columbo lascia l'Italia e si reca a New York per vendicare la morte del padre, ucciso otto anni prima da alcuni gangsters che sfruttano gli emigranti stranieri tra cui molti italiani. L'affetto di una ragazza e la collaborazione del poliziotto Louis Lorelli permettono al giovane, pur attraverso dolorose peripezie, di sgominare l'intera banda.

I produttori hollywoodiani al pari di quei sarti specializzati a rivoltare vecchie giacche a furia di girare e rigirare storie di delinquenza, con la scusa di presentarci il « problema » dal punto di vista «nuovo », finiscono, invece, per venderci vecchi stracci in luogo di buona stoffa. Perciò chi desiderasse vedere uno spettacolo in autentici brandelli, può assistere al film di Thorpe. Un film, dove la novità, esclusa a priori nella « story », vorrebbe essere nell'esame del mondo di poveri emigranti sottoposti alle vessazioni di una «gang» che esige danaro in cambio di « protezioni ». Non avremmo nulla da eccepire sull'argomento se la ricostruzione di tale mondo fosse stata effettuata con fedeltà e anche con poesia, ma dal primo fotogramma all'ultimo l'ambientazione corrisponde cosi strettamente ai canoni del « verismo Metro» da sommergere nel cartone e nell'oleografia qualsiasi buona intenzione. Noi ci togliamo tanto di cappello a quel mago della scenografia che è Cedric Gibbons, ma riconosciamo che non si può chiedere a lui l'impossibile come, al contrario, usa fare la casa di produzione per cui lavora. Succede che Gibbons, creatore del « decor », poniamo di « Kiss Me Kate », eccellente cioè nello espressionismo pittorico tipico

del «balletto», finisce per interpretare anche il « vero » secondo una deformante immaginosità scenica. Infatti in questo film, se non ci lasciamo impressionare dai coltellacci a serramanico, dai bambini rapiti e dagli innumerevoli uccisi e sfregiati, qualsiasi scena potrebbe servire da fondale per una improvvisa danza, da pedana elastica per il volo del ballerino. Per fortuna che il film è in bianco e nero! Ma pur così gli eccessivi baffoni e le grinte e la sporcizia della miseria più che il « colore locale», rivelano l'uso a piene mani della vernice a forti tinte. Se in mezzo a questo minestrone americo-partenopeo ponete poi le voltate a piroetta di Gene Kelly vi sale immancabile alle labbra il detto « a ciascuno il suo mestiere ». Ma ad Hollywood - lo sappiamo - sono buoni politici e per farci capire che fanno sul serio e che quando ci mostrano un napoletano si tratta di un autentico vesuviano, hanno cosparso il « cast » de « La legge del silenzio » di tanti italici nomi da far pensare ad un film di Matarazzo più che di Richard Thorpe. E - autentica finezza - anche il commento musicale è di Alberto Columbo; ma - lo ripetiamo - sono sforzi inutili perché questo lavoro, realisticamente parlando, non riesce a funzionare. L'interpretazione di Kelly si limita alla sana spavalderia di un fisico sciolto ed allenato e, con quel cappello sulle ventitrè, non riesce a mostrarci altro che la tipizzazione meridionale a cui ci hanno ormai abituati i vari Enrico Caruso. Molto meglio di lui come attrice e come casta figuretta di sposa primo '900 - Teresa Celli e il ben noto Carrol Naish che però non ha raggiunto il livello di interpretazioni precedenti (vedi lo « zio» in «La confessione della signora Doyle » di Lang). Da parte sua la fotografia, o meglio, la luce, è serva di tutta la mascheratura che costumisti, truccatori e scenografo sono riusciti a combinare: anche qui, perciò, tutto è volto a decisi contrasti. Simili occasioni sono poi un invito a nozze per il latente gigionismo di alcuni soci della C.D.C.: doppiare irsuti emigranti polacchi e russi significa poter impiegare - finalmente! - quella voce che vent'anni fa usavano i comici dell'avanspettacolo per imitare la Pavlova o per dire «dammi una sigaretta!». Perchè, insieme ai prevalenti napoletani, gli emigranti e i delinquenti di questo film appartengono a varie nazioni. Però e qui torniamo alla diplomazia dei cineasti californiani quando si tratta di additare i veri «cattivi» — caso strano - essi, anzichè gettare onta sui

propri paesi d'origine, figurano tutti come mascalzoni cubani con conti da regolare presso il governo e la polizia di quella piccola repubblica delle Antille.

#### **Lola Montes**

(Lola Montés - 1955)

Regia: Max Ophüls - Soggetto: tratto dal romanzo « La vie extraordinaire de Lola Montés » di Cécil Saint-Laurent - Sceneggiatura: Max Ophüls - Adattamento: Max e Annette Wademant - Dialoghi: Jacques Natanson - Fotografia: Christian Matras - Scenegrafia: Jean d'Eaubonne - Musica: Georges Auric - Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor - Produzione Gamma Film - Florida Film - Union Films - Distribuzione: Italgamma Film - Interpreti: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Willy Quadfield, Oscar Werner, Henri Guisol, Lise Delamare, Béatrice Arnac, Paulette Dubost, Helena Manson, Jacques Fayet, Daniel Mendaille, Pieral.

Siamo a New Orleans, nel 1850. La ballerina spagnola Lola Montes è ridotta a trent'anni, dopo una vita di successi, a fare il centro d'attenzione dello spettacolo di un immenso circo. Uno scudiero la invita a rispondere alle domande indiscrete che il pubblico le rivolge; Lola rievoca così le sue 'avventure amorose.

La fine di un amore col pianista Liszt: i due, dopo aver trascorso l'ultima notte in un albergo di posta, prendono ciascuno la propria strada. Un periodo triste della fanciullezza: in viaggio per l'Europa con la madre, Lola scopre che questa ha un giovane amante, il tenente James. E quando le viene imposto un matrimonio d'interesse ella fugge inseguita da James; i due giovani si sposano. Ma dopo qualche anno di felicità, la ragazza abbandona il marito datosi al vizio. Un grande amore col re di Baviera: divenuta la favorita del sovrano Lola trascorre un periodo incantevole; ma il popolo indignato si rivolta ed ella è costretta alla fuga.

Nel circo Lola illustra questa sua continua ascesa amorosa salendo su trapezi sempre più alti; dall'ultimo poi esegue un salto mortale senza rete.

Alla fine dello spettacolo Lola offre le mani ad un pubblico ammirato e numeroso che paga un dollaro per baciarle.

Quel che la maggior parte del pubblico ha detto di quest'ultimo Ophüls, e cioè che non ha curato affatto lo svolgimento psicologico ed «umano» dei suoi personaggi, risponde a verità se pensiamo al «genere» di racconto che i più si attendevano da un soggetto così solleticante come la vita di una famosa « amoureuse » dell'ottocento: un racconto cioè ricco di « sentimento », un dramma in cui il rapporto personaggioambiente avesse uno sviluppo non diverso dal comune, una storia insomma svolta secondo i canoni tradizionali, possibilmente in forma « verista » e con una ampia soddisfacente descrizione storico-ambientale. Probabilmente dietro questo risentimento c'è una distinzione in atto: cioè di un Ophüls-uomo e di un Ophüls-regista, amante quest'ultimo di carrelli e pano. ramiche, cioè di una tecnica « difficile ». Ma per noi ne esiste uno solo, l'artista, e sentiamo di dover giudicare il suo film per quel che è e non per quel che avrebbe potuto essere o che avremmo voluto che fosse.

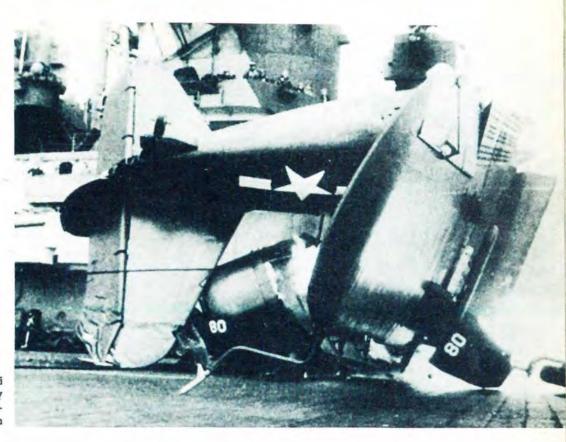
L'opera, lo ammettiamo, è sconcertante, ma non nuova per chi conosce i precedenti artistici del suo autore. Anzi un'opera, oseremmo dire, che si attendeva dalla fantasia creatrice d'un artista come Ophüls, che ha mostrato sempre di rimaner fedele ad un « credo » estetico inconfondibile e personale. Ophüls è un cantore nostalgico di amori; amori semplici e grandi, amori « romantici » e sensuali. La Vienna del primo anteguerra gli è cara, la « sente » al punto da saperla ricostruire fuori di casa: a Berlino per « Amanti folli » (« Liebelei »), a Hollywood per «Lettera da una sconosciuta» (« Letter from an Unknown Woman »), a Parigi per «La Ronde ». Nel racconto a rovescio egli ha trovato un procedimento di tecnica narrativa rispondente ad un suo preciso ideale espressivo; la rievocazione del passato, infatti, non costituisce per lui un semplice espediente di una tecnica suggestiva, ma al contrario l'elemento d'uno stile essenziale, puro, che è l'espressione diretta d'un « sentimento », di un gusto. E così per tutto il suo linguaggio filmico che trova nel montaggio, nelle dissolvenze, nell'uso ardito e mobilissimo della « camera » la sua forza più viva.

«Lola Montes» rappresenta nella carriera di Ophüls un punto d'arrivo, un caso limite; egli vi è giunto dopo aver compiuto interamente la sua parabola artistica. Infatti dopo l'amore fervido e giovanile di « Amanti folli » e quello fresco di « Lettera da una sconosciuta», l'artista passò a quello malizioso e peccaminoso di «La Ronde » e a quello sensuale e provincialotto di «Il piacere» (secondo episodio); poi nel 1953, quasi una sosta ed un riepilogo, costrui con « I gioielli di Madame de... » una nuova storia

venata di crepuscolarismo e di romanticismo, ancora sullo sfondo brillante della belle époque. Giunto a questo punto creare una nuova opera non poteva significare che una cosa: esporre con rinnovato coraggio e con maggior impegno il proprio credo estetico, frutto di esperienze, di gusto e di cultura; costruire un racconto che, pur essendo un soggetto rispondente alla sensibilità della propria ispirazione, costituisse un affinamento della propria qualità di narratore e di artista; in poche parole, giungere ad un'espressione che fosse la « somma » di tutte le qualità e di tutti i difetti di un autore ormai alla sua maturità d'artista. Ed Ophüls lo ha fatto. Infatti la sua tecnica espositiva, sciolta, rapida ed ariosa, in quest'ultimo film, meno legata ad elementi descrittivi, ha trovato in se stessa una squisita fonte d'ispirazione. una ragion d'essere. Certi pittori impressionisti l'ispirazione la trovarono nella venatura d'una tavolozza, o nella graduazione d'un colore; certi poeti nel suono, nella musica d'un verso, d'una parola; certi musicisti in un accordo, in una nota ossessiva, in una dissonanza. Ophüls, uomo di cinema, non di meno l'ha trovata nei mezzi peculiari del cinema, nella camera stessa che, evidentemente, lo ispira. Come pure la diminuzione del contrasto fra le due realtà, presente e passata, poste di fronte nel procedimento del « racconto a rovescio », che ha permesso ad Ophüls un genere di narrativa ricca di note nostalgiche e sommessamente romantiche e dalle tonalità drammatiche attenuate, ha in «Lola Montes» il suo impiego più appropriato, più espressivo.

Ophüls, fedele alla propria sensibilità, ha scelto ancora una volta una storia d'amore; la movimentata « carriera » di amante di una danzatrice spagnola dell'Ottocento. Il soggetto, è evidente, ha in sè l'elemento « romantico»: ma per Ophüls tutte queste « avventure » dell'amo. re hanno un'inconfondibile nota di tristezza; la tristezza cioè di quei sentimenti condannati sul nascere ad una brevità dolorosa ed inevitabile. Quei sentimenti che lasciano l'anima piena di nostalgie e malinconie. L'artista ha quindi « sentito » e vivificato questo racconto, creando un'opera assolutamente originale, che è una portentosa e raffinata espressione d'arte e di pensiero, di uno stile vivo, fresco, di respiri ampi e dosati; indice di una unità d'ispirazione e di creazione veramente eccezionali.

L'avventura con Liszt è alla fine; Lola trascorre col suo amante l'ultima notte d'amore che è anche e forse ancor più



Da «Vittoria sui mari» («Victory at Sea») di Henry Salomon

una notte d'addio. L'episodio è tutto permeato di una nebbiosa malinconia; la nota amorosa è appena accennata da una breve panoramica. Il musicista riparte con la sua carrozza stracarica di elementi decorativi, pesanti e tristi come i ricordi che si porta dietro.

Lola, fanciulla, fugge per sottrarsi ad un matrimonio impostole inseguita dal tenente James: i due si amano. Ophüls risolve con una lunga panoramica lungo i palchetti di un lussuoso salone, per seguire la fuga della ragazza, e termina con un bacio degli innamorati, lontano e rubato all'ombra. La Lola immediatamente successiva che indos. sa l'abito da sposa è l'attuale attrice del circo, che rievoca l'episodio; si ritorna subito dopo al passato con delle brevi inquadrature che narrano la fine dolorosa del matrimonio. Il passaggio fra le due realtà è rapido, l'unità espressiva non subisce « arresti ». Con l'espediente del « passaggio » l'artista esprime la triste brevità d'un amore felice.

Lola diviene la favorita del re di Baviera; anche quest'amore nasce con un preciso « destino ». L'episodio ironico dell'« ago e filo », col quale Ophüls si concede una piacevole descrizione d'ambiente, e lo stesso della rivoluzione, risolto con un'espressivo agitarsi della camera e con la rottura di due vetri, non soffocano la nota malinconica di quest'ultima « avventura ». Lola fugge e sulla carrozza compie la sua prima rinuncia: respinge

l'amore d'un ventenne, torse il più sincero, il più puro.

Infine col salto mortale dal più alto dei trapezi, Lola-attrice simboleggia il suo distacco dalla vita. Il triste epilogo delle mani offerte ai baci « pagati » è forse una suggestiva, ma inutile ripetizione che nuoce all'unità espressiva del film.

Ophüls ha iniziato il racconto sulla pista d'un circo, che ha caricato di simboli, di elementi decorativi, di maschere, di ricostruzioni. Al suo centro ha posto la protagonista la quale, come già in «Lettera di una sconosciuta » racconta se stessa, il proprio passato. Si è proposto un disegno narrativo complesso, intrecciando storie e personaggi e legando frequentemente il presente al passato; ha creato numerose figure secondarie: in poche parole è partito da un'idea specificatamente « spettacolare ». Quest'« idea » però non era che lo scheletro mobile, scomponibile di un disegno più grande; e qui egli ha mostrato il suo talento di narratore. Il circo di «Lola Montes» non è l'arena dello « spettacolo », dell'esibizione, che ha imprigionato la camera fra reti e trapezi costrin. gendola ad una monotona descrizione; è invece un punto di partenza e di arrivo, un « elemento » come tanti altri, che fa parte di un vario multicolore tessuto narrativo. Un circo che vede e rispetta la tragedia di una grande « amante » divenuta centro d'attrazione in uno spettacolo; un circo in cui un me-

dico svela fra un intervallo e l'altro, in un suggestivo colloquio con un clown, la reale « situazione » della protagonista; un circo in cui si svolgono vari e pur umanissimi episodi secondari intimamente legati al filo della storia, e dove tutti gli attori che recitano, nani, giganti, ballerini, trapezisti, non sono delle semplici « maschere » che compiono atti simbolici, ma anche delle figure umane. Come quella del presentatore dello spettacolo che mantiene una precisa individualità anche quando appare in un episodio rievocato, cioè nel momento esatto in cui entra nella vita di Lola, quasi a conferma di una realtà amara e sommamente triste. E questa, sopratutto, è la nota dominante del film: la tristezza. Quella che il volto apparentemente impassibile e freddo della protagonista esprime.

«Lola Montes», a nostro giudizio, è un'opera che richiede, per logiche ed evidenti ragioni di sensibilità, il «suo» tempo per essere apprezzata.

Una particolare menzione merita l'uso del cinemascope. Ophüls, sensibile ad un attuale trattamento francese del nuovo sistema, che si vale dell'impiego dei mascherini, è riuscito a risolvere espressivamente il rapporto personaggio-ambiente, ottenendo spesso dei suggestivi isolamenti dei protagonisti, pervasi da un sentimento di solitudine o in preda ai propri ricordi, anche in ambienti « estesi ».

#### Altair, primo amore

(1955)

Regia: Leonardo De Mitri Soggetto: Manlio Lo Cascio Sceneggiatura: Leo Benvenuti,
Oreste Biancoli, Ugo Guerra,
Manlio Lo Cascio, Leonardo
De Mitri, Cesare Giulio Viola
- Fotografia: Mario Damicelli
- Architetto: Alfredo Montori Costumista: Pia Marchesi Formato: Normale - Colore:
Ferraniacolor - Produzione:
CINES - Distribuzione: Diana
Cinematografica - Personaggi
e interpreti: Elena (Antonella
Lualdi), Farini (Franco Interlenghi), Rossi (Claude Laydu),
De Montel (Jacques Sernas),
Labbate (Carlo Croccolo), Luisa (Marisa Borroni), Vilma
Viani, Renato Izzo, Marcello
Alessandri, Ferdinando Tamberlani, Nerio Bernardi, Luigi
Tosi, Giovanna Scotto, Enzo
Fiermonte, Piero Carnabuci,
Peter Trent, Dina Perbellini.

Farini, Rossi, De Montel, Labbate e Bertini sono cinque « pinquini » dell'Accademia Aeronautica di Nisida. Mantre Rossi, Labbate e Bertini sono allievi di ordinaria « vocazione ». De Montel rappresenta il prototipo dell'aviatore e del militare « nato », Farini quello del borghese ad oltranza. Ma le posizioni dei due si invertono: De Montel, per ragioni di salute, doprà tornare alla vita civile dove l'attendono la comprensione e l'affetto di una fidanzata. Farini, toccato dalla morte di una « hostess » di cui s'era innamorato, dedicherà la propria vita al volo.

Da un particolare indirizzo produttivo della Cines abbiamo avuto due film: « Amici per la pelle » e l'attuale « Altair ». Si trattava di fornire spettacoli adatti alla gioventù, ma che rispondessero alla doppia servibilità tanto per i ragazzi quanto per gli adulti. La cosa è lodevole benchè finisca per portare alle questioni dei «due finali» come accadde per il film di Franco Rossi, Anche la fatica di De Mitri, benchè corra sul binario unico della sana e onesta retorica per i « giovinetti », rischia di essere equivocata o sottovalutata poichè nè critica nè esercizio si sono preoccupati di dire allo spettatore con che metro esso dovesse vedere il film. E' logico che chi si aspettava qualcosa di « adulto » sia rimasto scontento. Non siamo in grado di fornirvi un sufficiente numero di responsi giovanili per sapere se il pubblico a cui il film era veramente indirizzato lo abbia più o meno gradito, nè vogliamo intavolare lunghe discussioni critiche. Il vero problema è chiederci: contiene il film, oltre a valori di spettacolo, fattori educativi? La risposta, a prima vista, parrebbe af-

fermativa; l'amore è trattato pudicamente ed è posta in giusto risalto la funzione « formativa » della donna nei confronti dell'uomo, il significato della femminilità come impulso all'onesto agire e come conforto al periodo di crisi: la donna occorre riconoscerlo - ci viene presentata quale «compagna» di vita. Nè si è battuta la grancassa patriottarda o si è fatto abuso di «tirate» morali. Tuttavia - e proprio là ove la verità è deformata per favorire l'interessamento - non condividiamo l'elegante fascino con cui ci viene mostrata l'Accademia e quello che ne sembra il suo reuccio: il cadetto. Non siamo affatto dell'idea che si debba il passato insegni — invaghire la gioventù con attillati giubbetti e spadini dall'impugnatura di madreperla. Nell'Accademia di De Mitri cosa sono i superiori se non dei buon papa? E quegli ufficiali istruttori, e il capitano e il maresciallo non sono dei bravi fratelli pronti a scusare e a strizzare l'occhio? L'istituto militare di « Altair » è un luogo dove si balla, ci si diverte a volare, si va e si viene da libere uscite e permessi. Torniamo, insomma, al « fascino della divisa » al « quanto sei bello figlio mio vestito da accademista!». Farebbe male insegnare ai nostri ragazzi che simili « soddisfazioni » banno un prezzo? Che dietro a tutto questo esistono forma, disciplina, studio, obbedienza, spersonalizzazione? Entrare a Nisida o a Livorno, a Torino a Modena non significa prendere alloggio in un albergo per bei ragazzi, ma imparare che «naja» deriva da « tnaja », che in piemontese significa « tenaglia ». Poste al film basi così edulcorate tutto finisce per filare a meraviglia: siamo in un mondo di « buoni » e nessuno morde. Gli attori giovani, quindi, recitano con spensierata gajezza, le attrici profondono castità e adolescenza, mentre gli alti papaveri sprizzano quel decrepito e stantio paternalismo che solo i visi di Tamberlani, Bernardi e Carnabuci sanno or. mai esprimere così bene. Ha suonato con brioso fanfarismo la banda dell'Aeronautica. Il tutto agli adulti non è piaciuto; chi sà ai piccoli?

#### Vittoria sui mari

(Victory at Sea - 1954)

Regia: Henry Salomon .

Sceneggiatura e dialoghi: Henry Salomon - Dialoghi italiani: Piero Fini - Musica: Richard Rogers - Produzione: Henry Salomon - Distribuzione: I.M.P.I.E.F. - 2.900 metri di documentari adeschi, inglesi e giapponesi.

Fra la cronaca e la narrativa d'arte, fra la presentazione e la rappresentazione c'è l'idea, l'interpretazione del mondo, dell'artista che crea. C'è il lungo e sofferto processo di creazione che, nato dall'immaginazione e da una particolare visione della realtà, termina in armonica « composizione » ricca di « sentimenti » e di « pensieri » universali. Quando però la cronaca coglie avvenimenti « eccezionali » ed « importanti » (dal punto di vista umano) cessando quindi d'essere spicciola ed aggrappata alla piccola umanità, essa merita una particolare attenzione. Quando la cronaca registra narra momenti altamente drammatici della vita, quelli della guerra ad esempio, essa acquista un così alto « valore » da superare ogni contingenza, da costituire una realtà «vera» (appunto perchè rivissuta e ripensata) quanto quella dell'arte, del pensiero in genere.

E' infatti quanto ha compreso il regista americano Henry Salomon, prodigioso ed intelligente narratore della battaglia sui mari di quest'ultima guerra. « Vittoria sui mari » è un filmdocumentario costruito con brani autentici girati da operatori di guerra; da due milioni di metri di pellicola che le truppe alleate hanno prelevato nei singoli paesi raggiunti dalla guerra e che il Dipartimento di Stato nordamericano aveva raccolto, il Salomon ha tratto questa sua ora e tre quarti di proiezione.

Quel che conta sopratutto è che un materiale di tanto valore sia finito fra le mani di un « intelligente », dalla regista sensibilità non comune. Un uomo che ha voluto esprimere un'idea, un pensiero tra le pieghe delle varie sequenze, fra un respiro e l'altro di queste « frasi » cinematografiche. Un regista che non ha compiuto il misfatto (ed il termine non è esagerato) di servirsi di questa preziosa « celluloide » per fini propagandistici. Salomon ha compreso infatti che il cinema, più di ogni altra forma espressiva, ha anche, a grande vantaggio della verità, una particolare possibilità di esposizione « obbiettiva >.

Un operatore tuffato nel vivo di un grande avvenimento (una battaglia, una festa, una calamità ecc.) non potrà che coglierne ¢immediatamente > le fasi principali, senza avere certo il tempo di «trasfigurarle» mediante una visione personale. Sta in seguito a chi si accinge al montaggio dei singoli brani, a non tradire il carattere documentaristico del film, a non sottrarre il valore di « fonte storica » che questi autentici documenti posseggono. Henry Salomon ha saputo così leggere le tragiche visioni di guerra che le

macchine da presa di tanti operatori, stranieri fra loro, ma fedeli ad un unico intento, hanno colto con impressionante obiettività. Ha saputo leggere il pensiero di un'umanità che, oltre a dar vita, ripensandola, ad una tragica ora della propria storia, la giudica, da un lato umano, come un urto di idee e di interessi, un evento causato da svariati e complessi fattori, ma fautore sopratutto di morte. E la morte infatti è la vera vincitrice di tante battaglie.

Il film, che si apre con la squallida visione di un annegato che galleggia sulle acque del mare, ci offre via via i più terrificanti quadri di distruzione e di morte, visti con l'occhio incantato e « puro » di chi osserva gli avvenimenti dopo il trascorrere di svariati anni. Una morte violenta, disumana, spesso immaginalmente crudele: che non può essere riscattata da « vittorie » nè conquiste; che non distingue amici da « nemici », ma colpisce inesorabilmente milioni di uomini, con la sua fredda e spesso vergognosa nudità. Si ricordi ad esempio con quale pietà è commentata la fine del sommergibile tedesco, o la visione di quei soldati giapponesi colpiti a morte e spogliati nella caduta dagli alberi, o i tragici episodi del bombardamento di Pearl Harbor, dei «kamikaze» (i piloti suicida giapponesi), e dell'atterraggio degli aerei colpiti sulle portaerei americane, una delle più drammatiche descrizioni di morte. Il film ba un commovente epilogo, un episodio che tocca le più alte corde della commozione: il ritorno dei marinai in patria. Questi uomini che sbarcano e baciano il suolo della propria terra non sono soltanto degli americani (per una scena del genere il regista non ha avuto altro materiale all'infuori di quello girato da connazionali), nè dei marinai, ma soldati di tutte le armi e di tutto il mondo. Uomini che ritrovano fra le braccia dei propri congiunti la vita, gli affetti. Si ricordi ad esempio l'incontro del negro con i familiari, o quell'altro del marinaio con la propria donna, visto di spalle, con un espressivo primo piano delle sue mani affondate nella pelliccia di lei (un brano che non sembra girato dal « vero »).

Questo lo dobbiamo, ovviamente, alla sensibilità di Henry Salomon che ha saputo «montare » e costruire un film fuori del comune, che non è solo una antologia, una crestomazia de documentario, ma anche un'intelligente interpretazione della realtà, un'interpretazione rispettosamente fedele a quella «verità » che dà a quest'opera, come abbiamo già detto, un suggestivo carattere di documentazione storica.

#### VITA DI PROVINCIA

#### LUCCA

#### FELLINI E TOBINO

E' ormai noto, e sembra che sia a buon punto della realizzazione, il progetto di Fellini di ricavare un film dal romanzo di Mario Tobino « Le libere donne di Magliano »: intendiamo parlare qui del film e dell'autore, poiché questo é nato a Viareggio (provincia di Lucca) ed abita a Maggiano (comune di Lucca), dove è primario dello ospedale psichiatrico.

Tobino si occupò di letteratura fin da giovane e ha pubblicato varie opere, che però si rivolgevano soprattutto ad un pubblico di letterati; invece con «Le libere donne di Magliano», la sua arte si rende accessibile ad un pubblico più vasto, ciò che del resto ha dimostrato il successo del romanzo.

Come abbiamo detto, Tobino abita a Maggiano e lavora nello ospedale che sorge su un poggio in una fertile campagna, circondata da colline. Lo scrittore ha l'alloggio nell'ospedale, e raramente se ne allontana, eccetto per qualche breve corsa a Viareggio o a Lucca. Nelle scarse ore libere, lavora per la letteratura, restando chiuso in camera ore e ore, alzato magari anche di notte.

Già anni fa Fellini aveva manifestato il desiderio di ricavare un film dalle « Libere donne di Magliano »: ma non lo avevamo preso troppo sul serio, tanto poco sembrava prestarsi il romanzo del Tobino ad essere portato sulla pellicola. Invece ora si vede che serissima era l'intenzione del regista, che è già stato qui a Lucca, ha padlato a lungo con l'autore, e dovrebbe tornare prossimamente per iniziare il film.

Naturalmente, per trasportare il romanzo sulla pellicola, si è dovuto molto cambiare: il film narrerà la storia di un giovane medico, che vive tra Viareggio e Lucca, disordinato spiritualmente e moralmente, e che solo a contatto con le sofferenze dei pazienti, e di quei pazienti, trova il suo equilibrio, scopre la sua vocazione, e decide di restare nell'ospedale. Come vede chiunque conosca il libro, si è rispettata soprattutto l'atmosfera, lo stato d'animo del romanzo del Tobino costituito da una serie di impressioni liriche unite dalla comune ispirazione.

La sceneggiatura del film, che ci si dice già pronta, è di Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli; per gli interpreti, si fanno i nomi, oltre che della Masina naturalmente, nientemeno che di Montgomery Clift o Gregory Peck, di Maria Schell, ecc.

G. Barsotti

#### VIAREGGIO

#### ANCORA FELLINI E IL SUO PROSSIMO FILM

(La notizia di Barsotti da Lucca ci viene confermata da Alfonso Musone),

Il regista Federico Fellini ha visitato in Viareggio gli « hangar » dove si costruiscono i carri carnevaleschi ed altri luoghi caratteristici della città; ciò in relazione ad un progetto di film i cui esterni dovrebbero essere girati in Lucca e in Viareggio; tale film, la cui sceneggiatura elaborata insieme ai suoi fedeli collaboratori Pinelli e Flaiano, pare sia già a buon punto, trae spunto dal libro « Le libere donne di Magliano » dello scrittore viareggino Mario Tobino, psichiatra, che descrive le esperienze di carattere medico dello stesso scrittore.

Con questo film Fellini sembra abbandonare quel mondo di diseredati e di vagabondi che aveva descritto nei suoi ultimi film, e avvicinarsi a descrizioni più spiccatamente psicologiche nonché ad una critica del mondo della media borghesia di provincia, che già si intravedeva nel film « I vitelloni ».

Speriamo che il progetto del film possa essere realizzato, perché il soggetto offre l'occasione per un'opera impegnativa, che potrebbe mostrare un Fellini diverso da quello dei suoi ultimi film, teso verso posizioni più introspettive e di critica di un costume.

#### Alfonso Musone

#### PESCARA

#### COSÌ NON È POSSIBILE CONTINUARE

Sono stati presentati in città, in questi ultimi mesi, « Le amiche », «L'uomo e il diavolo », «La fortuna di essere donna » e «Racconti romani» che è molto piaciuto al grosso pubblico; «La fortuna di essere donna», invece, non ha avuto buon esito, ma, la causa è, probabilmente, la temperatura polare del locale in cui è stato presentato. Un nuovo cinema è stata inaugurato; lo hanno chiamato « S. Marco » in omaggio alla compagnia di assicurazioni che lo ha costruito.

L'attività del circolo del cinema è stata molto scarsa in
questi ultimi tempi, a causa di
alcuni permessi non arrivati in
tempo dalla presidenza del Consiglio, dei ritardi dei treni a
causa del maltempo, e specialmente per una certa confusione
creata dalle nuove disposizioni
ministeriali. A questo si aggiunga l'assoluta mancanza di sensibilità delle locali autorità che
hanno rifiutato il permesso di



Burt Lancaster in « Trapezio » di Carol Reed

proiezione a «The Count» di Chaplin e a cartoni animati con Topolino e Paperino.

Purtroppo anche le discussioni settimanali dei film presentati nelle sale cittadine si son dovute interrompere per la diserzione dei soci che vorrebbero che fossero dirette da critici di grido che d'altra parte il Circolo non può chiamare per mancanza di mezzi.

Così dopo alcuni mesi di relativa efficienza il Circolo del cinema si trova di nuovo in crisi, una crisi principalmente finanziaria (dovuta alla assoluta mancanza di correttezza di certi organi cittadini molto prodighi di promesse che regolarmente rimangono tali) ma anche una crisi di interesse da parte della cittadinanza. La maggior parte dei soci del circolo non hanno ancora vent'anni e gli altri, quei pochissimi professionisti e i vecchi soci che sette anni fa fondarono il circolo, evitano con cura le proiezioni ed ogni manifestazione organizzata dal circolo riservandosi poi di protestare energicamente se una volta non ricevono in tempo un invito che il segretario non ha loro mandato avendone, dopo decine di proiezioni e di riunioni alle quali il socio non era più intervenuto, dimenticata persino l'esistenza.

In queste condizioni è piuttosto difficile che il circolo possa continuare a vivere, non si può pensare di andare avanti con ipotetiche sovvenzioni di Enti locali, con vari palliativi, il Circolo deve reggersi con le quote dei soci e finchè questi saranno tutti studenti di scuola media ai quali non sarebbe onesto chiedere più di quelle poche centinaia di lire che pagano, il Circolo potrà avere anche mille soci, ma non riuscirà mai a sostenere l'onere di un program. ma anche minimo. Il Circolo di Pescara non dispone nè di una sala nè di proprie attrezzature, tutto deve essere pagato,

### VITA DI PROVINCIA

affittato; venticinquemila lire per una proiezione forse faranno sorridere i dirigenti di altri circoli, ma costituiscono il costo di una proiezione a Pescara, e sono una parte vistosissima del bilancio attuale del nostro circolo del Cinema. Il Circolo del Cinema di Pescara è l'ente culturale più « antico della nostra città », gli altri sono morti tutti, uccisi dalla indifferenza di una cittadinanza sorda, insensibile, orgogliosa della propria crassa ignoranza; adesso sembra che l'ora sia suonata anche per lui.

Un mese di permanenza nel direttivo del Circolo del Cinema di Pescara è una esperienza unica, irripetibile. Il Circolo ha presentato ultimamente «Vampyr» di Dreyer, il film non è piaciuto, ora l'attività è sospesa; si spera di riprenderla entro il mese. E' arrivato intanto l'elenco dei film vistati dalla presidenza del Consiglio; non è gran che.

Luciano Arancio

#### VENEZIA

#### BRUTTO IL CINEMA SCARSO IL TEATRO

Nel settore dello spettacolo Venezia non ha mai dimostrato eccessiva vitalità. D'estate, tuttavia, alcune ben congegnate manifestazioni promosse dallo Ente Autonomo della Biennale riescono a dare a Venezia l'illusoria vernice di una città dove hanno luogo rappresentazioni teatrali spesso di alto valore, proiezioni cinematografiche alla Mostra del Lido, concerti e messa in scena di opere quanto mai interessanti. Le tre articolazioni della Biennale che riguardano il teatro, il cinema, la musica, sotto forma di festival, hanno modo insomma di conferire alla città un decoro culturale che viene quasi totalmente a mancare d'inverno. In questi ultimi mesi abbiamo visto che le sorti di qualche buon spettacolo cinematografico, fatte le debite eccezioni per qualche raro film apparso nei normali circuiti, sono affidate al Cineforum e al Circolo Pasinetti. Ne abbiamo esaminato i programmi e in seguito tireremo le somme della loro attività presente. Parlare del teatro, a Venezia. significa toccare un tasto poco simpatico, perchè la grossa spina confitta nel cuore della città è sempre la chiusura del Goldoni, antico e glorioso teatro che per vari motivi non si è ancora riusciti a rimettere in sesto, affinchè ne sia ripristinata la cordiale ospitalità alle compagnie di prosa italiane. A parte un carro di Tespi, che svolge dignitosamente una sua attività di diffusione popolare di opere ormai da decenni entrate in repertorio, già collaudate ad usura, l'unico locale funzionante è la sala del Teatro del Ridotto. Qui si alternano per lo più le locali e valorose compagnie di Gianni Cavalieri e Carlo Micheluzzi, quando non giungano sulla piazza per un frettoloso passaggio altre troupes in giro per l'Italia. Dopo una breve permanenza del Carrozzone di Fantasio Piccoli, preceduta da una conferenza illustrativa del regista, tenuta alla Università Popolare, è di questo periodo la sosta della compagnia minima facente capo a Franca Valeri; è in cartello l'« Arcisopolo » ed è probabile che per l'occasione i veneziani, propensi come sempre alla risata, non disertino la sala dove si daranno le recite. Una seria iniziativa culturale nel campo dello spettacolo è quella di Giovanni Poli, regista e animatore del Teatro dell'Università di Ca' Foscari, che nel giro di alcuni anni ha saputo dar vita a una compagnia affiatata. Molto buono il successo recentissimo del « Ballo dei ladri » di Anouilh. con protagonisti Cesarina Vighy, Luisa Massaggia, Sissi Bonacini, Nane Zennaro, Umberto Tro-ni, Bruno Cioffi, Franco Zardo. Prossime manifestazioni saranno costituite da letture di Brecht, Gonciarov (una riduzioteatrale dell'« Oblomov »), Sartre, Girodoux, Saroyan, Steinbeck, Irving Shaw, Garcia Lorca, ecc. commentate dai Proff. Kremes, Gasparini, Battaglia ed altri. Altro cenno merita l'iniziativa del giovane Cassini che da qualche tempo replica a S. Basso la lettura del « Processo a Gesù » di Diego Fabbri, assieme ad alcuni volonterosi attori. Paolo Grassi ha organizzato un nuovo complesso: quello del « Teatro di Venezia » il cui scopo precipuo è di far conoscere in tutta Italia alcune tra le più belle produzioni del teatro dialettale. Finora sono stati messi in scena « La casa nova » e « La famegia dell'antiquario» di Goldoni. Peccato però che la compagnia non abbia ancora potuto prodursi a Venezia, sempre a causa della precaria situazione delle sale da spettacolo, Proble. ma questo che va risolto radicalmente, e soprattutto con una certa urgenza, se non si vuol rischiare di sopire anche questi stimoli ed interessi a che Venezia abbia una sua continuativa e dignitosa attività pure in questo settore.

C. d. C.

#### CATANIA

#### ATTIVITÀ C.U.C.

Il C.U.C. di Catania ha concluso, con un totale di undici proiezioni, la prima parte del programma del suo IV anno so-

ciale. Le difficoltà relative al noleggio dei film della Cineteca Italiana non hanno permesso lo svolgimento di un ciclo completo ed omogeneo; ma se si guarda al valore singolo dei film fin qui visionati, non c'è che da restare soddisfatti.

Le ultime proiezioni hanno sottoposto all'attenzione dei soci alcune fra le opere più notevoli nella storia del cinema: «Luisiana Story» di Flaherty, «Tabù» di Murnau, «14 Luglio» di Clair, «Lampi sul Messico» di Eisenstein ed infine «La madre» di Pudovkin.

Esaurito il primo ciclo di proiezioni, il secondo ha avuto inizio recentemente con un film particolarmente interessante: « Pensaci Giacomino! ».

Il dibattito che ne è seguito è stato concorde nell'attribuire il merito del film pirandelliano alla magistrale interpretazione del Musco.

Franco Truglio

#### SANREMO

#### TROPPO RIGORE

Purtroppo, malgrado tutti gli sforzi ed i tentativi fatti dai dirigenti del locale Cine Club, non è stato più possibile effettuare una di quelle manifestazioni cinematoriali che in passato così largo consenso avevano avuto dalla cittadinanza.

Inflessibili applicazioni di norme di legge vietano, almeno qui a Sanremo, le proiezioni che non siano fatte in locali muniti di apposita « agibilità » cinematografica. In parole povere il Cine Club può programmare solo in... sale cinematografiche. Scartati i « mattinée » perché sistematicamente disertati dai sanremesi è ovvio che l'unico locale disponibile rimane il teatro del Casino Municipale che, però, è privo di agibilità per proiezioni cinematografiche. Un funzionario responsabile, al quale un dirigente del Cine Club rivolgeva una preghiera per ottenere un permesso provvisorio di proiezione, ha finito per dire un poco seccato: « fate una bella recita e non se ne parli più!... ».

Pocanzi abbiamo detto: « ...almeno qui a Sanremo », infatti ci risulta che a Milano, Roma, Bergamo, Rovigo, Casale ecc. i locali Cine Club organizzano manifestazioni cine-amatoriali con tutta tranquillità in teatri, sale di organizzazioni private e... in Music Hall.

Il buffo della questione è che il Cine Club Sanremo, malgrado le numerosissime richieste locali, non ha potuto ancora fare una serata dei suoi migliori « cortometraggi » mentre, al contrario, gli stessi sono già stati visionati in tutta Italia presso

i vari Cine Club aderenti alla FEDIC.

Mentre possiamo capire un particolare rigore normativo per quello che riguarda le sale pubbliche con proiezione in 16 mm., non si comprende perchè si voglia coinvolgere in tale rigore i Cine Club e come mai non ci sia ancora stato nessun responsabile della FEDIC che abbia fatto i necessari passi ed abbia spiegato le grandi differenze che passano tra le proiezioni cineamatoriali dei Cine Club, con scopi puramente didattico-culturali e quelle fatte in sale pubbliche con fini palesemente speculativi.

A Sanremo il cineamatorismo deve lottare con una sorta di « cortese » guerra a base di articoli e disposizioni rigidamente applicate con geometrica precisione.

Il Maestro Pippo Barzizza Presidente del Cine Club Sanremo malgrado i suoi molteplici impegni professionali, continua a battersi per un sempre maggior successo e sviluppo del sodalizio da lui diretto, in questo ottimamente coadiuvato dai fidi collaboratori del Consiglio Direttivo. In tal senso pare che il Club abbia ottenuto la promessa « verbale » da parte delle Autorità Comunali di avere in uso un vasto e centralissimo locale, altrimenti inutilizzato, che potrebbe dar posto, oltre che ad alcuni vani di servizio, ad una ampia sala capace di circa 300 posti.

I dirigenti del Sodalizio Sanremese assicurano che con tale sala — dopo un paio d'anni di attività — doterebbero il Cine Club di tre proiettori a 35 mm, 16 mm. e 8 mm. tutti ad arco.

G. Candiolo

#### BIELLA

#### CONCORSO SOGGETTI

Sembra che il Cineclub Biella. dopo l'elezione del nuovo Consiglio e del nuovo presidente, abbia intenzione di occuparsi seriamente anche dei cineamatori. Per prima cosa si è cercato di appianare i gravi attriti che esistevano tra il Cineclub stesso ed un gruppo di soci riunitisi in un Centro Studi facenti parte dell'Associazione sportivoculturale denominata « Unione Giovane Biella ». Una rumorosa polemica era infatti sorta fra i due gruppi che avevano minacciato tuoni e fulmini estendendo la faccenda in campo nazionale con l'invio di memoriali e lettere a tutte le massime riviste cineamatoriali italiane, Poi tutto si è accomodato, s'è fatta la pace e l'unica che ci ha rimesso è stata la reputazione cineamatoriale biellese. Per ora non rimane che aspettare augurandoci che non si debbano ri-

#### VITA DI PROVINCIA

petere simili capricci e malintesi e che la buona volontà non venga meno.

Vari sono i progetti di iniziative ed uno di questi ha già dato i suoi primi frutti. Si tratta di un concorso per soggetti cinematografici bandito dal Cineclub ed esteso a tutti i cineamatori della provincia. La giuria, composta da Aldo Blotto Baldo, presidente del Cineclub Biella, Italo Martinero (socio) e da Fidia Savio della Giovane Biella, ha visionato i soggetti pervenuti ed ha premiato: «L'Angelo» di Carlo Caselli. Il secondo premio è toccato ad « Amore per tre » di Carlo Guido ed il terzo premio a pari merito al soggetto « An ghin go » di Pier Giorgio Tamaroglio e «L'invidia fuori posto» di Piero Bertolini. Nel giudizio per l'assegnazione dei premi è stato tenuto presente il fattore « adatto alla realizzazione da parte di dilettanti » cosicchè alcuni sono stati esclusi in partenza. Il soggetto premiato sarà realizzato a spese del Cineclub che lo presenterà come film sociale al prossimo Concorso di Montecatini. Si tratta di una fiaba poetica che presenta non poche difficoltà di sceneggiatura per cui sembra che verrà bandito un altro concorso per la migliore sceneggiatura tratta dal soggetto in questione. Anche questa può essere una buona idea, ma non vorremmo che si finisse con l'esagerare giungendo a fare un concorso per la più bella scritta della parola fine; infatti si parla di un concorso anche per la parte di protagonista.

Comunque non possiamo che plaudire al risveglio del Cineclub augurandoci tuttavia che l'entusiasmo che ha preso attualmente numerosi cincamatori biellesi non sia un fuoco di paglia destinato a consumarsi senza risultati positivi.

#### Giuseppe Sacchi

#### UDINE

#### CIRCOLO DEL CINEMA A GONFIE VELE

Tutti hanno visto: « Marcellino pan y vino ». Per una quin-dicina di giorni in città, non s'è parlato d'altro. Anche le pubblicazioni locali hanno convalidato il commosso entusiasmo popolare ospitando considerazioni e commenti degni di nota. Su « Studi e ricerche della Scuola Friulana » Walter Faglioni ha esaminato il film in rapporto allo scottante problema della cinematografia per ragazzi, mentre su «Risveglio» Gianni Gregoricchio lo ha salutato come il film « di cui avevamo bisogno ».

Malumore in città (ed in provincia) anche per «Il tetto» di De Sica. Qui non ci si rende conto come mai la parte del friulano Natale sia andata ad un triestino. Se la scelta dell'autorevole regista fosse caduta su Humphrey Bogart o su un oscuro operaio calabrese nessuno avrebbe trovato da ridire, ma poiche De Sica ha avuto la discutibile idea di affidare il ruolo di un friulano ad un friulano, anagraficamente e somaticamente tale, non si capisce come mai abbia concentrato tutto il suo interesse su Trieste e su altre città che di friulano non hanno proprio nulla, limitandosi per quanto riguarda il Friuli a frettolosi sondaggi per interposte persone.



Cornel Wilde e sua moglie Jean Wallace nel film «La paura bussa alla porta » (« Storm Fear »), in cui il popolare attore debutta come regista

Il Circolo del Cinema ha iniziato il settimo anno di attività con « Ugetzu Monogatari » (137ª proiezione), a cui hanno fatto seguito: « Sansho Dayu », « Antiche leggende cecoslovacche » (presentate da Flavia Paulon) e « Boris Godunov ».

Vivamente attesa è la « personale » di René Clair che comprenderà: « A noi la libertà » e « Quattordici luglio ».

Il Circolo del Cinema va a gonfie vele. Forse tra il folto pubblico dei soci vi è qualcuno che ha condizionato la sua partecipazione ad un preciso dovere « mondano » o « snobistico » (una lunga teoria di macchine, spesso sfarzose, staziona fuori della sala), tuttavia gli eventuali « snob » siano i benvenuti poiché proprio grazie al cinema in umiltà, possono vedere le squisite ghiottonerie filmiche che il benemerito sodalizio settimanalmente presenta.

Mario Quargnolo

#### A proposito dei "Cineamatori a Rapallo,, il dott. Darvino Battistella, consigliere della FEDIC ci scrive:

"Cinema"

Il vostro egregio collabo- niti nei Cine Clubs, fedeall'inizio dell'articolo sul recente Festival di Rapallo, pubblicato su «Cinema » n. 159, i diversi concorsi insiem confonde: nifestazione ufficiale -Montecatini, Salerno, Rapallo..., evidentemente a Montecatini nel mese perchè non è facile orientarsi in tale selva di manifestazioni. Ritengo pertanto utile per i lettori Clubs. della Sua pregiata rivista

ghe di chiarimento.

I cineamatori sono riuratore Claudio Bertieri, rati nella FEDIC (Federazione Italiana dei Cine Clubs), la quale indice ogni anno il Concorso Nazionale - unica sua mache solitamente si svolge di luglio ed al quale partecipano i suoi Cine

Egregia Redazione di inviarLe queste poche ri- la stessa cosa; e le di- nulla vieta che si orga- zati un po' dovunque e il Concorso Internazionale delle organizzazioni uffi- i film della montagna; a zione ufficiale - che si mente nel mese di agosto ed al quale partecipano le Federazioni ad essa

unica sua manifesta- ciali), che non possono nali e della Unione Internazionale.

In Italia, Rassegne, Mo. altri ancora ... Queste sono le sole ma- stre o Festivals interna-Negli altri paesi avviene nifestazioni ufficiali; ma zionali vengono organiz-

verse Federazioni Nazio- nizzino Mostre, Festivals, hanno abitualmente parnali sono affiliate alla Rassegne di ogni genere ticolari caratteristiche o Union Internationale du a carattere regionale, na- specializzazioni: a Corti-Cinéma d'Amateur (UNI zionale o internazionale na d'Ampezzo partecipano CA), che indice ogni anno (salvo i dovuti nulla osta i film sportivi; a Trento, Verona, i film medico-chiperò ovviamente essere rurgici; a Salerno, i film svolge ogni anno in una confuse con i suddetti a formato ridotto con le Nazione differente, solita- Concorsi annuali ufficiali sezioni amatori, chirurgidelle Federazioni Nazio- ci e professionali; a Rapallo, i film d'amatore quasi esclusivamente: ed

(d. b.)



GIOVANNI AMERIO (Canelli-Asti). Non credo sia il caso di iniziare la discussione sui valori di Peppino e Violetta di Maurice Cloche e Marcellino pan y vino di Ladislao Vajda; né mi sembra il caso di indagare se Vittorio Manunta, il piccolo interprete di Peppino e Violetta sia più espressivo di Pablito Calvo o viceversa. Tu sei un entusiasta del film di Cloche e ti senti forte in questo entusiasmo dalle parole di John Ford il quale avrebbe detto che Peppino e Violetta è il film che predilige. Io non sono d'accordo con te e quindi dissento dal giudizio di Ford che non fa certamente testo. Tu parli di uma-nità contenuta in Peppino e Violetta; a me sembra invece, che se un difetto quel film ha, sta proprio nella mancanza di umanità, nell'artificioso e nel caramelloso. Come vedi io preferisco il film di Vajda e ritengo, quindi, che non si possa neppure iniziare il discorso che tu vorresti fosse fatto in questa sede. Ti piace Peppino e Violetta? Vuol dire che la tua sensibilità è toccata dalle punte retoriche abbondanti di quel film. Io, ti ripeto, preferisco Marcellino pan y vino.

to, preferisco Marcellino pan y vino.

Mi chiedi informazioni su L'eco del cinema: ha sospeso le pubblicazioni nel dicembre del 1954.

PAOLO FRANCHINI (Via Montebello, 84, Firenze) comunica al lettore Visconti che il soggetto del film The Adventures of Don Juan, prod. W.B. 1948, è dovuto a Herbert Delmas e non a G. Oppenheimer, H. Kurnitz, che sono invece gli sceneggiatori. Inoltre desidererebbe mettersi in contatto con Visconti, W. Chisalè, F. Castelnovi, R. Sullam, e con qualsiasi altro schedatore disposto ad aiutarlo nella compilazione di uno schedario completo dei film americani presentati in Italia dalla fine della guerra ad oggi.

BRUNO BENIZZI (Torino). Ecco i dati:

Fronte del Porto (On the Waterfront); regla: Elia Kazan; aiuto-regla: Charles M. Mac Guire; scenegg.: Bud Schulberg; scenogr.: Richard Day; foto: Boris Kaufman; musica: Leonard Bernstein; montaggio: James Milford; trucco: Fred Ryme. Int.: Marlon Brando, Eve Marie Saint, Lee Cobb, Karl Malden, Rod Steiger, Pat Henning, James Westerfield, Leif Ericson, Tony Mauriello, John Hamilton, John Heldabrand, Rudy Bond, Don Blackman, Arthur Keegan, Barry Macollum, Mike O'Dowd, Marty Balsam, Fred Gwynne, Thomas Hanley, Anne Hegira. (M.G.M.).

Io sono un evaso (I Am a Fugitive from a Chain Gang), regia: Mervyn Le Roy; sceneggiatura: Sheridan Gibney, Brown Holmes; foto: Sol Polito; trucco: T. Westmore; montaggio: William Holmes. Int.: Paul Muni, Glenn Farrel, Helen Winson, Preston Foster. (W.B.).

Il 13 non risponde (13 Rue Madeleine), regia: Henry Hathaway; sogg. e scenegg.: John Monks jr. e Sy Bartlett; foto: Norbert Brodine; scenogr.: James Basevi e Maurice Ransford; musica: David Buttolph; montaggio: Harmon Jones. Int.: James Cagney, Annabella, Frank Latimor, Richard Conte, Walter Abel, Melville Cooper, James Craven, Sam Jaffe, Marcel Rousseau, Richard Gordon, Everett G. Marshall, Blanche Yurka, Alexander Kirkland, Peter yon Zerneck, Alfred Linder, Ben Low, Horace McMahon, Roland Belanger, Donald Randolph. (20th Century Fox).

#### Il Postiglione

#### Cambi ed acquisti

Pier Luigi Pellegrini (Piazza della Vittoria 27 - Livorno) è in possesso dei fascicoli di «Cinema» (nuova serie) dal n. 5 al n. 14 e dal n. 16 al 19 compresi. Cambierebbe detti fascicoli, come nuovi, con «Cinema» (vecchia serie) nn. 112, 115, 117, 157 o dal 161 in poi, o con «Cinema» (nuova serie) nn. 67, 68 o dal 75 al 147 compresi, oppure con «Film Rivista» dal n. 1 al n. 16. Il cambio lo farebbe volentieri con qualcuno dei lettori di «Cinema», scambiando alla pari un fascicolo con un altro.

Franchini Paolo (Via Montebello, 84 - Firenze), cerca « Screen World » e « Index de la cinématographie française » di qualsiasi anno e in qualsiasi condizione; anche a pezzi.

#### REGOLAMENTO DELLA «RAS-SEGNA INTERNAZIONALE DEL FILM SULLA RESI-STENZA.

1. - Il Comune di Bologna, organizzatore delle prime manifestazioni biennali artistiche e culturali della Resistenza, in conformità al mandato ricevuto dalla Associazione Nazionale tra i Comuni decorati di Medaglia al Valore Militare (Associazione sorta dal Conve-gno di Modena del 13 Dicembre 1953 e della quale è Presidente l'on. Pertusio, Sindaco di Genova), e nello spirito dello art. 2 della Associazione stessa, il quale impegna gli Associati all'affermazione e alla celebrazione dei valori e delle virtù eroiche che si espressero nelle lotte per l'Indipendenza e per la Liberazione, promuove, oltre ad un concorso per una Antologia e ad una Mostra di Arti figurative del Risorgimento e della Resistenza, una Rassegna Internazionale del film sulla Resistenza.

2. — Alla Rassegna sono invitati a partecipare, con opere di produzione nazionale o realizzate in co-produzione, le seguenti Nazioni: Bulgaria, Cecoslovacchia, Cina, Damimarca, Francia, Germania occidentale, Germania orientale, Giappone, Italia, Jugoslavia, Polonia, Romania, Ungheria, U.R.S.S., U.S.A.

3. — La Rassegna si svolgerà a Bologna dal 7 al 14 aprile 1956 e si concluderà con un Convegno nazionale sul tema: «Il Cinema post-bellico e la

### NOTIZIARIO

Resistenza». Verranno proiettati due film al giorno. L'ingresso alla visione dei film sarà gratuito.

4. — Gli Addetti culturali delle singole Ambasciate o Legazioni sono cortesemente invitati a presentare un elenco di film sulla Resistenza, indicando in ordine di preferenza due film a passo normale, che ritengono particolarmente significativi dal punto di vista artistico. Possono segnalare anche materiale documentario e cortometraggi.

Per ogni film proposto è necessario inviare ogni utile informazione, compreso un riassunto della trama e, possibilmente, alcune fotografie di scena. Le proposte vanno indirizzate, non oltre il 5 Marzo, al « Comitato Organizzatore della Rassegna internazionale del film sulla Resistenza » presso l'Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Bologna.

Del Comitato organizzatore fanno parte il prof. Giuseppe Gabelli, Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Bologna, G. B. Cavallaro, Giancarlo Celli, Rocco Musolino, Aldo Paladini, Renzo Renzi, Dario Zanelli e rappresentanti di organismi e associazioni cinematografiche.

5. — Gli Addetti culturali sono pregati anche di indicare quali film hanno il permesso di circolazione in Italia e quali ne sono privi. Per questi ultimi, l'Associazione nazionale tra i Comuni decorati al Valore Militare si impegna a fare quanto sarà possibile per ottenere dei permessi straordinari di circolazione.

6. — Dopo l'esame delle proposte di film, il Comitato Organizzatore comunicherà ad ogni Addetto culturale quali sono stati scelti da presentare alla Rassegna. Le spese di trasporto saramno rimborsate dal Comitato Organizzatore che offre ogni garanzia per la conservazione delle copie richieste.

7. — I film non doppiati in Italiamo o privi di didascalie in italiamo, saranno presentati in lingua originale e al pubblico verrà distribuito un riassunto della trama.

Ogni proiezione sarà preceduta da una breve presenta-

Il pubblico sarà invitato ad esprimere un giudizio su ogni singolo film attraverso un « referendum ».

8. — Il Comitato organizzatore comunicherà tempestivamente le date precise delle proiezioni, alle quali sarà gradita la presenza di personalità dell'arte e della cultura cinematografica appartenenti alle varie nazioni partecipanti.

#### « CONTROLUCE », UN NUOVO QUINDICINALE

Il 10 febbraio è uscito a Firenze un nuovo quindicinale dal titolo « Controluce » (pagine 20, Lire 70). Direttore è Debrando Trovatelli, redattore capo Adriano Fabbrichesi.

Il programma della nuova pubblicazione è quanto di più nobile possa immaginarsi; no-bile ed ambizioso poichè in venti pagine ci si ripromette di occuparsi di teatro, musica, canzone melodica, radio, televisione e cinema. Roba da far tremare anche la più agguerrita e preparata redazionel Ma i giovani che si sono gettati nell'impresa editoriale non tremano. Poche fotografie e molto testo. Così abbiamo letto arti-coli di Italo Salvan, Guido Bruni, Aldo Rocchi, Laura Fuà, Adelmo Damerini, Gualtiero Frangini, Emilio Poesio, Piero Lorenzoni, Marcello Jacorossi, Giovanni Foralossi, Lina Cané, Solas Boncompagni. La critica cinematografica è stata affidata a Sergio Frosali. Un ampio notiziario sui movimenti delle compagnie teatrali completa il primo numero della esordiente pubblicazione alla quale inviamo auguri di lunga vita.

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: A. G. I. R. E., Via Panama 68 -Roma - "La Fiaccola" Roma -Borgo Pio, 70



#### WARNER BROS

PRESENTA

#### GARY COOPER

in

#### CORTE MARZIALE

Protagonisti: Charles Bickford, Ralph Bellamy e Rod Steiger

con

### FRED CLARK

in Cinemascope

in WarnerColor

Soggetto e sceneggiatura di MILTON SPERLING e EMMET LAVERY - Musica composta e diretta da DI-MITRI TIOMKIN - Gruppo di produzione: UNITED STATES PICTURES - Produttore MILTON SPERLING -Regia di OTTO PREMINGER - Distrib. Warner Bros

Nella recente storia militare degli Stati Uniti, il brigadiere generale Billy Mitchell è una drammatica ed eroica figura. Valoroso combattente della prima guerra mondiale al comando delle forze aeree americane, nel 1925 venne sospeso dal servizio con perdita del grado per aver additato all'opinione pubblica la negligenza degli alti comandi verso la nuova arma aerea, sollecitando per essa mezzi adeguati alla sua crescente importanza. Egli fu processato per violazione dell'articolo 96 del codice militare « per aver tenuto un contegno pregiudizievole » nei riquardi del servizio. La Corte Marziale che lo giudicò derise le sue profetiche affermazioni che gli aeroplani avrebbero potuto un giorno superare grandi distanze a velocità supersonica e che il nemico avrebbe potuto sferrare un attacco aereo su Pearl Harbor. Il processo, che durò oltre sei settimane, ebbe un'appassionata risonanza nella stampa e nell'opinione pubblica. Oggi a 30 anni dal verdetto della Corte Marziale, il « New York American Journal », rievocando il generale Mitchell in occasione della prima del film, scrisse: « E' motivo d'orgoglio per il nostro quotidiano e per tutti i giornali del gruppo Hearst ricordare che fummo tra i sostenitori di quell'indomito profeta della potenza dell'arma aerea nonchè delle sue previsioni che diventarono realtà ».

sue previsioni che diventarono realtà».

Dalla vita di quell'uomo Milton Sperling e Emmet Lavery trassero la materia per il dramma che va dal 1921 alla fine del 1925, e decisero di portarlo sullo schermo per la Warner Bros. Nel 1953 il Dipartimento della Difesa diede ai cineasti il permesso di consultare gli atti del processo per la veridicità della rievocazione dei fatti. Gli sceneggiatori svolsero il dramma in tono documentaristico, senza inserirvi elementi melodrammatici di facile

presa sul pubblico.





« Ecco un film appassionante, di eccellente fattura! Esso prova che non occorrono romanzi d'amore, avventure piccanti, espedienti sensazionali per fare un film di eccezionale presa sul pubblico ».

THE FILM DAILY

« Il merito della riuscita del film è anche del regista Otto Preminger, aderente ad ogni parola della sceneggiatura. La scelta di GARY COOPER per il personaggio di Billy Mitchell risulta molto saggia. Nessun attore avrebbe reso come lui la pensosa concentrazione e la schietta lealtà di propositi e d'azione, che caratterizzarono l'impetuoso generale».

MOTION PICTURE HERALD

« CORTE MARZIALE con GARY COOPER protagonista, presentato ieri al Criterion Theatre, è un film di rara potenza spettacolare. Il dramma è portato con tanta efficacia che dimenticherete di aver di fronte attori e vi sembrerà di vedere e di sentire personaggi veri di 30 anni fa».

JOURNAL AMERICAN

« Uno dei migliori film prodotti dalla Warner Bros. A GARY COOPER dovrebbe essere assegnato il premio dell'Accademia per la migliore interpretazione della sua carriera».

LONDON STAR

"Un film interessantissimo. Ho ammirato la grande interpretazione di GARY COOPER e la vibrante rievocazione di fatti storici, mirabilmente conseguita dal regista Pre-

DEUTSCHE PRESS AGENTUR

« Un film meraviglioso. E' dinamite negli annali della cinematografia ».

LOS ANGELES TIMES



