

CINEMA



TERZA SERIE
16 APRILE 1956

164

SPED. IN ABBONAMENTO
POSTALE

L I R E
C E N T O

Un film di

ALFRED HITCHCOCK

in

VistaVision

con

EDMUND GWENN

JOHN FORSYTHE

SHIRLEY MacLAINE

Regia di

ALFRED HITCHCOCK

Colore della

TECNICOLOR

È un film

PARAMOUNT



LA CONGIURA DEGLI INNOCENTI

(The Trouble with Harry)



ROSSANA RORY, PROTAGONISTA DEL FILM «LA RIVA DELLA PAURA» («THE RIVER CHANGES») SCENEGGIATO E DIRETTO DA OWEN CRUMP PER LA WARNER BROS.

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

DIRETTORE: PASQUALE OJETTI

REDAZIONE: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

IMPAGINAZIONE: PINO STAMPINI

Volume XV

Terza serie

Anno IX 1956

164 16 Aprile 1956

SOMMARIO

SI GIRA	121
RICCARDO REDI	
SCRITTORI E CRISI DEL CINEMA	123
MIRKO CAMPANELLA	
VECCHI COME IL CINEMA I «PRESI DALLA STRADA»	127
GIUSEPPE RECCHIA	
CINEMASCOPE IN AULA MANZONI	130
PIO CARO	
SUDORE E STREGHE REALTA' MESSICANA	133
RUSSELL HARLAN	
I MINUTI PIU' ECCITANTI DELLA MIA VITA	136
LA TELA DEL RAGNO	140
ERMANNIO COMUZIO	
LETTERA DA BRUXELLES	142
CESAR MEMOLO JR.	
BRASILE: CRITICO PROPONE GOVERNO DISPONE	144
M. CHRISTINA MOLANDER	
LA NOTTE D'ESTATE HA TRE SORRISI	146
FRANCO MOCCAGATTA	
IERI E OGGI SEMPRE NEI «FIGLI DI NESSUNO»	148
OSCAR 1955	150
SERGIO DE SANTIS	
BIBLIOTECA	152
ENZO SERAFIN	
RUBRICA DELLA FOTOGRAFIA	153
I FILM	154
VITA DI PROVINCIA	157
LA DILIGENZA	160

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 383.952 - 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Cesar Memolo jr., Estancia Lynce, Atibaia, San Paolo - BULGARIA: Cristo Mutatoff, Rue Kozlodni 25, Sofia 2 - GIAPPONE: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakano 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, Lole Ribara 38, Belgrado - PORTOGALLO: Ferdinando Duarte, Rua Damasceno Monteiro 90/2ºD, Lisbona - STATI UNITI: da New York Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M. C. Molander, Smedsbacksgatan 1, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernandez Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

SI GIRA



Il noto coreografo Hermes Pan e la ballerina Cyd Charisse durante la lavorazione di « Meet Me in Las Vegas »

IN ITALIA

CINECITTA'

I sogni nel cassetto - b.n. - Produzione: Rizzoli-Pallavicini-Francinex (italo-francese) - Regia: Renato Castellani - Interpreti principali: Lea Massari, Enrico Pagani, Cosetta Greco, Lilla Brignone, Sergio Tofano, Carlo D'Angelo, Guglielmo Inglese - Genere: sentimentale.

Beatrice Cenci - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Electra Compagnia Cinematografica - Franco London Film (italo-francese) - Regia: Riccardo Freda - Interpreti principali: Micheline Presle, Gino Cervi, Fausto Tozzi, Frank Villard, Claudine Dupuis, Mireille Granelli - Genere: storico.

CENTRO I.N.C.O.M.

Quando gli angeli non volano - b.n. - Produzione: Rizzoli-

Pallavicini - Regia: Mario Camerini - Interpreti principali: Anna Magnani, Antonio Cifariello, Eleonora Rossi Drago - Genere: drammatico.

GLORIColor

I vagabondi delle stelle - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: M.A.U.S.E.R. Film - Regia: Nino Stresa - Interpreti principali: Mario Girotti, Brunella Bovo, Eugenia Bonino, Vincenzo Musolino, Luisa Rivelli, Enrico Glori e Titina De Filippo - Genere: drammatico.

IN.C.I.R.

Giovanni dalle Bande Nere - Ferraniacolor - Produzione: Ottavio Poggi - Regia: Sergio Grieco - Interpreti principali: Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Constance Smith, Philippe Hersent, Gerard Landry,

Silvio Bagolini - Genere: storico.

ISTITUTO LUCE

Tempo di villeggiatura - b.n. - Produzione: Stella film - Regia: Antonio Racioppi - Supervisione: Luigi Zampa - Interpreti principali: Vittorio De Sica, Marisa Merlini, Giovanna Ralli, Abbe Lane, Maurizio Arena, Gabriele Tinti, Bella Visconti, Memmo Carotenuto, Dina Perbellini, Virgilio Riento, Gildo Bocci - Genere: sentimentale.

Dieci per mille - Ferraniacolor - Totalvision - Produzione: D.P.M. - Regia: Mino Loy - Interpreti principali: Arturo Bragaglia, Renato Chiantoni, Lorella De Luca, Giulio Paradisi, Walter Nazzareno, Memmo Carotenuto e con Billi e Riva - Genere: comico.

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-Tennuggi film (co-produzione italo-francese) - Interpreti principali: Martine Carol, Vittorio Gassman, Charles Vanel, Gabriele Ferzetti, Ceeyl 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.

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

La donna del giorno - b.n. - Produzione: Peg film - Regia: Francesco Maselli - Interpreti principali: Virna Lisi, Haja Hararit, Antonio Cifariello, Serge Reggiani, Franco Fabrizi - Genere: drammatico.

ESTERNI ALL'ESTERO

Perù - Ferraniacolor-Cinemascope - Produzione: Lux Film - Realizzato da Mario Craveri ed Enrico Gras - Interpreti principali dal vero - Genere: documentaristico.

La castellana del Libano - Eastmancolor - CinemaScope - Produz.: Cino Del Duca - Jeanne - C.T.I. (italo-francese) - Regia: Richard Pottier - Inter-

preti principali: Jean-Claude Pascal, Gianna Maria Canale, Jean Servais, Giorgia Moll - Genere: drammatico.

Uragano sul Po - b.n. - Produzione: Compagnia Cinematografica Esedra-C.C.C. (italo-tedesco) - Regia: Horst Hachler - Interpreti principali: Margia Schell, Raf Vallone, Bruno Kotthaus - Genere: drammatico.

Quattro passi fra le nuvole - colori - Produzione: Amato - (italo-francese) - Regia: Mario Soldati - Interpreti principali: Fernandel, Giulia Rubini, Fosco Giachetti, Leda Gloria - Genere: sentimentale.

Strada dei bandeirantes - Ferraniacolor - Produz.: Cinema mediterranea - Report film - Regia: Giuseppe Belli - Genere: documentaristico.

NOTIZIARIO

GRAN BRETAGNA

Laurence Olivier porterà, quanto prima, sullo schermo il *Macbeth* di Shakespeare. Il film sarà a colori ed il ruolo di Lady Macbeth sarà affidato a Vivien Leigh.

Herbert Wilcox realizzerà prossimamente un film tratto da un'opera di Fitzroy Maclean *Eastern Approaches*; la sceneggiatura è di Warren Chetham-Strode. La storia è ambientata in Africa, Persia e Jugoslavia.

FRANCIA

Georges Clouzot ha offerto a Françoise Sagan trenta milioni di franchi per i diritti di adattamento cinematografico del suo ultimo romanzo, « Un certo sorriso »; anche un produttore americano avrebbe intenzione di portare sullo schermo l'opera della giovane scrittrice francese.

STATI UNITI

John Ford realizzerà per la Metro Goldwyn Mayer *The Wings of Eagles*; interprete principale sarà John Wayne.

Eugene Franke, noto produttore americano e amico di Greta Garbo, ha offerto alla attrice il ruolo di Tzu-Hsi, una famosa cortigiana mongola che divenne imperatrice della Cina. Il film *L'imperatrice* è tratto dal dramma di Henry J. Taylor, e dovrebbe esser girato in Giappone.

Eleanor Parker sarà la protagonista del film *Il pelo di pinto*, tratto dall'omonimo romanzo di Maugham.

Walter Disney girerà prossimamente un documentario sui più suggestivi aspetti del paesaggio danubiano fra Linz e Vienna.

SCRITTORI E CRISI DEL CINEMA

Oltre ai capitali nel nostro cinema mancano spesso anche le idee: ma come si spiega che quattro tra i nostri migliori scrittori - Moravia, Soldati, Bassani e Pasolini - abbiano messo la loro firma sotto uno dei più discutibili film della stagione? - Opinioni di scrittori e sceneggiatori sul lavoro di sceneggiatura: Alvaro, Moravia, Bassani, Prosperi, Pasolini.

A CURA DI
RICCARDO
REDI

Forse un giorno non parleremo più della crisi del cinema: l'avremo felicemente superata e dimenticata, e l'euforia sarà ritornata negli uffici dei produttori come nei teatri di posa. Allora la « facile vita » del cinema ricomincerà, molti problemi non peseranno più, i finanziatori non penseranno due volte prima di investire dei capitali, i soggettisti sforniranno storie a getto continuo, il sole tornerà a splendere su Cinecittà e dintorni.

E se tutto andrà bene si produrranno una o due centinaia di brutti film all'anno.

Qualcuno ha già cominciato a sussurrare — specialmente negli ambienti degli pseudo-produttori — che i giornalisti, con il loro continuo parlare e scrivere di crisi, peggiorano la situazione: diffondono un'atmosfera di panico bloccando l'afflusso di nuovi capitali nell'industria cinematografica, scoraggiando gli investimenti. Poiché, come è noto, l'industria cinematografica, largamente passiva, ha l'abitudine di chiedere continui rifornimenti ad altri settori.

Ma se vogliamo essere onesti, dobbiamo dire che temiamo la ripresa economica quanto ci preoccupa l'attuale depressione; che vediamo con qualche sospetto avvicinarsi il giorno in cui, approvata la nuova legge, il nostro cinema riprenderà a percorrere le cattive strade dell'avventura.

E' quindi proprio questo il momento per guardarsi allo specchio e direi in faccia proprio tutto, senza paura e senza false pietà. Perché anche l'eventualità che la ripresa economica ci sia, che si possano produrre ancora centinaia di filmetti pseudo-comici, pseudo-sentimentali, pseudo-popolareschi, pseudo-indagine-di-costume, non è proprio sicura. Può anche darsi che i nostri produttori fabbrichino delle merci di questo tipo ed il pubblico risponda di no, che non le vuole, che preferisca prodotti di ben altra fattura e di altri ingredienti. Soprattutto prodotti nuovi, non costruiti secondo vecchie formule; oppure li voglia costruiti secondo formule più intelligenti.

Per questo insistiamo a parlare della crisi, anzi rincariamo la dose; chiamiamo in causa non solo la legge sul cinema, la concorrenza straniera e la deficienza di capitali e di credito, ma la mancanza di idee di registi e sceneggiatori. Il punto più grave di questa famosa crisi è proprio che il film italiano — nonostante qualche successo di cassetta — negli ultimi tempi ha completamente perduto il contatto con il pubblico.

Le idee che circolano nei salotti degli sceneggiatori, negli studi dei produttori, negli uffici dei distributori non hanno nulla a che vedere con le idee degli spettatori; e ormai neppure la mediazione di qualche celeberrimo attore beniamino delle folle riesce a renderle accettabili. Peter Ustinov che apre una cassaforte con una sola botta della mano è molto più divertente, più spiritoso e soprattutto più credibile che Franco Fabrizi e Cifariello falsi agenti della squadra del buon costume in « Racconti Romani ». Anche se parlano il dialetto romanesco.

Lasciamo per un momento la parola alle cifre: nel dicembre '54 il film italiano incideva sul totale degli incassi per il 32%, nel dicembre '55 per il 23%; nel gennaio '55 la percentuale era del 40%, un anno dopo era ridotta al 26%. Come sempre le cifre sono eloquenti. Se interpellassimo con pazienza uno per uno i critici che giorno per giorno valutano i film italiani e stranieri, siamo sicuri che le confermerebbero: « Il Bigamo » non vale « Quando la moglie è in vacanza », « Accadde al penitenziario » non vale « Non siamo angeli », « Io piaccio » non vale « Occhio alla palla ». Eppure Sordi, Chiari, la Valeri, Totò valgono sicuramente quanto Ustinov o Jerry Lewis; ma non abbiamo mai visto la Valeri impegnata in una situazione intelligente, né Totò alle prese con un personaggio degno di lui almeno dai tempi di « Guardie e ladri ».

Abbiamo preso come esempio i film comici, perché sembra che sia questo il genere più diffuso. Niente di male che il pubblico reclami intrecci umoristici e situazioni farsesche, perché in fondo per l'umorismo è necessaria molta intelligenza, e la richiesta del pubblico è richiesta di cose intelligenti. Ma nel campo del film serio la situazione è molto più grave. Quanti sono i film concepiti come storie più o meno drammatiche, o almeno come indagine-di-costume (è molto di moda) che poi o nel corso della sceneggiatura o della lavorazione diventano commedie di sconcertante banalità? (Non facciamo nomi, ma i « discorsi seri in tono scherzoso » di Blasetti testimoniano di una decadenza collettiva).

Naturalmente della mancanza di idee del nostro cinema potremmo ritenere responsabili coloro che di inventar storie e trame fanno professione: vale a dire gli sceneggiatori. Ma non ci piace fare la parte degli accusatori; questi « cacciatori di idee » li lasciamo giudicare per noi da Corrado Alvaro:

« La moderna professione di gente che vende idee, trovate, intrighi, battute, a prezzo mai prima praticato, e che è diventato un lavoro non dei più facili, meriterebbe essa stessa il suo dramma

o la sua commedia. Nel gruppo dei fabbricanti di intrecci (fabulatori) si potrebbe chiamarli riportando nell'uso un'antica parola) si trova abbastanza spesso un individuo che non sa niente di letteratura, ma che ha le sue trovate allo stato bruto, ricavate dalla cronaca e da una esperienza tutta istintiva. Forse è l'uomo di domani, senza pregiudizi culturali. E' un mestiere che rischia di mettere in crisi la letteratura d'invenzione quale è stata concepita fino ad oggi, e di ricacciare nel regno di una retorica tramontata l'arte del prosatore o del drammaturgo... E' una nuova forma di letteratura, per cui d'un grande libro non resta che il meccanismo del suo intreccio, come una lisca di pesce. Questa nuova forma di letteratura ha orrore della cultura come troppo preoccupante, ma ne ha bisogno. E' questo l'aspetto singolare del processo anticulturale del mondo d'oggi».

Corrado Alvaro ha sceneggiato qualche film e confessa che questa attività lo ha deluso. Nè molto diverso è l'atteggiamento di un altro scrittore, Alberto Moravia, che ha avuto e continua ad avere frequenti contatti con il cinema, eppure non sa trattenerli dal giudicare severamente il lavoro dello sceneggiatore. Così egli lo descrive nel suo romanzo «Il Disprezzo»:

«...dalle prime ore del mattino fino a notte gli sceneggiatori non fanno che parlare, per lo più tenendosi al lavoro, ma spesso, per volubilità o stanchezza, divagando insieme sui più disparati argomenti. Chi racconta aneddoti scollacciati, chi espone le proprie idee politiche, chi fa della psicologia su questa o quest'altra persona di comune conoscenza, chi parla di attori o di attrici, chi si sfoga intorno ai propri casi personali: intanto, nella stanza in cui ha luogo il lavoro, l'aria si riempie del fumo delle sigarette, le tazze di caffè si ammucchiano sui tavoli accanto ai fogli della sceneggiatura, e gli sceneggiatori che vi erano entrati al mattino compiti, pettinati, e in ordine, si ritrovano, a sera, arruffati, in maniche di camicia, sudati e scarmigliati peggio che se avessero dovuto sforzare una donna frigida e restia. E, in verità, la maniera meccanica e abitudinaria con la quale si fabbrica una sceneggiatura rassomiglia forte ad una specie di stupro dell'ingegno, originato piuttosto dalla volontà e dall'interesse che da qualsivoglia ispirazione o simpatia. Naturalmente può anche avvenire che il film sia di qualità superiore, che il regista e i collaboratori siano legati già in precedenza da vicendevole stima e amicizia e che, insomma, il lavoro si svolga in condizioni ideali che possono verificarsi in qualsiasi attività umana, per quanto ingrata; ma queste favorevoli combinazioni sono rare come, appunto, sono rari i buoni film».

Questa acuta pagina di Moravia ci ha suggerito di interpellare direttamente gli sceneggiatori; cioè di rivolgerci a qualcuno di loro tra i più noti, i più colti, i più seri e sottoporgli i nostri dubbi: perchè accade che talvolta si riuniscano uomini di elevato ingegno e di riconosciuta fama letteraria e scrivano un canovaccio indegno del più modesto «fabulatore» mercenario, canovaccio, si noti, che poi il grosso pubblico respingerà come troppo ingenuo o ridicolo?

Perchè — tanto per parlar chiaro — quattro scrittori come Moravia, Soldati, Bassani e Pasolini, che hanno dato alla narrativa opere di indubbio pregio, al cinema regalano un sottoprodotto come «La donna del fiume»? Evidentemente deve esserci una spiegazione: anzi parecchie delle cause più probabili ce le immaginiamo facilmente. Ma non siamo sicuri che un fenomeno così indicativo sia presente in tutti i suoi significati anche ai quattro scrittori citati. O per lo meno che essi ne diano una valutazione analoga a quella che diamo noi.

Ma se si rendono conto esattamente della situazione, che cosa possono fare i nostri sceneggiatori per migliorarla? Possiamo sperare che una parola nuova parta da loro?

BASSANI: «Il cinema non ti impegna mai come scrittore, non impegna mai il tuo stile».

Indubbiamente il lavoro dello sceneggiatore presenta degli aspetti ingrati: è un lavoro che va fatto in fretta, in forzata collaborazione tra persone diverse, turbato da tanti elementi estranei, così sottoposto ad interferenze, che succede assai spesso che una buona idea, che poteva dar luogo ad un buon film, finisca, come si dice, per andare "a rumengo".

Ma lo scrittore che si accosta al cinema non deve farsi delle illusioni. Non può pretendere che il cinema possa rispondere sempre alle sue esigenze di letterato. Per fare di un film un'opera d'arte egli deve sapere che è necessario il concorso di varie condizioni: ed il caso che queste si verificano tutte insieme è piuttosto raro. Occorre che si verifichi un perfetto accordo tra gli sceneggiatori, la produzione, il regista, il noleggiatore, ed anche la censura. Anche questa può intervenire a mutare profondamente

il significato del film, il senso del racconto, come fece con "La Romana", quando ci proibì che si facesse il nome dell'O.V.R.A. Le opere d'arte certo non nascono in una situazione come quella descritta da Moravia nel "Disprezzo".

Tuttavia mi sembra che le posizioni sdegnose siano completamente fuori di posto. E' chiaro che per fare in cinema delle cose buone non occorrono i raccoglitori di battute, o "fabulatori" che siano, e invece sarebbe necessario creare per gli sceneggiatori le stesse condizioni, la stessa situazione in cui si trova uno scrittore quando si accinge a scrivere un libro. Ma il disegno dello scrittore nei riguardi del lavoro di sceneggiatura nasce solo da un'opinione accademica della letteratura, dalla falsa convinzione di un inesistente primato della letteratura sul cinema, posizione inutile, nociva, che non può servire né agli interessi del letterato né a quelli del cinema.

Le possibilità da parte degli scrittori di influenzare il cinema corrente sono minime, tuttavia anche un grande scrittore non demortendosi, secondo me, nella posizione del "cattolico cattivo" che avendo scoperto che non può divenire santo si butta a far peccati ogni giorno: se fa del cinema, lo faccia senza pensare, con questo di buttare via l'anima. Cerchi, umilmente, di recare un contributo al miglioramento della qualità del cinema corrente. Non vi è nulla di peggio dell'atteggiamento del superuomo.

Io penso che gli scrittori e gli sceneggiatori abbiano delle possibilità assai limitate nel decadimento della nostra attuale produzione. Direi che quasi sempre lo sceneggiatore ha una responsabilità limitata: ho fatto l'esempio della "Romana" in cui la censura è intervenuta a falsare in gran parte il significato del film. Lo stesso è accaduto ad un'altra mia sceneggiatura: "La mano dello straniero". Molte volte noi immaginiamo certi personaggi che poi vengono annullati da una scelta infelice o non corrispondente degli interpreti. La sceneggiatura cui tengo di più è quella de "La Provinciale", ma anche quella della "Donna del fiume" non era male, in fondo. Io credo, per quanto riguarda me, d'aver fatto in quel film un lavoro di onesto e dignitoso artigianato, d'aver portato un certo contributo di gusto ad un soggetto tremendamente rozzo e povero. Certo è che neppure in tale occasione né io né Pier Paolo Pasolini, che lavoravamo per la prima volta insieme, credemmo di assumere una posizione di sdegnoso disprezzo.

Occorre soprattutto che lo scrittore che affronta il cinema si renda conto di che cosa si tratta. Tutte le difficoltà e gli impedimenti che ostacolano il lavoro dello sceneggiatore riflettono il fatto che il cinema non è quasi mai, come un romanzo o una poesia, fine a se stesso; il cinema è quasi sempre una cosa che serve. Bisogna che lo scrittore accetti l'idea che il cinema è un lavoro diverso da quello che solum è suo. E riconosca che il vero antagonista della letteratura non è il cinema, ma il giornalismo. Il giornalismo ti impegna ad essere quasi bravo, quasi spiritoso, quasi intelligente, vuole una partecipazione letteraria, vuole il quasi bello e finisce per far di te un lettore di secondo ordine. Invece il cinema ti lascia libero: non ti impegna mai come scrittore, non impegna mai il tuo stile.

Devo dire tuttavia che questo lavoro così facile a dispregiarsi mi è stato invece molto utile, anche come scrittore: mi ha insegnato a irrobustire la struttura del racconto, ad adoperarmi perchè il racconto "funzioni". Credo che il mio ultimo lavoro letterario, un volume di cinque racconti, mostrerà quanto il lavoro di sceneggiatura abbia giovato al mio mestiere di narratore.

MORAVIA: «Lo scrittore potrebbe portare il cinema ad un livello culturale ed artistico più alto, nel suggerire argomenti e soggetti più difficili e più elevati».

Sì, esiste una profonda differenza tra il lavoro dello scrittore e quello dello sceneggiatore. Quest'ultimo lavora su ordinazione, in maniera subordinata, spesso secondo idee e necessità non sue; lo scrittore invece scrive quello che gli piace e come gli piace. In altri termini il primo è un artigiano cui non è richiesto se non di rado di esprimere se stesso; il secondo deve farlo se vuole essere quel che deve essere.

Personalmente, sono scrittore ma non sceneggiatore e le molte sceneggiature che mi sono state attribuite portavano il mio nome soltanto perchè questo faceva comodo al produttore. Per esempio non ho fatto la sceneggiatura di "La donna del fiume"; mi limitai, in collaborazione con Ennio Flaiano, a scriverne il soggetto che in seguito fu del tutto cambiato. Anche nel caso di "Racconti Romani", non ho scritto una sola riga della sceneggiatura.



Pier Paolo Pasolini, l'autore di «Ragazzi di vita», ha partecipato alla sceneggiatura di «La donna del fiume». Ha curato due antologie: «Antologia della poesia popolare», e «Antologia della poesia dialettale». Collabora alla rivista «Paragone»



Giorgio Bassani ha pubblicato volumi di poesie e un volume di racconti: «La passeggiata prima di cena». Ha partecipato alla sceneggiatura di «La Romana», «La Provinciale», «Senso», «La donna del fiume»

In generale ritengo che gli scrittori italiani di qualità non siano buoni sceneggiatori perché in Italia la letteratura ha un carattere quasi sempre molto elevato ed umanistico. I romanzieri in Italia sono pochi e questi pochi sono ambiziosi e difficili. Manca del tutto o quasi in Italia quella letteratura media di romanzo di tipo commerciale benchè decoroso che abbonda invece nei paesi anglosassoni. E' da questa letteratura che vengono per lo più i buoni sceneggiatori. Anche agli Stati Uniti dubito che i romanzieri di qualità come gli Hemingway, i Faulkner, i Capote, possano essere buoni sceneggiatori. I buoni scrittori-sceneggiatori di Hollywood appartengono tutti a quella letteratura di secondo piano, artigianesca e commerciale, che, come ho detto, abbonda agli Stati Uniti ed è invece inesistente o quasi in Italia.

Naturalmente penso lo stesso che la partecipazione degli scrittori di qualità alle sceneggiature sia non soltanto utile ma anche necessaria. Ma secondo me tale partecipazione finora non è stata studiata e adoperata come si dovrebbe. Lo scrittore ha esigenze sue proprie; non si dovrebbe richiederli di lavorare a sceneggiature che non sono consoni al suo talento. Se si vuole che lo scrittore di qualità faccia un lavoro utile bisogna ascoltarlo, non servirsi come di uno sceneggiatore qualsiasi. L'utilità dello scrittore nel lavoro di sceneggiatura dovrebbe consistere secondo me nel portare il cinema ad un livello culturale ed artistico più alto, nel suggerire argomenti e soggetti più difficili e più elevati. Intanto, invece di abborracciare soggetti su misura per attori e attrici in vena di divismo, si prendano i soggetti dai romanzi e dalle novelle che non mancano in Italia, come si fa agli Stati Uniti. Sarebbe già qualche cosa.

PASOLINI: «Nonostante tutti i suoi difetti l'ambiente cinematografico è il più interessante e il più vivo che ci sia in Italia».

Non considero lo sceneggiatore responsabile nè delle banalità nè della scarsità di idee della nostra recente produzione. Ho constatato, certo, il ripetersi di personaggi e situazioni in molti film italiani; si che perfino il pubblico più passivo e meno raffinato comincia ad essere chiaramente stanco. Ma benchè abbia bisogno di qualcosa di nuovo, tale pubblico continua, come per forza di inerzia, ad affollare il cinema dove si proiettano i film collaudati. I cambiamenti di gusto non avvengono per lenta evoluzione, ma si manifestano improvvisi, per mutazione, direbbero i biologi: certo la stanchezza per certe formule è in atto, ma non si è ancora fatta sentire in termini di successo o insuccesso economico. L'abitudine del pubblico è insomma in ritardo sui suoi stessi gusti.

Naturalmente le idee dei noleggiatori e dei produttori sono esse pure in ritardo: seguono passo passo il termometro del successo finanziario e non prevedono, non sentono avvicinarsi il "mutamento". In siffatto ingranaggio le idee "nuove" degli sceneggiatori e dei soggettisti sono generalmente respinte: cassetta, autocensura e censura vi ostano. Quanto ai letterati è ingiusto accusarli di dare al cinema poco di nuovo e di originale: il loro apporto è scarso, è vero, ma vi sono le circostanze ben precise che abbiamo delineate, a impedire allo scrittore di dare un contributo che veramente importi all'opera cinematografica.

Ho una esperienza abbastanza limitata del lavoro e dell'ambiente degli sceneggiatori: ho cominciato lavorando con Bassani alla sceneggiatura de "La donna del fiume". Non so quindi se il quadro fatto da Corrado Alvaro o dallo stesso Moravia possa considerarsi un aspetto tipico della professione. Per quanto riguarda la mia personale esperienza posso dire che tra la sceneggiatura fatta dagli scrittori e il film come viene poi realizzato esiste una differenza sostanziale. Necessariamente, in quanto il film è del regista: suo, e non nostro. Quando scrivo un romanzo faccio un lavoro, quando scrivo una sceneggiatura ne faccio un altro. Il che non implica un minore impegno: ma è chiaro che mentre un romanzo è un tutto, è una unità vivente in quanto realizzata, la sceneggiatura — per quanto sofferta o geniale — è invece uno schema, una unità vivente in quanto da realizzarsi.

Vorrei aggiungere, comunque, che malgrado le difficoltà e le circostanze spesso penose, ho una gran fede e un grande amore per il cinematografo, e faccio questo lavoro con molto piacere. E dirò anche che credo che l'ambiente cinematografico, nonostante tutti i suoi difetti, sia il più interessante, il più vivo che ci sia in Italia in questi anni.

GIORGIO PROSPERI. Nato a Roma l'11 gennaio 1911. Giornalista e scrittore. Critico teatrale di vari quotidiani e periodici, attualmente de «Il Tempo» e la «La Settimana Incom». Insegna sceneggiatura e regia al C.S.C. Ha partecipato alle sceneggiature di: «Angelo tra la folla», «Il cappotto», «Senza bandiera», «Domani è un altro giorno», «Cento anni d'amore», «Maddalena», «Stazione Termini», «Il seduttore», «La voce del silenzio», «Scuola elementare», «Senso».

Negli strani rapporti tra lo scrittore e il cinema, la verità è spesso il totale disprezzo del letterato verso il cinema. Istintivamente egli sente che è ingiusto che il romanziere ricavi così poco dalla propria opera, mentre il cineasta ha così facili guadagni con poche idee e poche parole. Perciò si butta nel cinema



Giorgio Prosperi. Critico teatrale del «Tempo». Insegna sceneggiatura al C.S.C. Ha sceneggiato: «Gli amanti di Ravello», «Angelo tra la folla», «Il cappotto», «Verginità», «Senza bandiera», «Domani è un altro giorno», «Cento anni d'amore», «Maddalena», «La passeggiata», «Il seduttore», «La voce del silenzio», «Senso»

quasi per vendicare la povera letteratura, pensa al cinema come alla classica vacca da mungere, ad un guadagno che gli permetta di dedicarsi poi tranquillamente alla sua più nobile attività di narratore.

Inutile dire che lo stesso disprezzo spesso lo scrittore di romanzi e di poesia lo nutre verso il teatro, anche se questo in fondo non è così redditizio. Per molti scrittori teatro e cinema sono forme mediate, mentre loro sarebbero i puri, gli autori di una pura forma d'arte.

Ma, secondo loro, Shakespeare è uno scrittore o no? Molière è uno scrittore o no? Supponiamo che il teatro non esistesse più, che non ci fosse più la possibilità di dare forma scenica a Molière o Shakespeare: sarebbero scrittori o no? Cioè: entrerebbero o no nella storia della letteratura? La stessa domanda esatta si potrebbe fare a proposito del cinema: un copione cinematografica, indipendentemente dalla sua realizzazione, è un'opera letteraria o no? Io dico di sì.

La responsabilità dell'attuale situazione degli scrittori cinematografici dipende in gran parte, dallo stato selvaggio della nostra cultura cinematografica, nonostante l'infinito numero di chierichetti che si occupano dell'argomento. I quali non hanno ancora

capito che tra l'opera fatta a tavolino e quella stampata sulla pellicola esiste una differenza capitale. Si vuole da noi che i registi — ai quali non si può negare una larga parte di responsabilità dello stato attuale del cinema italiano — siano considerati come gli unici autori del film, intendendo inclusa nel film anche l'opera letteraria che lo precede. Sì, il regista è effettivamente l'unico autore del film, ma non è affatto l'autore del copione che viene prima del film. Ci sono ottimi film con cattivi copioni; e viceversa. In altri termini il regista è l'autore della traduzione figurativa di quel lavoro letterario che è il copione.

Quanto alla industrializzazione, al commercio delle idee, il lavoro su ordinazione non è affatto un difetto del cinema. Su ordinazione si possono scrivere e dipingere capolavori, ne fa fede la storia dell'arte.

E sono sempre esistiti quegli inventori di battute, di aneddoti, quali sono gli sceneggiatori che non scrivono, che si limitano a suggerire dei "gags", a far numero nelle sedute di sceneggiatura, a fare qualche piccola critica. Sono sempre esistiti: non c'è scrittore che non abbia esposto agli amici trame ed idee, non abbia sentito il parere anche di estranei prima di scriverle. Allora il contraddittore non veniva pagato, oggi sì. Questo non significa che sia veramente uno degli autori del copione, anche se il suo nome arriverà fino allo schermo. Assistiamo spesso a quelle incredibili filze di sceneggiatori, cui, non si sa perchè, si vuole attribuire la paternità del film: sedici sceneggiatori per "Fabiola", quindici per "Cent'anni d'amore"; sette od otto sono divenuti abituali per il più semplice dei film. Mentre le battute, le trovate non hanno nessun significato se lo scrittore non le sa scrivere, mettere al posto giusto; se non si è saputo sceneggiare, se non è riuscito ad accendere nello scrittore una certa reazione, il "gag" non funziona.

Per riassumere, esiste un autore del copione e un autore del film. Spesso, siccome collaborano insieme alla stesura del copione, molte cose che dovrebbero avere la forma letteraria corrispondente a quella che sarà poi la forma cinematografica, vengono appena indicate sommariamente, esistendo tra i due un tacito accordo per quella che sarà la realizzazione della scena. Ma poniamo che l'autore non sappia chi sarà il regista e si trovi quindi nella necessità di dare tutte quelle indicazioni necessarie a che il regista comprenda trama, situazione, personaggi, psicologie. Il risultato non può essere che un'opera letteraria, perchè letterari sono i mezzi impiegati.

Di questa opera poi si perdono le tracce. Vorrei che si conoscessero le sceneggiature, perchè si potesse giudicare il lavoro degli autori. Molto spesso si pubblicano delle cosiddette sceneggiature, ma in realtà sono i "copioni di montaggio", desunti dal film finito.

In realtà non si può affrontare il problema fino a che lo scrittore cinematografico non avrà il rispetto che gli compete. Soprattutto da parte dei registi, dai quali troppo spesso gli scrittori sono considerati dei semplici aiutanti, alla stessa stregua dei costumisti, degli arredatori, se non dei truccatori. È un fatto tipico dell'Italia in cui la letteratura è poco amata e pochissimo considerata; ed il teatro ancor meno. In altri paesi lo scrittore è considerato alla stessa stregua del regista: autore del copione allo stesso modo che il regista è autore del film.

Molto spesso è un artificio di comodo prendersela con il produttore o con la censura. La censura ha combinato, è vero, dei guai, ma sono niente a paragone di quelli combinati dagli altri. Quanto ai produttori, è vero che hanno un concetto molto approssimativo del lavoro dello sceneggiatore e di quello del regista, ma è anche vero che regista e sceneggiatori non fanno niente per spiegare ai produttori in che consista il lavoro dell'uno e degli altri. Non solo, ma produttori e censura si comporteranno sempre peggio fino a quando scrittori e registi continueranno a comportarsi così, cioè con assoluta mancanza di un vero, sostanziale rispetto reciproco.

Il cinema è una cosa non meno seria di quello che è stato il teatro attraverso tanti anni della sua storia. Ora non c'è dubbio che si può fare una storia della letteratura drammatica. Dove è la storia della letteratura cinematografica?

Riccardo Redi

Abbonatevi a

CINEMA

L. 2.200

VECCHI COME IL CINEMA I "PRESI DALLA STRADA,"

Il cinema vive di volti e li ha sempre cercati ovunque. D'altronde lo stesso Griffith vide per via un giovanotto e ne fece il divo "Arthur Johnson,"

La diciottenne Gabriella Pallotta e il ventunenne Giorgio Listuzzi sono i protagonisti della nuova opera di De Sica. Come si nota, ancora una volta, il nostro regista si vale di attori non professionisti.

Gli amanti del cinema, peraltro, sanno che non soltanto De Sica si è avvalso della prestazione di attori non professionisti, ma anche Renato Castellani, Francesco De Robertis e Roberto Rossellini, per citarne alcuni. Se risaliamo poi indietro negli anni sino alla epoca del cinema muto, possiamo renderci conto che anche allora un regista, notissimo nell'ambiente letterario, per girare un suo film aveva scelto, quali protagonisti, persone che non esercitavano la professione dell'attore cinematografico. Quel regista era il romanziere Lucio D'Ambra, che in collaborazione con Ivo Illuminati realizzò nel 1916 il film intitolato « Il re, le torri e gli alfieri ». Il soggetto era dello stesso D'Ambra. Il film, oltre all'interpretazione di attori professionisti, offriva la recitazione della contessa Giordina Dentice di Frasso, del marchese Bourbon Del Monte, dell'onorevole Ravenna, del basso Wulmann (artista lirico) e del giornalista Enrico Roma. Fu questo il primo film in cui agirono attori improvvisati. Non è quindi dei nostri giorni, dell'epoca cioè del neorealismo, la scelta di interpreti fuori dell'ambito professionistico.

Dopo Lucio D'Ambra, fu Alessandro Blasetti a « cercare » i suoi attori. Nel 1933 — si era già al sonoro — Blasetti girò per conto della CINES « 1860 ». Prendevano parte al film, tra gli altri, Maria Denis e Mario Ferrari. Ma i protagonisti della vicenda erano due illustri sconosciuti, vale a dire Aida Balia e Giuseppe Gulino, ovverosia due contadini siciliani, marito e moglie, che non avevano mai visto una macchina da presa e le complicate attrezzature per la realizzazione di un film (anche nel 1933, gli impianti cinematografici, pur lontani dalla complessità di quelli di oggi, erano « complicati » per chi non sapeva cosa fosse una « cinepresa »). Sempre nello stesso anno 1933, venne messo in cantiere il film di marca fascista « Camicia nera », per la regia di Gioacchino Forzano: tra i professionisti, figurava Annibale Betrone; gli altri erano attori « raccogliatici »: Enrico Marroni, Antonietta Macale, Luisa Cioccia, Lamberto Patacconi ed Enrico De Rosa.

Il regista tedesco Walter Ruttmann, seguendo l'esempio di Blasetti e di Forzano, diresse nel medesimo anno 1933, anch'egli per conto della CINES il film dal titolo « Acciaio », con l'interpretazione dei professionisti Isa Pola e Piero Pastore, il quale aveva lasciato la sua brava squadra di calcio per dedicarsi completamente alla « setti-



Nel 1949 Augusto Genina raccoglie intorno a sé un gruppo di contadini e gira « Cielo sulla palude »



Maria Fiore esordì felicemente con Castellani in «Due soldi di speranza» e da allora continuò sulla strada, ma quella del cinema

ma arte». Gli «interni» di «Acciaio» vennero girati alle acciaierie di Terni e il Ruttman acquistò la prestazione di alcuni operai dello stabilimento, cioè di Vittorio Bellacini, Alfredo Polveroni, Enzo Paglierici e Giulio Massarotti.

L'anno successivo, nel 1934, a Carlo Campogalliani balzò l'idea di realizzare un'opera cinematografica di genere sportivo. Per l'«Ardita Film» egli girò un film che s'intitolò «Stadio». Vi parteciparono il podista Beccali ed altri atleti, tra i quali Enrico Amante e Giorgio Censi. Sette anni dopo è il turno di Francesco De Robertis. Siamo infatti nel 1941 quando il nostro regista gira «Uomini sul fondo» per la Scalera, avvalendosi della interpretazione di marinai ed ufficiali di un sommergibile italiano ed affidando una parte importantissima al comandante Nicola Morabito, il quale doveva divenire nel dopoguerra un attore di secondo piano, cioè un caratterista.

Dopo «Uomini sul fondo», De Robertis, in collaborazione con Roberto Rossellini, ricorre ancora ad attori non professionisti per la realizzazione de «La nave bianca». Vediamo così dei marinai italiani trasformarsi in attori abbastanza efficaci. Anche questo film è della Scalera. Della stessa casa sarà poi «Alfa Tau», realizzato nel 1942 dallo stesso De Robertis, con l'apporto recitativo degli ufficiali, sottufficiali e marinai del sommergibile italiano «Enrico Toti».

Sempre nel 1942, Rossellini girò «Un pilota ritorna»; oltre a Massimo Girotti e Michela Belmonte (sorella di Maria Denis), interpretarono il film alcuni aviatori tra cui Gaetano Masier, Giovanni Valdrambrini e Nino Brondello. Quest'ultimo, qualche anno fa, trovò la morte durante un raid. L'anno seguente, quegli che fu uno dei primi ad avvalersi di attori non professionisti, vale a dire il più volte citato Francesco De Rober-

tis, realizzò «Marinai senza stelle» per la Scalera. Agivano nel film Antonio Gandusio, Olga Solbelli, Cesarina Gherardi e gli autentici marinai Tito Stagno, Otello Venturi e Vittorio Mattiussi. Dello stesso anno, dello stesso regista e della stessa casa è la pellicola dal titolo «Uomini e cieli». Il genere di questo film è intuibile; e Giulio Faido, Lamberto Baviera, Vasco Marlia, Bruno Tacari sono gli aviatori che vi partecipano, oltre alla giovane Teresa Ugatti.

Tre anni dopo, l'estroso Rossellini, per conto dell'OFI realizza «Paisà». Attori non professionisti: Carmela Sazio e il bimbo Pippo Bonucci detto Alfonsino, oltre ai soldati americani Roberto Van Loon, Deto M. Johnson, Allan Dan e Arold Wagner. Poi è la volta di Vittorio De Sica, che gira «Sciucchià» per l'«Alfa Cinematografica». Interpreti: Emilio Cigoli (il noto prestavoce di Clark Gable, Gregory Peck e Gary Cooper) e Leo Garavaglia, oltre ai piccoli attori, presi per così dire dalla strada, Rinaldo Smordoni, Agnello Mele, Bruno Ortensi, Enrico De Silva, Antonio Lo Nigro, Francesco De Nicola, Antonio Carlino e Franco Interlenghi, il quale ultimo doveva divenire attore professionista e l'interessante «Moraldo» del film «I vitelloni» di Federico Fellini.

Ancora nel 1946, abbiamo il film della guerra di Liberazione: «Il sole sorge ancora», dell'ANPL, per la regia di Aldo Vergano e con l'interpretazione dei professionisti Lea Padovani, Elli Parvo, Massimo Serato e dei non professionisti Ruggero Jacobbi (giornalista), Glaucio Viazzi (giornalista cinematografico), Alfonso Gatto (poeta e scrittore), Giuseppe De Santis (il regista di «Risparmio» e «Roma ore 11») e dello stesso



Per il film «E' primavera», oltre all'attrice Elena Varzi, Renato Castellani scelse un folto gruppo di non professionisti fra cui Mario Angeletti (al banco degli accusati)

Aldo Vergano. Nel 1946-47 è Renato Castellani che chiama dinanzi alla macchina da presa gente del mondo letterario e giornalistico. Difatti, nel film « Mio figlio professore », a fianco di Aldo Fabrizi, Giorgio De Lullo e Mario Soldati (il notissimo regista-attore-scrittore), appaiono Diego Calcagno, Paolo Monelli, Ercole Patti, Attilio Ricci, Ennio Flajano, Francesco Jovine, Giugno Agnoletti, Gabriele Baldini e Raffaele Caporilli.

E' nel 1947-48 che Luchino Visconti gira « La terra trema ». In questo film non vi è un solo attore professionista: sono gli abitanti di Acitrezza (Catania) che danno vita alla vicenda a contenuto sociale e che dipingono i pescatori locali nella dura lotta per l'esistenza. Nel 1948 è ancora di scena Renato Castellani, che per l'« Universalcine » realizza « Sotto il sole di Roma ». Oltre ad Alberto Sordi, impegnato in una partecina, Castellani si avvale della recitazione di Francesco Golisano (che poi divenne il noto « Geppa »), Liliana Mancini, Oscar Blando, Ennio Fabeni, Omero Paoloni e del commediografo Nicola Manzari. « Ladri di biciclette », di De Sica, è dello stesso anno, 1948. L'operaio Lamberto Maggiorani, l'ex giornalista Lionella Carrell e il bimbo Enzo Stajola sono gli interpreti della pellicola ritenuta dalla critica — come è noto — una delle opere più significative della cinematografia italiana.

L'anno seguente, Augusto Genina raccoglie intorno a sé un gruppo di contadini e gira « Cielo sulla palude », ispirato ad un fatto realmente accaduto. Gli attori improvvisati sono: Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giovanni Martella, Assunta Radico e Francesco Tomolillo. Sempre nel 1949, Renato Castellani sceglie Mario Angelotti, Donato Donati, Gianni e Cesare Ranucci quali interpreti del suo « E' primavera », con la partecipazione della attrice Elena Varzi. Lo stesso regista, due anni dopo, mette in cantiere, per l'« Universalcine », « Due soldi di speranza », dopo averne elaborato il soggetto e la sceneggiatura in collaborazione con Titina De Filippo. E qui troviamo una folta schiera di attori non professionisti, a cominciare da Mario Fiore e Vincenzo Musolino, affiancati da Carmela Cirillo, Luigi Astarita, Filomena Russo, Felicetta Lettieri, Anna Raiola, Alfonso Del Sordo, Andrea Alfano, Giovanni Di Sarno, Tommaso Balzano e gli abitanti di Boscotrecase (Torre Annunziata), oltre all'attrice di prosa e varietà Gina Mascetti. Inutile ripetere, qui, quanto il film sia stato apprezzato da pubblico e critica.

A questo punto, torna alla ribalta De Sica con « Umberto D ». Per questo film il nostro regista cercava un professore; doveva scegliere tra tanti; scelse il prof. Carlo Battisti ad incarnare la figura di un pensionato; un pensionato che doveva rappresentare tutti i pensionati con i loro problemi. Al suo fianco, De Sica pose una sartina de L'Aquila (Abruzzo), Maria Pia Casilio che interpretò così il suo primo film, passando più tardi al professionismo. Siamo ancora nel 1952 quando Francesco De Robertis realizza « Carica eroica », film che segna il debutto degli attori Franco Fabrizi, Dario Micalis e Tania Weber, ex indossatrice di Amburgo ed ora sposata con il produttore Gianni Hecht. Partecipano al film autentici ufficiali e soldati di cavalleria.

Passando al 1953, troviamo un altro film in cui si muovono attori occasionali. E' « La pattuglia sperduta », di Piero Nelli. E quegli attori occasionali sono Oscar Navarro, Annibale Brigliante e Filippo Posca.

Gli attori di professione, vedendo nell'attore improvvisato un « intruso » nell'ambito cinematografico, una sorta di « avversario » che rappresenta un elemento lesivo dei loro



Gli « ultimi » scoperti da De Sica: Gabriella Pallotta e Sergio Listuzzi

interessi economici, hanno chiesto l'istituzione di un albo professionale per obbligare i registi a scegliere tra gli iscritti, e non tra gente non qualificata. Ora, se si considera che nello spazio di un quarantennio, cioè dal 1916 ad oggi, cioè da « Il re, le torri e gli alfiere » di Lucio D'Ambra, a « Il tetto » di De Sica, pochi sono stati gli attori non professionisti che hanno preso parte ad opere cinematografiche, non si vede come costoro possano rappresentare uno spauracchio economico per la categoria professionisti.

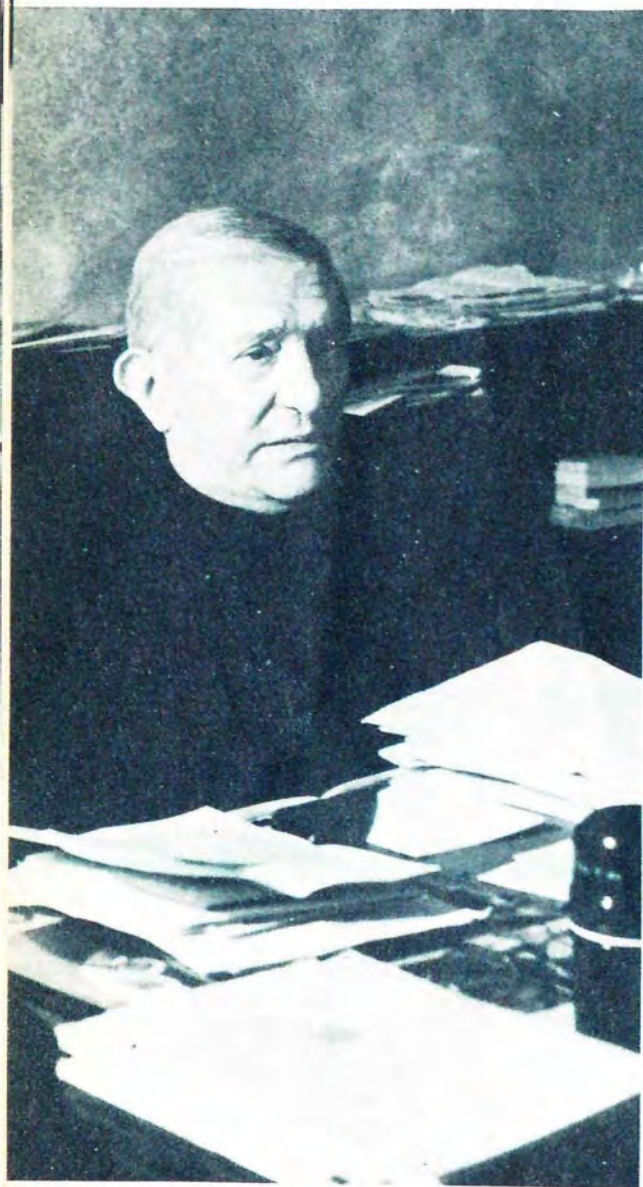
Si obietterà che in questi ultimi anni c'è stata un'inflazione di attori raccoglittici e che se la cosa va avanti di questo passo, beh, è facile capire dove si andrà a finire. Non è il caso di preoccuparsi poiché gli attori non professionisti costituiscono una così spaurita minoranza nel quadro della produzione cinematografica italiana che è impossibile, staremmo per dire paradossale, che tale

minoranza possa danneggiare gli interessi e il prestigio dei professionisti. E poi, quanti attori occasionali, dopo sporadiche apparizioni sugli schermi, finiscono Dio sa dove! Pochi sono coloro che si affermano decisamente e che in seguito si accodano all'elenco dei professionisti. Tanto pochi che non è neppure il caso di citarli.

E tenuto conto che il numero dei film con interpreti scelti qua e là è così esiguo rispetto alla totalità della produzione, i professionisti non dovrebbero avere di che lamentarsi. Essi invocano l'istituzione di un albo? Ebbene, si istituisca quest'albo, non però per fronteggiare il presunto pericolo rappresentato dagli attori improvvisati, ma per la stessa ragione per cui esiste l'albo dei giornalisti o l'albo dei soci di una determinata società.

Mirko Campanella

Da tempo si discute sul problema Cinema-Università, ma pochissimo si è compiuto. Quanto è stato realizzato dalla Cattolica di Milano si dovrebbe ottenere anche negli altri Atenei.



Padre Agostino Gemelli, Rettore della Università Cattolica, ci ha detto: «La sezione cinema di questa Università ha tutto il mio consenso e tutto il mio favore»

In alto a destra: L'incontro fra cinematografia e giovani si sta effettuando nelle aule dell'Università cattolica con entusiasmo e lusinghieri successi.



Cinemascope in Aula Manzoni

Quando entrate per la prima volta nella Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e passeggiate in una fuga di archi e di colonne per le file dei rosicci e stupendi chiostrini bramanteschi, tutto può capitarvi in mente, spettri di professori inflessibili, biblioteche cupe e ricche di scienza polverosa, laboratori e pallidi assistenti in severi *tête-à-tête*, tutto quanto meno l'idea che dietro a una delle porte in noce massiccio che si aprono su uno degli ambulacri, studenti e studentesse stiano assistendo in numero strabocchevole e distribuiti in una delle aule semicircolari più vaste del complesso universitario, alla proiezione di un film in Cinemascope. Come spiegazione il visitatore intelligente immaginerà di veder scritto sullo stipite di questa immensa aula Manzoni queste parole « Il cinema è

maggiorenne. Siamo noi intellettuali e uomini di cultura che ora lo cerchiamo, mentre prima, a torto, lo disprezzavamo». Penso che sia la prima volta che una simile ricerca del tempo perduto si verifichi in un Ateneo italiano. Non siamo ancora arrivati al punto di poter chiedere una cattedra di cinema, ma questo ingresso clamoroso della decima musa nel seno di una delle più severe e serie Università della penisola, proprio come fatto culturale e sociale di enorme importanza nella nostra epoca, lascia a ben sperare per il futuro. L'incontro tra cinema e giovani si sta effettuando in queste antiche aule universitarie con il maggior entusiasmo e con il più lusinghiero risultato che si possa immaginare. I film non interessano soltanto come fatto spettacolare ma soprattutto sotto il duplice aspetto di

forma d'arte, o comunque di cultura, e di manifestazione sociale e di costume. L'indagine critica qui alla Cattolica si imposta su due binari: una critica estetica e una storicistica. Queste posizioni sono molto avanzate e dimostrano che nel campo della cultura cinematografica gli studenti milanesi hanno veramente progredito.

Per ottenere più complete spiegazioni di questo fenomeno che dura da soli tre anni, dobbiamo entrare in un ufficio universitario dell'Interfacoltà e chiedere di Mino Silva, uno studente del terzo anno di legge, incaricato culturale per le manifestazioni universitarie. Silva è uno di quei giovani ormai rari in Italia, per i quali il cinema non significa snobismo, posa, esibizione e pretesto per inutili *calembours* intellettualistici, ma fenomeno d'arte da gustare e da far conoscere, passione cui dedicarsi con sincerità e con intelligenza. Cresciuto nei circoli del cinema e nei cineforum, e ora vice presidente del CUCMI, unisce a una solida preparazione culturale, che sa mettere a profitto in ogni occasione, una capacità organizzativa davvero sorprendente. Il cinema come arte e come fenomeno sociale è entrato nell'Università Cattolica grazie proprio alla dinamicità di questo studente, il quale ancora matricola seppa, tre anni fa, far valere così bene nel Consiglio dell'Interfacoltà le ragioni per cui il cinema *doveva* entrare nella vita dell'Università che ottenne un primo stanziamento di duecentomila lire e tutto il favore delle autorità accademiche per le nuove iniziative che voleva creare. Ora questo stanziamento è diventato di mezzo milione e le autorità accademiche sono del tutto soddisfatte. Non ci rimane che chiedere notizie più precise in proposito e non ci sarà quindi difficile sapere che la Sezione Cinema ha distribuito quest'anno il bel numero di novecento tessere tra gli studenti e che le due proiezioni del sabato vedono un'affluenza complessiva di quasi un migliaio di persone, cifra quanto mai rilevante; che l'Università ha dotato la Sezione Cinema di uno schermo panoramico 5/7, di una biblioteca cinematografica, di un ufficio con segretaria e di una sala per le riunioni del Centro Studi Cinematografici. « Cos'è questo Centro Studi? » chiediamo subito. La risposta di Mino Silva è molto precisa. « Lei sa che al sabato noi facciamo due proiezioni. La seconda, che è sempre la più affollata, viene preceduta dalla presentazione del film tenuta da un critico cinematografico. La discussione sul film non avviene subito dopo, come accade, a torto, nei Cineforum e in altri Circoli del cinema. La discussione noi la organizziamo due giorni dopo per dar modo a chi vuol intervenire di prepararsi convenientemente. E' a questo punto che il Centro Studi diventa utile. Esso infatti mette a disposizione oltre che il luogo materiale per la discussione anche e soprattutto schede, libri, riviste, studi tratti dalla nostra biblioteca al fine di contribuire alla migliore riuscita delle discussioni e quindi, più in generale, alla realizzazione di una più larga diffusione della cultura cinematografica ».

Che il cinema riscuota molto successo, anche con le sue manifestazioni critiche collaterali, presso tutti gli studenti non è difficile rendersene conto. Basta dare una capatina nella grande aula delle proiezioni e assistere alla lotta feroce per la conquista dell'ultimo posto vuoto dell'ultima fila. Certo mai nessun professore in quest'aula riuscì a raccogliere un pubblico così numeroso e così interessato. Molto lusinghiero è il fatto che ci sia riuscito il cinema. Molto lusinghiero anche perché la maggior parte dei film programmati non sono certo delle prime visioni. Quindi l'affollamento delle aule non è certo dovuto al calcolo meschino di vedersi con poca spesa un film che magari al *Manzoni* o al *Mignon* costa seicento lire.



Biblioteca dell'Università cattolica. La discussione critica dei film presentati il sabato non avviene subito dopo la proiezione, ma si effettua il lunedì per dar modo a chi intende intervenire di prepararsi convenientemente. A tal fine la biblioteca, ampiamente fornita in materia cinematografica, è a disposizione per la consultazione dei testi

Nell'atrio dell'Università cattolica di Milano, fra annunci e comunicazioni, spicca il manifesto del film che sarà proiettato il sabato nell'Aula Manzoni



Una vecchia indiana:
dal documentario «Hi-
storia de un rio» di
Walter Reuter



Alle volte si tratta di film che hanno fatto il loro normale « giro » nelle sale cinematografiche e che quindi vengono riproiettati grazie unicamente ai loro pregi estetici o al loro interesse sociale.

In un anno di attività vengono proiettati in media 20 o 25 film. La scelta è dovuta a Mino Silva e al suo collaboratore più stretto, Paolo Farè, uno studente di filosofia molto versato nelle cose di cinema. Il programma viene presentato prima dell'inizio dell'anno alle autorità accademiche per ottenere il normale visto di cui abbisogna ogni attività universitaria che si svolge nelle mura dell'Ateneo. Le autorità accademiche non censurano mai i film scelti e si mostrano di mentalità larga e moderna. A questo punto è utile dare un cenno dei film proiettati quest'anno. Le proiezioni sono iniziate con *Marty* di Delbert Mann. Subito dopo passò sullo schermo un regista americano di grande valore Elia Kazan (nonostante il parere del Lawson, anche questo discusso dagli studenti più « evoluti » in cultura cinematografica). Di questo regista sono stati proiettati: *Un tram che si chiama desiderio*, *Salto mortale*, *Viva Zapata*, *Il mare d'erba*, *Il fronte del porto*. Di questi film il più criticato e il più riprovato è stato *Salto mortale*, film che anche da parte della critica più qualificata è stato tacciato di insincerità e di conformismo. Il maggior successo invece lo ottenne *Il fronte del porto*, film che nella discussione ha fatto dire a un intervenuto, Paolo Farè, «...questo film è così in gamba che ci fa scordare che sia un film ». Il programma inoltre comprende un ciclo *western* e la proiezione delle ultime opere di Rossellini, di De Santis, De Sica e di Castellani. Di quest'ultimo è già stato proiettato *Giulietta e Romeo* e ha avuto un successo strepitoso. Non si può certo dire che questo programma faccia una grinza. Si tratta di film che uniscono all'interesse estetico anche un forte interesse sociale e di costume. E' molto interessante notare come queste pellicole possano essere raggruppate in due « generi »: « realismo americano » e « realismo italiano ». La Sezione Cinema ha intelligentemente scartato dai propri programmi tutti quei film di cineteca che possono interessare solo

una minoranza di « patiti » o di specializzati.

Abbiamo letto su *Dialoghi*, il giornale degli universitari della Cattolica, una cosa molto interessante a proposito dei fini che queste iniziative si propongono di raggiungere. L'articolo, a firma di Paolo Farè, dice tra l'altro « L'intento principale di questa attività non è tanto quello di procurare agli studenti della Cattolica due ore di svago alla fine di ogni settimana, ma quello di aiutare in loro il nascere e il costituirsi di una mentalità cinematografica, di una coscienza cinematografica ». Inoltre il direttore della Sezione Cinema ci ha voluto così precisare « A mio avviso oggi il cinema è in crisi soprattutto per la mancanza di un pubblico cosciente e preparato. Alla fine, è il pubblico che detta legge ai produttori. Se un determinato "genere" non incassa, il produttore non continua sulla medesima strada ma è costretto a cambiare registro. Il nostro intento perciò è quello di creare degli spettatori. Per questo cerchiamo di mettere continuamente gli studenti in una posizione "critica" onde sottrarli alla forza d'urto dell'immagine e quindi portarli in una zona di sereno giudizio. Studiamo anche assiduamente i problemi sociali agitati nei film, affinché gli intellettuali di domani abbiano una più chiara visione del fenomeno cinema ». Anche se noi personalmente non ci sentiamo affatto di sottoscrivere quanto Silva ci ha detto sulla causa della crisi del cinema e sui metodi per eliminarla, rimane il fatto che il cinema comincia ad entrare nella mentalità universitaria almeno come elemento polemico.

Che qui alla Cattolica si faccia sul serio per quanto riguarda la cultura cinematografica, oltre tutto questo ce lo dimostrano altre due attività. La prima è l'organizzazione di un corso sul Cinema e sulla TV, durato sei mesi, tenuto da Renato May, Mario Verdone, Gian Luigi Rondi, Angelo Solmi, Niccoli, Guido Aceti. La seconda è costituita da una intensa attività editoriale. E' uscito recentemente per i tipi della casa editrice della Cattolica *Vita e pensiero* una Storia del Cinema di Angelo Solmi e tra poco usciranno dei saggi sul cinema francese e uno sul cinema western intitolato *Il western e il suo*

tempo. Anche in questa particolare attività si mostra chiara la partecipazione piena e attiva delle autorità accademiche.

Per avere un'ulteriore e definitivo panorama della situazione abbiamo interpellato direttamente il Rettore dell'Università, Padre Agostino Gemelli. Alla nostra domanda sull'importanza del cinema nella nostra epoca e sull'importanza della sua introduzione nelle università, il nostro illustre intervistato ci ha così risposto: « Il problema del cinema va esaminato da due punti di vista: il cinema come strumento didattico e scientifico e il cinema come fenomeno culturale. Nel primo caso la sua importanza ai fini della ricerca e dell'insegnamento sono più che evidenti. La nostra attività a questo proposito è molto intensa ed ha anche una tradizione. Siamo attrezzando laboratori di ricerca sui mezzi audiovisivi in collaborazione con l'UNESCO e collaboriamo con il *Centre de Filmologie* per varie inchieste sociali. Nel secondo caso, ossia il cinema come fenomeno culturale, desidero far notare come data la grande importanza e il peso determinato che questa forma di spettacolo ha assunto nella nostra epoca, è necessaria un'attività simile a quella che la Sezione Cinema sta attualmente svolgendo con tutto il mio consenso e tutto il mio favore. L'attività del Centro Studi Cinematografici risulta quanto mai utile da un duplice punto di vista: da quello della diffusione della cultura e da quello di un'inquadramento del cinema, come forza importantissima e come grande problema della nostra vita attuale, sui binari dell'insegnamento cristiano. E' per questi motivi che sono assai favorevole a queste iniziative nell'ambito del cinema ».

Da tanto tempo si va discutendo del problema Cinema-Università. Molto si è detto e molto si è scritto in proposito, ma pochissimo si è fatto. Quanto è stato realizzato in questa Università si dovrebbe ottenere anche nelle altre al fine di avere quella base in nome della quale si possa chiedere la tanto sospirata cattedra di cinema. Questo della Cattolica è un esempio eloquente. Gli altri Atenei dovrebbero raccogliarlo.

Giuseppe Recchia

SUDORE E STREGHE REALTA' MESSICANA

Valter Reuter ex fotografo ambulante - Schiavismo fra i "chicleros" - Vendono il pesce i monelli del porto di Veracruz - Un operatore incolpato della morte di un fanciullo - 140 rulli di storia nazionale.

CORRISPONDENZA DA MEXICO DI PIO CARO

Quando si parla di «documentarismo sociale», è sempre difficile distinguere dal cinema realista poiché sembra che fra i due ci sia una piccola differenza consistente in una maggiore lunghezza della trama od in qualche metro di pellicola in più; verità questa dimostrata dalla scuola neorealista, i cui argomenti presi dalla vita quotidiana sono realizzati anche con attori ed ambienti naturali. E' proprio questa forma di vedere il cinema la più adatta per definire l'autentico documentarismo di quell'altro cinema chiamato «realista», il cui scopo principale è quello di narrare una storia più o meno vera, senza eccessivi approfondimenti psicologici. Giudicando il cinema messicano da questo punto di vista, notiamo che una serie di film, ormai conosciuti a tutti, non si possono considerare, a parte la loro qualità di «realisti», come appartenenti al documentarismo (ad esempio, «Los Olvidados» di Luis Buñuel e «Tempeste sul Messico» di Eisenstein) perché sebbene presentino ambienti reali, il loro scopo non è soltanto quello di mostrarci la realtà viva, ma anche di raccontarci una storia. Lo stesso si potrebbe dire di «La noche de los magas» o dei tre film di Indio Fernandez: «Maria Candelaria», «Maclonia» o «Rio escondido» e, in un certo senso, anche di «Espaldas Mojadas» di Alejandro Galindo, la cui trama viene incontro alle esigenze della politica del «buon vicinato». Film questi, in cui esiste indubbiamente una buona dose di «realtà messicana», ma una



Da «La brecha», uno degli ultimi documentari di Walter Reuter, che descrive lo stato d'abbandono in cui si trovano le popolazioni dei campi affidate alle cure mediche delle fattucchiere

realtà che è stata trasformata da una storia e, per un motivo o l'altro, non sufficientemente analizzata né vista con lo spirito che proclama il documentarismo sociale, quello tanto vicino alla visione che hanno gli etnologi dei popoli e degli ambienti. Nello stesso tempo notiamo altri film, nonostante la loro lunghezza, siano da considerarsi come esempi di documentarismo messicano: «Reti» di Strand e Zinneman, ad esempio, o il film di Kleim «El pueblo olvidado», nei quali la trama serve soltanto per infiorare una realtà.

Oltre alle opere prestigiose della cinematografia messicana che abbiamo ricordato, esiste una serie di veri documentari sociali di innegabile valore filmico che ci permettono già di parlare di una scuola documentaristica messicana come un capitolo interessante del cinema ispano-americano. L'anima di questo movimento è l'operatore Walter Reuter. Questi, dopo aver fatto l'ingegnere di foto in Germania ed il fotografo ambulante in Spagna, giunge nel Messico ed affronta col cinema i più interessanti problemi di questo Paese. Il suo primo documentario è «Tierra de chicle», nel quale descrive la esistenza dei «chicleros» (quelli che raccolgono il «chicle» dall'albero chiamato «zapote»), gli uomini che vivono nelle grandi e pericolose boscaglie di Campeche, Quintana Roo e Chiapas. Individui che hanno perso la speranza di tornare nella società causa le loro mancanze e che sono ormai divenuti schiavi delle compagnie «chicleras» alle quali debbono sempre del denaro. Reuter, per realizzare il suo documentario, è stato costretto a vivere con questa gente per un certo periodo di tempo nelle peggiori condizioni. «Terra de chicle», nonostante alcune imperfezioni (si tenga presente che il documentarista ha scelto come solo aiuto un ragazzo), ha l'innegabile valore di «presentare» la verità su di una storia di uomini condannati a vivere in luoghi selvaggi per procurare, in sostanza, alcuni momenti di piacere a tutte quelle innumerevoli persone che masticano gomma tutto il giorno.

Il suo secondo documentario è «El botas», vicenda di fanciulli abbandonati che vivono vendendo pesce a basso prezzo nei moli del porto di Veracruz, e che essendo perseguitati dalla polizia si rifugiano nella Zona Federale, dove è vietato l'accesso all'autorità veracruzana.

Dopo questi documentari, Walter Reuter ha girato «Historia de un río», «El hombre de la Isla» e «Tierra de Esperanza», opere realizzate in collaborazione con Francisco del Villar, e giustamente premiate nei concorsi internazionali.

Io credo che il documentario sociale debba «rappresentare» le forme di vita senza inaridirle né filmicamente né narrativamente, altrimenti tutto quello che può contenere di positivo si tramuta più o meno in una forma di spettacolo, e l'uomo — secondo il mio parere — non deve «vedere» l'uomo come «spettacolo», ma piuttosto comprenderlo. Per questo il documentarismo sociale deve rifiutare la spettacolarità; fra lo spet-



Walter Reuter mentre gira una delle scene di «La brecha»

tacolo e lo spettatore esiste sempre una linea che li separa, linea psicologica che deve essere eliminata con un genere di cinema come questo. È evidente quindi che il realismo od il documentarismo crudo ed impressionante dello stile di «Los Olvidados», è sempre una formula pericolosa che ci fa sentire spettatori «impressionati», ma che ci soffoca anche il calore e la sensibilità necessarie per comprendere l'esistenza altrui e per combattere battaglie a loro favore. Questo errore si è molto diffuso fra i realisti e i documentaristi che hanno sempre marciato con le loro «camere» cercando l'approvazione eccezionale — sebbene reale — e il fatto impressionante; un errore che si nota bene nel cosiddetto realismo «negro» e in una infinità di film e documentari «yankee».

Ricorderò sempre quando pochi mesi fa Zavattini mi mostrò una lettera che aveva appena ricevuto da uno studente universitario il quale, avendo saputo che egli stava per scrivere qualcosa sul Messico, lo supplicava di non mostrare la miseria veramente terribile di alcuni ceti, credendo così ingenuamente che l'aspetto positivo o negativo di un film dipenda esclusivamente dagli ambienti e dalle condizioni sociali, e non dalla «azione degli uomini». Per fare un documentario con fede, bisogna innanzitutto studiare bene il terreno, come direbbe uno stratega, fare una sintesi di quello che si è osservato e prepararsi in seguito una piccola tesi da svolgere. A volte con questi dati si

può, per raggiungere un certo effetto, intessere un racconto che dovrà adattarsi alla realtà osservata e che servirà soltanto per mettere in gioco tutti i dati presi. Questo sistema di creazione è quello giusto perché sebbene alla sua base ci sia un intreccio inventato, questo intreccio serve unicamente per presentare la verità. Così, ad esempio, quando Walter Reuter girò «La brecha», un documentario sulle fattucchiere — che nel Messico son chiamate «brujas» — lo costruì su l'idea di un fanciullo malato che aveva il solo aiuto di queste donne; qui il fatto che il fanciullo fosse realmente malato o no poco importava; quello che si voleva rappresentare era lo stato di abbandono in cui si trova la gente dei campi che non ha alcun soccorso medico ed illustrare le pratiche di queste «curanderas». Con questo documentario combattivo in Messico si fece un passo fermo. Era stato realizzato nella Sierra de Luca, fra la tribù dei Mazatecas e nel piccolo villaggio di Ixcatlan. La curandera scelta come protagonista era una autentica curandera che viveva sola, fuori del paese, perché le autorità locali non la lasciavano entrare, sebbene in caso di disgrazia o malattia fosse l'unico aiuto in tutta la zona. Dico questo perché si verificò il caso che, essendo stata portata da Walter nel paese proprio nel momento in cui stava affogando un bimbo nel fiume, ella dovette allontanarsi di corsa con l'operatore, che alla fine fu incolpato della morte del fanciullo. Infatti,

fu costretto a fuggire di notte, altrimenti se la sarebbe passata male.

Un altro documentarista che lavora in terra messicana è Carlos Velo, rifugiato politico spagnolo, fondatore, nella casa produttrice «Teleproducciones», di una sezione di documentari intitolati «Cine-Verità». Questa stessa società ha prodotto «Raices» di Benito Alazraki (operatore Walter Reuter), un film in quattro episodi (tratti dai racconti dello scrittore messicano Roja Gonzales) nei quali si affrontano letterariamente certi problemi della vita rurale messicana, ma che cadono spesso nell'aneddotico. Perché chi conosce a fondo i popoli messicani sa che i loro veri problemi sono di altro genere, meno letterari, più vicini ai piccoli ma tragici problemi.

Sarebbe però incompleta questa rassegna sul documentarismo messicano se non parlassimo della attività dello scomparso Salvador Toscano che, fin dal 1897, seguì con la macchina da presa gli eventi politici del paese. Attività rappresentata da ben centoquaranta rulli, che costituiscono una fedele testimonianza storica della evoluzione nazionale. Per la grande quantità di pellicola impressionata durante tanti anni, per il valore che essa ha per la storia di una giovane nazione, considero questa una delle opere

Nel documentario «El botas» Walter Reuter ha descritto la storia dei fanciulli abbandonati che frequentano i moli del porto di Veracruz vendendo pesce a basso prezzo. Perseguitati dalla polizia questi giovani si rifugiano nella Zona Federale dove è vietato l'accesso alla autorità veracruzana

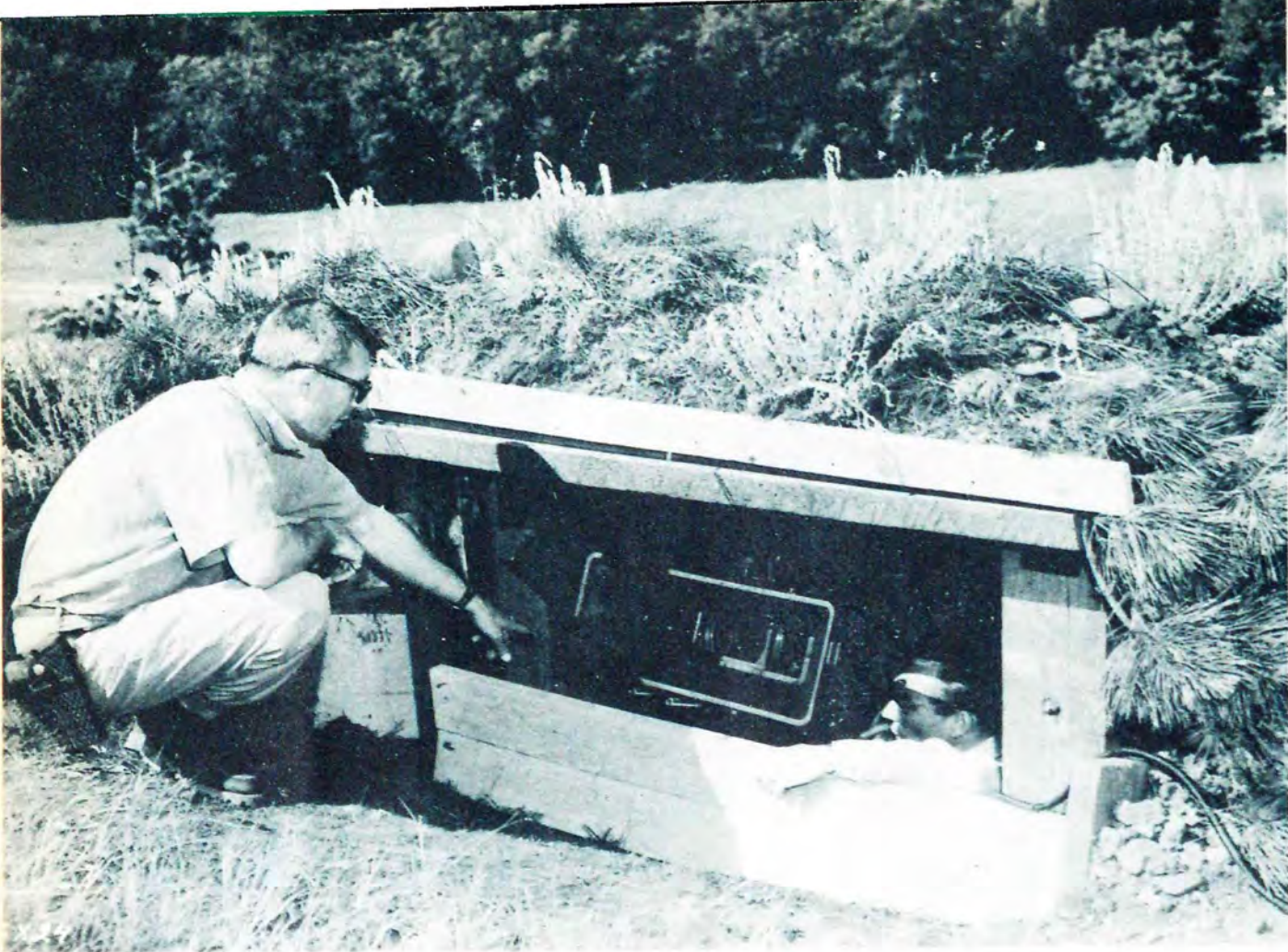
Walter Reuter, con la «camera» sulla spalla e Pio Caro mentre studiano l'ambiente per una ripresa



che il tempo collocherà fra i più interessanti documenti moderni. Due anni fa, la figlia di Salvador Toscano scelse dal materiale un gruppo di «avvenimenti» che riunì in una selezione in dieci rulli e che proiettò nelle sale cinematografiche europee col titolo «Memorie di un messicano».

Come conclusione, possiamo perciò affermare che il Messico offre uno dei campi più interessanti e vari per il documentarista, considerando la innumerevole quantità di tribù e razze che compongono il suo popolo e le loro innumerevoli stratificazioni sociali.

Pio Caro



◀ Durante le riprese del film « L'ultima caccia », il regista Richard Brooks discute con Russell Harlan già accanto alla Mitchell nella buca blindata, prima di dare il « via » alla scena della fuga dei bisonti

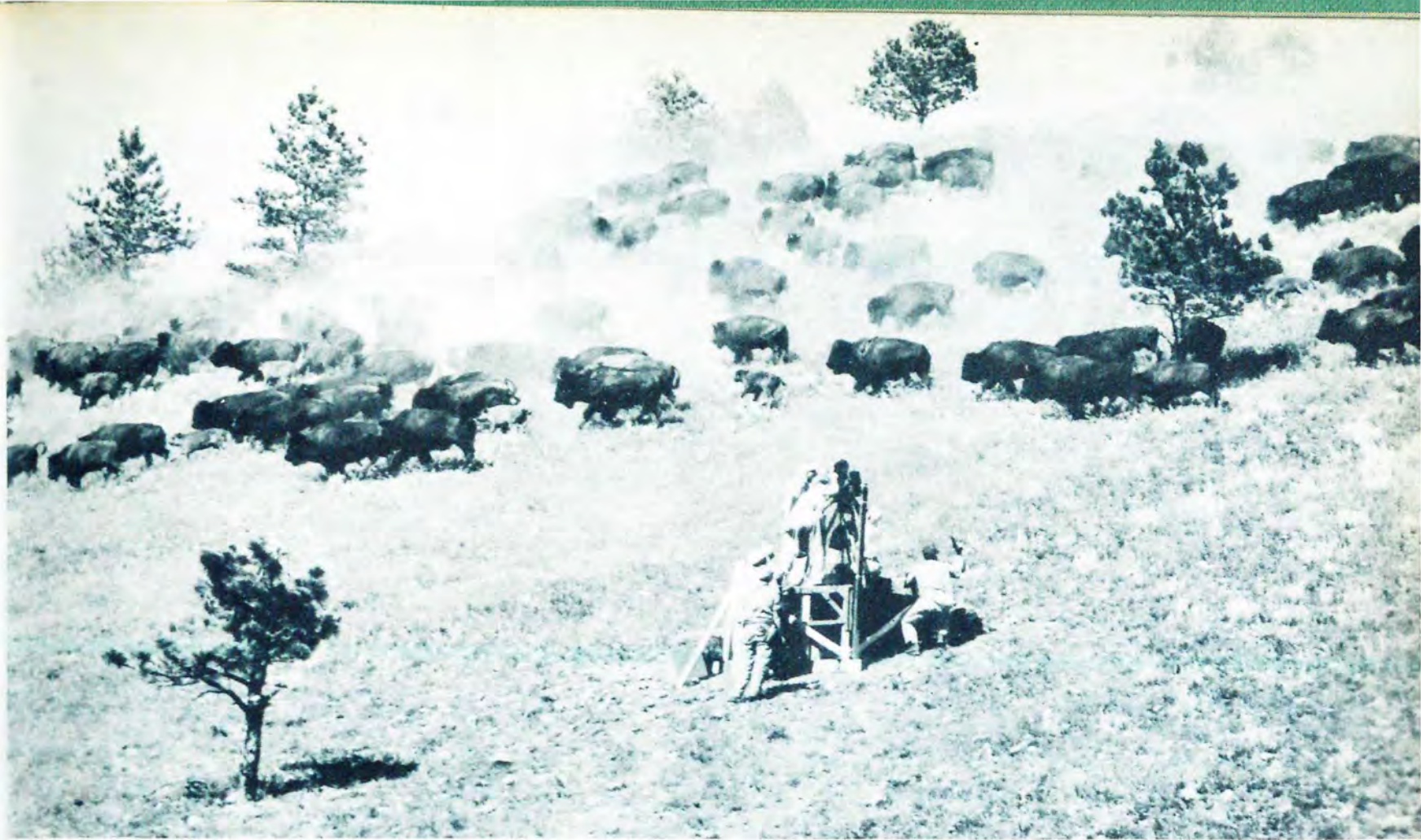
La Mitchell sulla piattaforma indifesa. Nel caso che i bisonti avessero deviato dalla loro corsa in avanti, il regista Richard Brooks (ultimo a destra) pensava di scacciarli con la pistola. Ma l'operatore Russell Harlan racconta che l'arma non servì a nulla quando...

I MINUTI PIU' ECCITANTI

DI RUSSELL HARLAN

Il noto operatore americano Russell Harlan ha scritto per la nostra rivista un articolo originale in cui descrive una sua recente esperienza: le riprese effettuate fra le mandrie di bisonti in fuga. "... gli sceneggiatori scrissero: "Una mandria rombante, centinaia di bisonti raccolti in una gigantesca mandria che corre disperatamente, RIEMPIE LO SCHERMO. Essi corrono VERSO e SOPRA la camera. I loro occhi selvaggi, il fracasso dei loro zoccoli, la loro forza bruta, aggrediscono e agghiacciano i nostri sensi. Essi formano una marea paurosa, nera, pelosa: sono un'ondata di terrore, un flusso travolgente e mortale... Per girare questo paragrafo impiegammo due mesi di preparazione, due giorni per studiare installazione e movimenti di macchina, dieci ore per circondare i bisonti e due minuti per la ripresa..."

Ragazzi miei, un migliaio di bisonti sono una cosa seria soprattutto quando puntano verso di voi. Ma capita sempre così: un giorno vi trovate dentro fino al collo in un'avventura pericolosa e vi chiedete « la racconterò? ». Fortunatamente l'avventura è passata e i bisonti anche; eccomi qui a « raccontarvela ». Ma mettiamo le cose in chiaro: non credetemi un fifone. Se lo fossi avrei fatto lo sceneggiatore invece di acollarmi da 33 anni fino ad oggi macchine da presa sulle spalle (poi vi spiegherò il perché ho malignato sugli sceneggiatori). E tanto per lasciare la modestia a casa ed esibirvi i miei quarti di nobiltà in fatto di coraggio e di « brividi » vi citerò la fuga precipitosa dei diecimila capi di bestiame nel Rain Valley dell'Arizona durante le riprese di « Il fiume rosso », la lotta con altrettanti diecimila capi (ma questa volta umani) costituiti dalle comparse di « La regina delle Piramidi » inferocite dai 120° Fahrenheit che cuocevano le loro zucche e che tagliavano le gambe anche ai cammelli, per non parlarvi di una certa aula scolastica piena dei giovanissimi « terroristi » di « Il seme della violenza » (erano attori, ma interpretavano i loro ruoli con tale eccessivo realismo che la stessa « camera » — credo — non si sentisse troppo a suo agio). Insomma, soprattutto in fatto di mandrie, credevo di essermi fatto ormai le ossa; riconosco ora che le precedenti imprese erano assai più semplici che fotogra-



DELLA MIA VITA

fare due soli bisonti, per non parlare di mille. Ma quando si profilò nelle alte sfere della Metro l'idea di produrre «L'ultima caccia», questo ancora non l'avevo imparato. Sapevo che gli attori sarebbero stati Robert Taylor e Stewart Granger, Lloyd Nolan, Debra Paget e Russ Tamblyn, e sapevo che avrei lavorato con un regista in gamba, il mio amico Richard Brooks. Il soggetto parlava di rudi cacciatori che avevano distrutto l'ultima enorme mandria di bisonti che ancora errava nel Nord America nel 1880 e poiché, come ho detto, Brooks è un regista che le cose le fa come si deve, pensò subito alla più grande riserva di simili bestioni: il «Custer State Park» che si trova nelle Colline Nere del Sud Dakota. Sicché il regista ed io partimmo per un sopralluogo degli esterni e ci spingemmo fino alle Colline Nere per vedere se le scene impegnative — fuga e caccia — fossero possibili. I guardiani del parco dissero che nessuno aveva mai tentato una cosa del genere, ma che chieder loro imprese difficili era come invitarli a nozze e «ci vuole lavoro, pazienza e coraggio» conclusero. La gente che fin'ora aveva fotografato bisonti era andata a cercarli, si era piazzata nel punto migliore e li aveva ripresi. Noi, invece, volevamo portarli in luoghi precedentemente scelti ed indurli con qualsiasi mezzo a seguire un'azione prestabilita. Ed ecco che ora mantengo la promessa di parlarvi degli sceneggiatori, cioè di coloro che

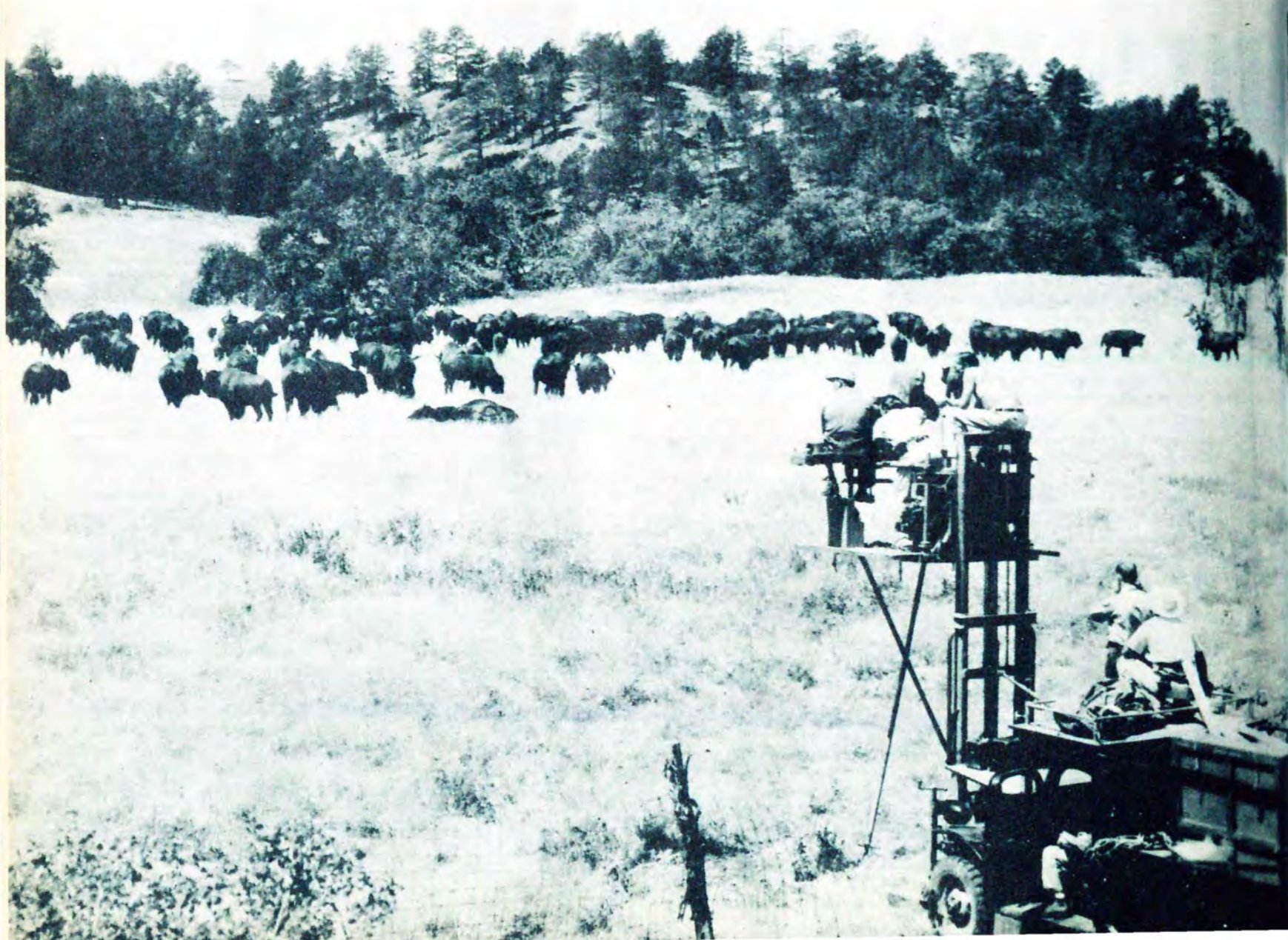
«scrivono con gli occhi» o stando seduti o dettando con lo sguardo sperduto e passeggiando nervosamente per la stanza; anzi, vi riporto pari pari un brano di «parte sinistra» dello scenario del film; ascoltate: «Una mandria rombante! Centinaia di bisonti raccolti in una gigantesca mandria che corre disperatamente, riempie lo schermo. Essi corrono verso e sopra la camera. I loro occhi selvaggi, il fracasso dei loro zoccoli, la loro forza brutta, aggrediscono e agghiacciano i nostri sensi. Essi formano una marea paurosa, nera, pelosa: sono un'ondata di terrore, un flusso travolgente e mortale». Per girare questo paragrafo impiegammo due mesi di preparazione, due giorni per studiare installazione e movimenti di macchine, dieci ore per circondare i bisonti e due minuti per la ripresa. E sono stati i due minuti più eccitanti della mia vita. Naturalmente, prima di trasferirci con la «troupe» nel Custer Park, già avevamo la testa piena di sfiorici sui bisonti: chi ce li descriveva pericolosi, irascibili e chi bonaccioni; ne scoprimmo, poi, il comportamento imprevedibile: mentre un momento prima potevano sembrare pacifici come la mucca «Elsie», dopo un minuto diventavano così furienti e «non fermabili» come Rocky Marciano dopo aver buscato un diretto al naso. Ci dissero pure che potevano caricare un uomo o un cavallo, ma che disdegnavano le automobili. Perciò il primo giorno di lavorazione il conducente locale

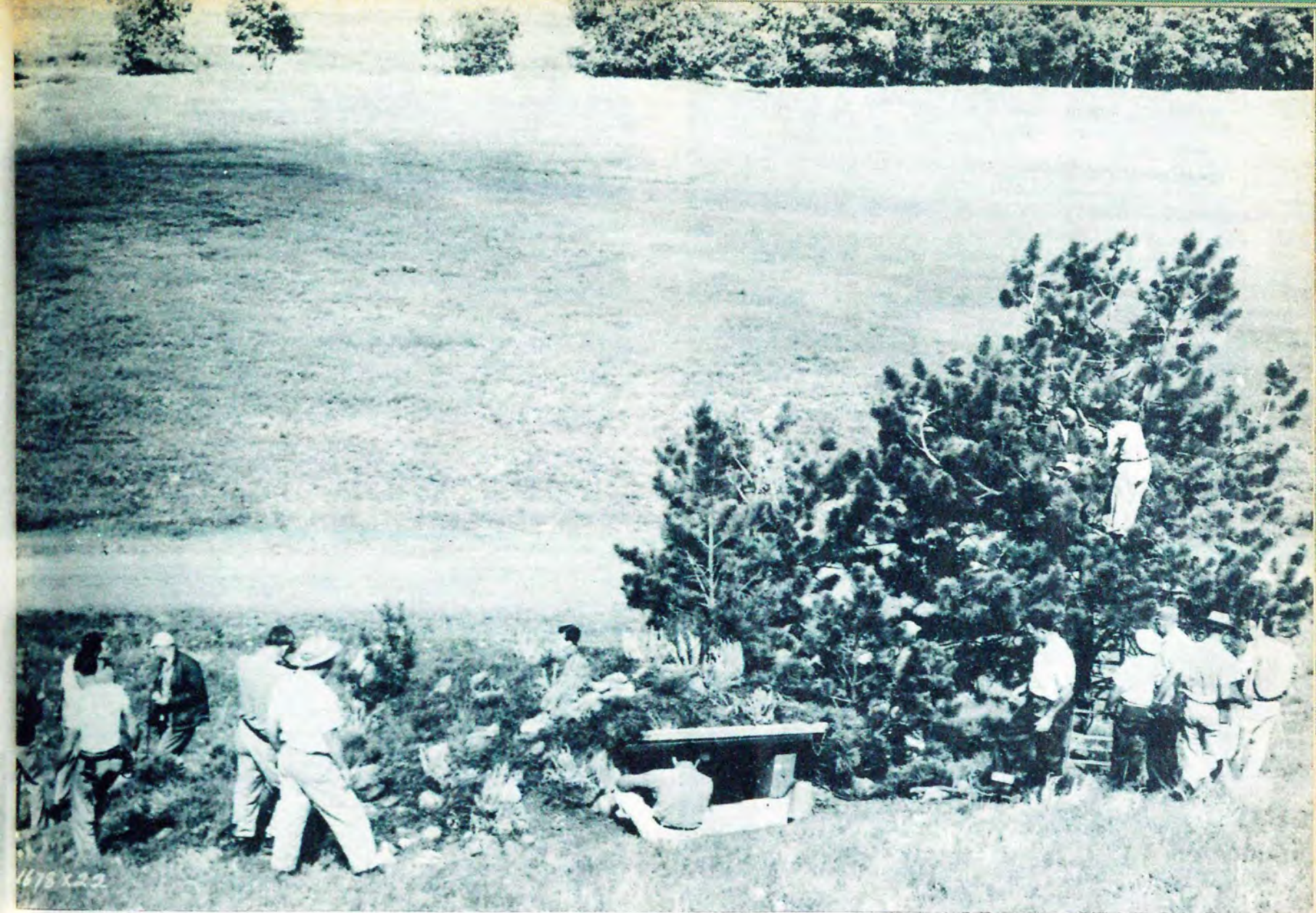
della nostra auto ci raccontò — ma sorridendo, come di cosa consueta — dell'ultima scampagnata attraverso il Park insieme alla moglie e al bambino: «finimmo — diceva l'incosciente — con l'auto rovesciata in mezzo alla strada e il bello è che il maschio inferocito continuava a pestarci sopra con le zampe!». Tuttavia se terminammo di girare senza incidenti lo dobbiamo anche a questi guardiani spericolati che, ben armati, tenevano sempre d'occhio la «camera». Inoltre la serietà della nostra preparazione ci garantiva dalle spiacevoli sorprese soprattutto nella massiccia scena della fuga precipitosa del bestiame lungo il ripido pendio di una collina. Eravamo a 45 miglia dal nostro quartier generale di Rapid City e avevamo a disposizione cinque macchine, tre Mitchell e due Eclair, tutte munite degli ultimi modelli di lenti per cinemascopo. Le due Eclair vennero installate sugli alberi e manovrate a distanza per mezzo di comandi a «relais». La prima Mitchell fu collocata in una speciale «tana» sotterranea e blindata con apertura a livello del suolo, tale da farla assomigliare alla feritoria di un «bunker». Il tetto di questo ricovero, opportunamente collaudato e costituito da lastre d'acciaio solidamente intravate, era capace di sopportare un peso di 4.000 libbre (un bisonte adulto pesa dalle 2.000 alle 3.000 libbre). La seconda era protetta da una trincea opportunamente camuffata: sembrava un cespuglio, ma aveva la solidità degli ostacoli anticarro. Su queste quattro macchine si sarebbe scatenato il fuggire delle bestie: isolotti in mezzo alla tempesta. La quinta, cioè la terza Mitchell, aveva il compito di riprendere lateralmente la fucina dei quadrupedi in fuga. Essa era issata su una piattaforma e non aveva protezioni perché si basava su un ottimistico calcolo



Russell Harlan appartiene alla « American Society of Cinematographers » e da 33 anni lavora ad Hollywood nel campo della ripresa cinematografica. Dal 1937 in poi viene considerato uno dei « cameramen » maggiormente specializzati in riprese di film « western »; in questo genere la sua reputazione è quella del più ardito operatore che sappia introdursi fra le mandrie di bestiame in fuga. Molta parte del successo di « Il fiume rosso » lo si deve infatti alle sue coraggiose riprese. Harlan, che ha firmato fra l'altro la fotografia di « La regina delle Piramidi », può ora considerarsi l'A.S.C. preferito dal regista Richard Brooks. Russell Harlan ha 52 anni ed ha recentemente contribuito alla messa a punto dei recenti modelli di lenti « Bausch » per cinemascope

delle probabilità e sull'annosa esperienza dei mandriani che insegna « *il bisonte fugge sempre in avanti e non devia mai* ». Finalmente giunse il gran giorno e fra una cosa e l'altra non mi ricordo più se dormimmo oppure no; comunque alle quattro della mattina un elicottero cominciò a perlustrare il parco e ad individuare gruppi e gruppetti di bisonti comunicandone la posizione. Poi una dozzina di jeeps ed un drappello di battitori a cavallo partirono per riunirli, ammassarli e dopo frequenti sbandamenti, accentrarne un migliaio sull'altipiano sovrastante la nostra collina. Guardai l'orologio: erano le due del pomeriggio. Frattanto Richard Brooks — via radio — si collegava con tutte le camere, con il gruppo dei fonici e con quello dei battitori, e dopo aver provato e riprovato ogni dettaglio, diede il « via ». Spinti dagli spari dalle jeep, dal suono dei corni e dai mandriani che urlavano i loro acuti « Yeee-ow » i bisonti discesero rombando la collina in un attimo. E come se avessero letto la sceneggiatura, avevano gli occhi selvaggi, gli zoccoli facevano un fracasso d'inferno e il loro furioso accavallarsi stava costituendo quello che davvero si voleva: uno schermo pieno di bisonti. Io ero nella tana e il frastuono che mi rintronava nel cranio non mi impediva però di udire una voce interna sempre più ansiosa che chiedeva « il tetto reggerà? ». Il tetto resse, ma altre riprese ci





Il Custer State Park nella zona delle Colline Nere del Sud Dakota è la riserva americana dei bisonti. Vi sono state girate le più impegnative scene del film «L'ultima caccia». I «camera cars» sono particolarmente utili per seguire gli spostamenti delle mandrie

Per riprendere un'irruente fuga di mille bisonti nel film «L'ultima caccia» vennero impiegate tre Mitchell e due Eclair opportunamente dislocate. Le macchine Eclair furono issate sugli alberi e manovrate a distanza con comandi a «relais». Una Mitchell fu sistemata in una tana di protezione il cui tetto d'acciaio era stato collaudato per sostenere un carico di 4000 libbre

attendevano e non meno impegnative; le chiamammo «fughe minori» perchè erano in ballo soltanto dai quattrocento agli ottocento capi! Una di queste fughette era complicata da un vecchio carro trainato da muli che scappavano a rotta di collo inseguiti dai bisonti. Durante la ripresa il carro si rovesciò due volte con la differenza che il primo «gambe all'aria» era calcolato, il secondo no. E il secondo ribaltamento capitò davanti a noi; sbalzammo tutti via, rovinammo a terra, facemmo appena in tempo a tirarci dietro Russ Tambllyn svenuto e a ripararci: dopo qualche secondo le care bestie ci passarono davanti con l'ardore di un direttissimo che transita di fronte alla facciata bianca e stupita di una stazioncina di provincia. Poi ci fu la faccenda del calcolo delle probabilità che fa cilecca (vatti a fidare dei proverbi dei mandriani!). Infatti i bisonti che correvano dritti dritti (e noi sicuri sulla piattaforma indifesa!) pensarono bene di effettuare una conversione in massa e di puntare

su di noi. Allora Brooks ed io, vista la valanga, capimmo due cose: lui che del suo pistolone poteva farci la birra, io che era perfettamente inutile smettessi di girare. Così Brooks non sparò e io girai, ma ancora adesso non sapremo dirvi quale fu il santo che ci fece da prua e che divise l'ondata in due. Però onestamente, tanto per chiudere la partita con gli sceneggiatori (avrete ormai capito che scherzo), vi confesserò che molto spesso non seguimmo lo «script» soprattutto nelle riprese in movimento dall'alto dei «camera cars», ma cercammo di girare secondo il nostro estro o secondo il capriccio degli animali. Costoro ci diedero infatti filo da torcere anche per non smentire la loro reputazione di bestie dal carattere volubile; talvolta venivano verso di noi per poi fare dietro-front e sparire di carriera nella direzione opposta: da «caricanti» si trasformavano in «caricati». Quando capitava questo, jeeps e battitori li inseguivano, sperando di farli tornare indietro. Ma spesso correvano

dietro una causa perduta. Fu tipico un messaggio radio inviatoci da una jeep in una simile occasione. In un momento in cui 300 capi ci avevano lasciati per sparire dietro una vicina collina, la jeep inseguitrice ci comunicò: «Siamo ora a 2 miglia dalla posizione della camera, I buffali a 1 miglio davanti a noi!».

E così — come promesso — vi ho raccontato l'avventura. Forse voi pretendereste sapere altre cose; se proprio ci tenete potrei parlarvi di cifre: pollici di obiettivi, lunghezza di cavi, feet di pellicola, intensità di illuminazione. Ma se ancora non foste soddisfatti, se non vi bastasse quello che vi dice un vecchio operatore e che cioè il cinema è fatto di *avventure* e di *cifre*, se non potete far a meno di voler sentire parlare *d'arte*, ebbene vi consiglio di lasciar perdere gli operatori e di andare dagli altri. Magari dagli scrittori!

Russell Harlan

LA TELA DEL RAGNO

Regia: Vincente Minnelli; Soggetto: dal romanzo « The Cobweb » di William Gibson; Sceneggiatura: John Paxton; Fotografia: George Folsey; Musica: Leonard Rosenmann; Sistema: Cinemascope - Colore: Eastman-color; Produzione e distribuzione: M. G. M.

Personaggi e interpreti:

Dott. Stewart Melver	Richard Widmark
Meg Faversen Rinehart	Laureen Bacall
Dott. Douglas N. Devanal	Charles Boyer
Karen Melver	Gloria Grahame
Vittoria Inch	Lilian Gish
Steven W. Holte	John Kerr
Sue Brett	Susan Strasberg
Signor Capp	Oscar Levant



L'atmosfera di un'elegante clinica per malattie nervose del Mid-West appare tranquilla. La sera i ricoverati s'intrattengono in biblioteca col direttore Stewart Melver (Richard Widmark) e la dottoressa Meg Faversen (Laureen Bacall). Accanto a loro sono Steven (John Kerr), un giovane artista e Sue (Susan Strasberg): due ragazzi malati di solitudine



Tuttavia Karen, volendo uscire dal proprio isolamento, trova un motivo di lavoro che la unisca all'attività del marito e gli propone di sostituire le vecchie tende della biblioteca con altre nuove. Lei stessa pensa a sottoporgli i nuovi campioni e lo prega di permetterle di occuparsi personalmente di questa innovazione all'arredamento



Il banale avvenimento provoca l'effetto di una ventata che, da sola, basta per scuotere un'intera «tela di ragno»; così il fatto delle tende finisce coll'agitare e sollevare quanto da tempo covava nell'ombra. L'amministratrice Vittoria e il Dottor Devanal colgono l'occasione per porre ancora in cattiva luce il direttore presso gli amministratori



I medici permettono ora a Steven e a Sue di uscire spesso insieme; i due ragazzi stanno avviandosi verso uno stadio di tranquillità. Stewart e Meg seguono quel graduale ritorno alla normalità, quello spontaneo avvicinarsi all'amore ed oltre alla soddisfazione professionale, avvertono essi stessi accrescersi un affetto che li sta unendo



Infatti Karen, visto cadere il progetto di interessarsi di persona alle tende, ricambia il disinteresse di Stewart con freddezza; e Stewart, quasi ormai staccato da lei, si accorge d'essersi innamorato di Meg. Anche la giovane dottoressa ama il direttore, ma riesce a non lasciarsi vincere dal sentimento per non separarlo definitivamente da Meg



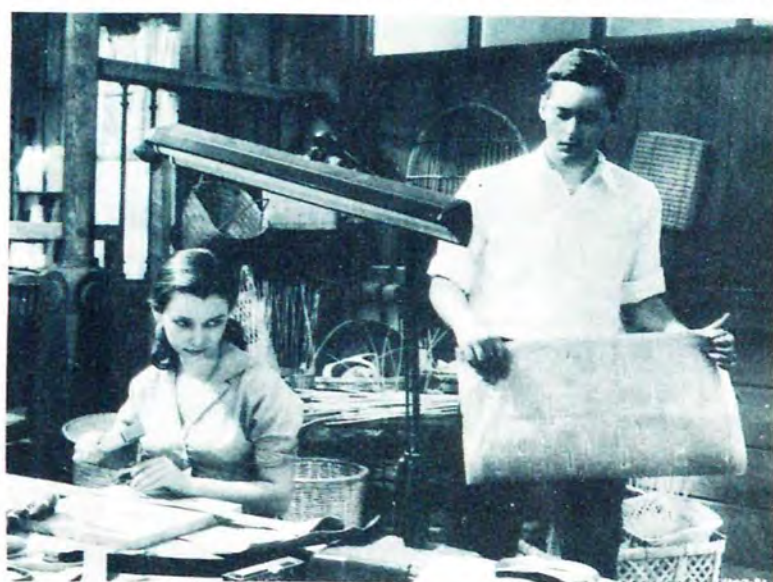
Ma oltre il mondo dei « malati », la solitudine è un po' il dolore di tutti. Anche Karen (Gloria Grahame), la moglie del direttore Stewart, ha bisogno di amore, ma purtroppo, per un medico, il giorno si chiama lavoro e la notte riposo. E così la calma dei pazienti e di quanti li circondano è soltanto fittizia: segrete ansie, affetti e sofferenze li circondano



D'altronde anche Stewart si sente solo di fronte alla fredda ostilità del consiglio d'amministrazione della clinica, sempre pronto a criticargli eccessive concessioni verso i ricoverati e spesso azzatogli contro dall'invidioso Dottor Devanal (Charles Boyer) e dalla anziana e gretta amministratrice Victoria Inch. Durante quelle sedute Stewart capisce di avere parecchi nemici



Però la dottoressa Meg interviene in sua difesa ed insistendo perchè i malati vengano sottoposti al metodo terapeutico del lavoro, ottiene dal consiglio l'autorizzazione di affidare ai ricoverati vari compiti, fra cui quello di disegnare il modello per le nuove tende. Quindi Meg interpella Steven e lo incarica di iniziare i disegni



I risultati dei metodi terapeutici di Meg si dimostrano soddisfacenti. Il giovane Steven e la ragazza Sue incominciano a frequentare il laboratorio, ad uscire dallo stato di diffidenza e di depressione in cui si trovano e a stabilire i primi contatti di un'amicizia timida, ma sempre più calma e serena che li conduce pian piano ad una sana e benefica simpatia



Della situazione si avvale il Dr. Devanal che corteggia Meg, ma nuoce professionalmente a Stewart. Approfitta di alcuni pettegolezzi e del tenero amore nato fra Steven e Sue per tacciare il direttore di immoralità. Stewart viene diffidato e Steven è disapprovato e scartato il disegno. Il giovane, quasi ristabilito, ricade in « crisi » e fugge dalla clinica



Ma contro questa sordida meschineria Stewart straccia con coraggio la malefica ragnatela. L'anziana Victoria non esita a schierarsi dalla sua parte, provocando le dimissioni di Devanal. L'equilibrio di Meg riesce a ricondurre Stewart alla moglie la quale, cercando e ritrovando il disperato Steven, ritrova anche il motivo di una più salda unione e comprensione col marito

LETTERA DA BRUXELLES

CORRISPONDENZA DI ERMANNOM COMUZIO

Presenza delle cinematografie "minori," - Numerose le manifestazioni culturali - L'esposizione "60 ans de cinéma," - Le novità di Hasaerts e Yves Allegret - Intervista con Agnès Varda, autrice di "La Pointe Courte,"



Grandi accoglienze a Sophia che si è recata a Bruxelles per la prima di « Pane, amore e... ». Buoni gli elmetti bianchi dei vigili urbani

BRUXELLES, aprile 1956.

I film e le automobili si trovano in Belgio nella stessa situazione: privo o quasi di produzione propria, questo paese rappresenta un vivacissimo mercato aperto ai prodotti di ogni provenienza e un ricco centro di manifestazioni collaterali. Così, come le vie sono affollate di Ford, di Renault, di Volkswagen, di Skoda, di Fiat, di Plymouth e i palazzi delle esposizioni ospitano spesso Mostre dell'automobile, i cinematografi proiettano in continuità, oltre naturalmente i soliti film americani e (francesi) produzioni italiane, inglesi, giapponesi, polacche, spagnole, svedesi, mentre numerose sono le iniziative culturali, le manifestazioni, le anteprime, ecc.

Tre locali (il Cinéma d'Essai, lo Studio e

l'Arenberg) sono specializzati in film stranieri d'interesse particolare o anti-commerciali: qui, in queste settimane, ho visto cose interessanti come i due film di Bardem La muerte de un ciclista e Cómicos (nei giorni stessi in cui tutta la stampa belga deplorava l'arresto del cineasta spagnolo), il rilevante Kinder, Mutter und ein General di Lászlo Benedek, il singolare esperimento austriaco di film-opera, il Don Juan di Kolm-Veltee, i giapponesi Gli amanti crocefissi di Mizoguchi e La princesse Sen di Kimura. Ogni film naturalmente è proiettato in edizione originale (come del resto tutte le pellicole ospitate nei locali del centro) ed è accompagnato da un programma stampato in cui, oltre al "cast" completo, vengono fornite notizie sui realizzatori e apprezzamenti. An-

che i locali normali presentano con frequenza film di varia provenienza e interesse: ho potuto vedere in cinematografi popolari l'ultimo film di Clair Les grandes manoeuvres, l'ormai famoso — e ancora sconosciuto in Italia — Blackboard Jungle, il polacco I cinque della Via Barska di A. Ford, lo svedese La grande avventura di Arne Sucksdorff.

Molto attivi sono i vari cineclub, il più importante dei quali — l'Ecran du Séminaire des Arts — svolge quindicinalmente nella più vasta sala del Palais des Beaux-Arts, sempre affollata, delle proiezioni retrospettive di certo valore: gli ultimi film proiettati sono Sunrise (1927) di Murnau, Das Tagebuch einer Verlorenen (1929) di Pabst, Ivan il Terribile (1943) di Eisenstein e un programma antologico di film della Garbo ("Le mythe de Garbo") presentato da René Micha.

Parlando delle manifestazioni collaterali sorvoleremo la visita di Sophia Loren, che ha elargito le sue grazie "bien italiennes" a mezza Bruxelles e ha persino pronunciato un discorsino al pubblico del "gala" indetto per la presentazione di Pane, amore e... (che qui ha il titolo di Pain, amour... ainsi soit-il). Vogliamo parlare piuttosto dell'esposizione "60 Ans de Cinéma" che è stata ordinata a cura del Cercle du Cinéma in un sotterraneo della Galerie du Centre. Piccola e modesta ma disposta con gusto, l'esposizione raccoglie alcuni significativi documenti sull'evoluzione del cinematografo, come arte e come ricerca in questi 60 anni (esattamente il 1° marzo 1896 al n. 17 della Galerie de la Reine il cinema nasceva per il Belgio, e una targa in bronzo posata il 1° marzo di quest'anno nel luogo stesso dell'avvenimento a cura del "Comité des Travailleurs du Film" ne ricorda appunto il 60° anniversario). Una grande parete dell'esposizione, sormontata dal sorriso di Chaplin e conclusa dalla capigliatura disordinata di Eisenstein, porta i ritratti dei "créateurs du Septième Art"; se il ritrovare qui fra i Grandi del cinema i volti familiari di Zavattini, Fellini, De Sica, Visconti e Lattuada ci ha fatto particolarmente piacere, alquanto sgomenti ci ha lasciato la scoperta che fra i "creatori della settima arte" i buoni belgi hanno messo Alexandre Astruc e Jean Cocteau! Interessanti i documenti che si riferiscono al cinema belga, dalle tracce che si rapportano agli esperimenti dei pionieri della fotografia Van Monckhoven (1859) all'ultimo film di Paul Haesaerts, L'Humanisme.

Presentato in anteprima alla presenza del Ministro dell'Istruzione Pubblica, questa ultima fatica del più noto cineasta belga è stata illustrata personalmente dal suo autore come un'opera destinata alla gioventù e di carattere didattico. Realizzato per conto del Ministero dell'Istruzione con l'appoggio dell'UNESCO, il film mette infatti in rilievo passo passo, la conquista dell'universo da parte dell'uomo — nelle arti figurative, nelle ricerche scientifiche e geografiche, nell'esplorazione dell'animo umano, nella sete della conoscenza — visualizzando il nobilita-

simo assunto con mezzi ingegnosi e tecnica sicura, alla portata di tutti, specialmente mediante riproduzione di quadri, strumenti, ritratti di grandi "umanisti" (dando al termine un significato assai vasto) come Leonardo, Erasmo, Michelangelo, Copernico, More, Paracelso, ecc. Nel finale, lievemente retorico, Haesaerts inquadra in primo piano un globo armillare, strumento in cui gli astronomi vedono raffigurata la sfera celeste, che si allontana progressivamente perdendosi nello spazio, chiaro simbolo di quel che ancora ci resta da conoscere dell'Universo, e da un atteggiamento di una creatura di Leonardo (il S. Giovanni Battista) deduce un ammonimento per l'uomo di non abbandonare mai la ricerca della verità.

Si tratta in complesso di un'opera di alto significato e di sicuro valore educativo, che va ad aggiungersi degnamente agli altri film, conosciuti anche da noi, di questo singolare critico-regista.

Ma l'avvenimento più rilevante di questo mese — non riteniamo di soffermarci sul "gala" in cui Yves Allégret ha presentato il suo ultimo film, *La meilleure part*, sia perché la serata si è risolta in un trattenimento mondano-diplomatico — l'avvenimento più importante, si diceva, è stata la proiezione al Palais des Beaux Arts, di un nuovissimo film (*La Pointe Courte*) dovuto ad una giovane debuttante francese, Agnès Varda.

Si tratta di un'opera curiosa, fortemente influenzata dal neorealismo (ma per una somma di influenze ben sedimentate, non per somiglianze esteriori) e nello stesso tempo filtrata e rarefatta in un'atmosfera intellettuale e, a volte, persino surreale. *La "Pointe Courte"* è un borgo di pescatori sulla costa francese, presso Sète, nel quale un uomo, nativo del luogo, passa le sue vacanze. Ivi è raggiunto dalla moglie che è sul punto di separarsi da lui dopo una quadriennale vita in comune piena di incomprensioni; ma le lunghe passeggiate che i due fanno insieme sul litorale, sulle banchine, nei cantieri li rivela l'uno all'altro, nuovi, e ancora innamorati. Parallelamente a questa semplicissima vicenda assistiamo alla storia collettiva del villaggio, all'idillio contrastato di due giovani, alla morte del figlio di un marittimo, alla lotta dei pescatori di frodo contro i sorveglianti della costa, alle gare domenicali dei "campioni" del remo.

Il maggior difetto del film è quello di non aver sempre saputo legare fra loro i due mondi, quello "cittadino" dei due protagonisti, coi suoi sofismi complicati e il girare a vuoto dei suoi ragionamenti, e quello "paesano" dei pescatori, tutto semplice e "al di fuori", mentre l'idea centrale — è appunto in presenza di questa gente senza problemi complicati e di questa vita rude che la donna comprende suo marito, o meglio arriva a vedere il suo lato migliore, attaccato alla sua terra e alla gente che vi abita — è ottima. Occorre dire dunque che il risultato complessivo del film è molto buono, che le immagini hanno una freschezza e una libertà come poche volte succede di vedere sullo schermo, che gli elementi compositivi del-



La « Grande Piazza » ed il connubio gotico-barocco del « Palazzo di città » sono il gioiello architettonico di Bruxelles; un verso di Cocteau dice: « Bruxelles, dont la place est un riche théâtre »

l'inquadratura sono raffinatissimi, anche se talvolta addirittura "preziosi", che la macchina da presa è mossa con una "souplesse" e una tecnica da far pensare ad un mestiere ferratissimo. Invece — come mi conferma la stessa autrice in una breve intervista concessami dopo la proiezione — *La Pointe Courte* è la prima fatica cinematografica di Agnès Varda, che non si è mai nemmeno avvicinata al passo ridotto.

Piccola, semplice, giovane — a distanza sembra una ragazzina, da vicino ha uno sguardo penetrante e assolutamente adulto — Agnès Varda parla volentieri del suo lavoro. Nata a Bruxelles da padre greco e da madre provenzale, questa autentica parigina lavora da anni nel campo della fotografia: è fotografa del Théâtre Nationale Populaire e, proprio ultimamente, ha fotografato le giornate di Fellini e della Masina a Parigi, dove i due italiani hanno presentato *Il bidone*. Come le è venuta l'idea del film? Passando le sue vacanze alla "Pointe Courte" e innamorandosi del luogo, ecco tutto. Così, ha

convinto qualche amico ad anticipare l'indispensabile ed ha formato una piccola "équipe" che ha lavorato in cooperativa rinunciando ai suoi proventi; saranno pagati solo se il film porterà a casa dei soldi.

A Parigi *La Pointe Courte* è stato presentato pochi giorni fa al Ciné Studio Parnasse, ad un pubblico pagante, ed è stato accolto in maniera appassionata: André Bazin ha parlato di film "miraculeux", altri l'hanno stroncato nettamente. Progetti per il futuro? Nessuno, il cinema ha costituito un'esperienza occasionale, che M.lle Varda si reputa fortunata di aver potuto portare a termine in totale indipendenza d'ispirazione.

Ed è proprio questo che costituisce in primo luogo, con questi lumi di luna, l'eccezionalità di questo film "d'avanguardia" (ove si dia al termine il suo senso più genuino di opera originale, sganciata dai moduli usati, e di valido suggerimento per il futuro).

Ermanno Comuzio



Fino ad oggi « O Cangaceiro » rimane l'unico film brasiliano che ha riportato alla società produttrice (la « Vera Cruz » di San Paolo) il capitale impiegato. Nella foto, Alberto Ruschel, uno dei protagonisti

BRASILE: critico propone governo dispone

CORRISPONDENZA DI CESAR MEMOLO jr.

Si credeva bastasse costruire teatri di posa - L'ex autista di Cinecittà diventa produttore - Film che non recuperano il denaro investito - I quattro punti dei critici - Sale il prezzo dei biglietti - Vedremo a Cannes "La palazzeta", "Rio 40°" e "La strada"

Nel precedente numero della rivista si parlava del Brasile come una porta aperta per il cinema tanto locale quanto internazionale. Alcune dichiarazioni del produttore Carlo Zampari — venuto in Italia per studiare un aumento di scambi e di contatti fra le due cinematografie — può aver provocato visioni ottimistiche o giustificate curiosità. Giudichiamo quindi opportuno procedere ad un riesame e ad una puntualizzazione del presente stato produttivo e della situazione legislativa del cinema brasiliano che da tre anni, dal 1953 ad oggi, sta attraversando un periodo che, senza giungere al solito termine di « crisi », sarebbe più opportuno definire di « riassetamento ». Causa iniziale delle presenti difficoltà fu certamente il credere che l'industria si risolvesse tramite gli impianti e la tecnica. Infatti nel 1949 quando, dopo lunga assenza, Cavalcanti tornò in Brasile per organizzare la « Vera Cruz » di San Paolo, si credeva bastasse costruire teatri di posa, importare attrezzatura

moderna e chiamare tecnici specializzati del cinema europeo. Era l'epoca in cui il futuro sviluppo della nostra cinematografia sembrava garantito dalla serietà industriale ed economica, e poiché le buone intenzioni non mancavano e l'esperienza acquistata da Cavalcanti all'estero forniva garanzia al progetto, vennero chiamati alcuni specialisti come Oswald Haffenrichter, Chick Fowle, Eric Rasmussen ed altri. Però molti aspetti economici furono dimenticati: già alle prime realizzazioni della « Vera Cruz » si arrivava alla conclusione che il costo della produzione non sarebbe mai stato coperto dalla distribuzione nel mercato interno brasiliano. Al terzo film di quella società, Cavalcanti si allontanò dal gruppo col pretesto che i dirigenti avevano mancato agli impegni assunti nei suoi riguardi ed insieme ad altri finanziatori fondò la Kino-Film da lui in seguito amministrata fino all'epoca della sua partenza per l'Europa. Tuttavia la « Vera Cruz » a datare da quel giorno, non ha cessato la produzione fino al dicembre del 1953, quando cioè il « Banco dello Stato » si rifiutò di continuare il finanziamento ad altri film poiché il debito della società assumeva proporzioni sempre più vaste. Ed in effetti di tutti i 13 film a lungometraggio e dei 3 a cortometraggio, soltanto uno, « Il Cangaceiro » era riuscito a ricoprire i costi. Ma ugual sorte toccava alla Kino-Film di Cavalcanti e alla Multi-Film di Carlo Civelli (costui, autista di Cinecittà, si era presentato in Brasile come produttore ed in un primo tempo aveva ottenuto credito e guadagno); le due società chiusero i battenti per mancanza di capitali. Così iniziava il vero periodo critico del cinema brasiliano; durante gli ultimi tre anni, all'infuori di qualche produzione indipendente che usufruì degli impianti delle tre società di San Paolo (Vera Cruz, Kino e Multi) soltanto a Rio de Janeiro sopravviveva una produzione più o meno normale. Qui venivano realizzate pellicole di basso costo in cui si suppliva allo scadente livello tecnico ed artistico puntando su nomi noti di cantanti ed attori della radio o della televisione. Naturalmente l'incerto stato di cose fungeva da fertilizzante per le iniziative più avventate e bassamente speculative: società posticce fiorivano qua e là anche in piccoli centri provinciali ed erano rette da persone assolutamente impreparate. Molti di questi film non riuscirono mai ad arrivare in porto, oppure non trovarono distribuzione, o ancora, non ottennero mai il recupero del denaro investito. Però da qualche tempo i critici cinematografici hanno deciso di lottare per la difesa del nostro cinema, e coll'appoggio dell'attuale Governatore dello Stato, sono riusciti ad interessare la pubblica autorità all'analisi e allo studio del problema. Una commissione ufficiale venne organizzata coll'incarico di approfondire ogni punto della questione e di presentare poi un memoriale corredato di suggerimenti e proposte per circoscrivere e sanare la produzione nazionale. In questo memoriale — ampio e preciso — si chiedevano 4 provvedimenti della massima urgenza:

- 1) Istituzione di un regolato credito cinematografico ai produttori tramite le banche statali, previo esame del soggetto e garanzia offerta dal gruppo produttivo.
- 2) Istituzione di contributi governativi stornando una data percentuale dagli introiti delle tasse applicate agli incassi di borderò.
- 3) Disciplina nell'importazione dei film stranieri mediante opportuna tassazione doganale.

4) Regolamentazione dell'esercizio e divisione delle sale cinematografiche in categorie.

Alcuni dei provvedimenti hanno già ricevuto voto favorevole e se ne attende l'attuazione pratica benché il governo abbia già pronunciato la necessità di aumentare il prezzo dei biglietti (da una media di 120 lire saliranno a 140). Comunque un sicuro ottimismo lascia presagire precisi aiuti legislativi e si avverte una benefica atmosfera di ripresa. La « Vera Cruz » ha già in progetto una commedia che sarà interpretata da Mazzaroppi (una specie di Totò brasiliano) intitolata « Il gatto di madame ». Il soggetto è di Abilio Pereira de Almeida (attuale presidente della Compagnia) ed il film verrà diretto da Agostino Martins Pereira, che da qualche mese ha finito di girare « Il carretto » con lo stesso Mazzaroppi. Già terminati, invece, e pronti per la programmazione sono « La strada » e « La palazzeta ». « La strada » è un film scritto e diretto da Oswald Sampaio (coregista in « Sinha Moça ») e prodotto da indipendenti. « La palazzeta », è tratto dal romanzo di Erico Verissimo tradotto in italiano col titolo « Il tempo e il vuoto »; riduzione, sceneggiatura e regia sono dei giovani Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, una « coppia » proveniente dalla critica cinematografica e dalla regia televisiva. I due esordienti registi si sono però avvalsi della preziosa collaborazione fotografica di Chick Fowle (a cui si deve la fotografia di « O Cangaceiro »). Inoltre il film prodotto in forma cooperativistica dalla « Vera Cruz » e dalla « Radios Associados » fornendo, l'una teatri ed attrezzatura, l'altra autori, attori e personale. La scenografia de « La palazzeta » (il film è quasi tutto in interno) fu affidata a due artisti italiani residenti in Brasile: Mauro Francini e Pietro Massenzi.

Anche i documentaristi saranno beneficiati dalle prossime disposizioni del governo; e attualmente Ernesto Remani, finanziato da un gruppo tedesco e brasiliano, sta girando in Eastmancolor « Sotto il cielo di Bahia ». Ma l'interesse maggiore verte sull'annuncio del secondo film di Lima Barreto, il regista di « O Cangaceiro ». Abbiamo parlato con Barreto; egli ci ha dichiarato che la sua futura opera supererà senz'altro la precedente; ma, per ora, ha voluto unicamente fornirci due dati: titolo (« Il Sertanejo ») e preventivo (100 milioni).

Così pure Nelson Pereira dos Santos, il giovane realizzatore di « Rio 40° » inizierà molto presto una seconda storia sempre ambientata a Rio de Janeiro e che sarà intitolata « Rio zona Norte ». E l'essersi adeguato il governo ad una più aperta e partecipe « mentalità cinematografica » ha influito anche sulle questioni del Nelson Pereira. Infatti « Rio 40° », censurato dal capo della polizia per motivi assurdi (1), è già in circolazione ed ha fatto perdere al suo regista quell'inutile veste di « autore proibito » di cui l'avevano rivestito. E per essere sinceri, malgrado la curiosità di vedere l'opera « vietata », il film non ha riportato notevoli incassi, mentre più adeguata considerazione ha avuto da parte della critica.

Non abbiamo volutamente giudicato o commentato i film che costituiscono il nostro più recente sforzo produttivo in quanto essi verranno fra breve sottoposti all'attenzione dei critici europei. Infatti « La palazzeta », « La strada » e « Rio 40° » rappresenteranno il Brasile ai Festival di Cannes e di Karlovy Vary.

Cesar Memolo jr.

(1) Vedi « Cinema » n. 160, pag. 1133.

« La palazzeta », tratto dal romanzo di Erico Verissimo « Il tempo e il vuoto », venne recentemente realizzato in forma cooperativistica dalla giovane coppia Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes. Il film sarà presentato quest'anno a Cannes e a Karlovy Vary.



Cacilda Becker e Jardel Filho furono i protagonisti dell'ultimo film prodotto nel 1953 dalla « Vera Cruz »: « Floradas na Serra ». La regia era di Luciano Salce, un giovane ex allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Salce è attualmente in « ditta » con Franca Valeri e Caprioli



Mazzaroppi è il Totò brasiliano. Eccolo in « Nuotando nei quattrini » di Abilio Pereira de Almeida: uno di quei film che non sono neppure riusciti a coprire il costo di produzione.



LA NOTTE D'ESTATE HA TRE SORRISI

Dopo la guerra Bergman ha voluto scuoterci con la più rovente problematica del dramma moderno e ci è riuscito; ora è ugualmente riuscito a divertirci con l'allegro brio della commedia

INGMAR BERGMAN REGISTA SCONCERTANTE

Nella corrispondenza apparsa nel n. 153 era nostra intenzione aggiornarvi sulla più recente produzione svedese sia per quanto riguardasse i film presentati od in corso di realizzazione, sia per parlarvi, oltre ai noti Arne Mattson e Alf Sjöberg, di un trio di giovani registi degni di considerazione: Gunnar Hellström, Arne Ragneborn e Alf Kjellin.

Tuttavia, nell'ambito della nostra cinematografia, la personalità che appare in continuo rinnovamento è quella di Ingmar Bergman. E citiamo allora la sua opera più recente (la gioiosa commedia «Lezione

d'amore») rimandando l'esame di «Il sogno di una donna» e «Il sorriso della notte d'estate».

Però oggi ci accorgiamo che non è soltanto l'impegno con i nostri lettori a riportarci verso l'argomento Bergman; dobbiamo cioè riconoscere che lo spicco ed il rilievo assunti dal nostro regista orientano inizialmente qualsiasi discorso sul cinema svedese verso l'incuriosente vivezza di tale personalità.

Anzitutto, alla base creativa di Bergman, esiste sempre un fatto concreto: a differenza di tanti uomini di cinema che dal commer-

cialismo delle pellicole quando desiderano «essere se stessi» passano ad inscenare in teatro lo spettacolo di «classe», egli, giovane drammaturgo, passa al cinema per realizzare completamente le proprie intenzioni. E l'aggettivo con cui viene definito da dieci anni a questa parte («sconcertante») trova origine da questa sua posizione iniziale di cui si avvale per esprimere, attraverso il linguaggio filmico, la disperazione ed insieme la sete di tenerezza della gioventù del dopoguerra. Non per nulla il suo primo film si intitola «Crisi» (1945) e non senza ragione la sua tematica è precisa: esiste una possibile armonia nel triangolo uomo-moderno-società-ambiente? Bergman risponde dapprima con «Piove sul nostro amore» (1946) e cioè con la evasione di due giovani da una società in cui è impossibile raggiungere gli ideali. Però è possibile — afferma il regista — sublimare il dolore in amore a patto che esista la comprensione amorosa. E la donna-angelo trovano infatti sia il gobbo di «Imbarcato per l'India» (1947) sia il cieco di «Musica nel buio» (1947) come l'uomo-salvatore incontra la ragazza uscita dal riformatorio di «Città portuale» (1948). Ma quando manca l'incontro miracoloso la vita è soltanto percorsa da esseri «ai margini» come le tre donne perdute e disorientate di «Sete» (1949) oppure diviene la sofferta parabola fra nascita e morte della protagonista di «La prigioniera» (1949).

Ingmar Bergman, a meno di trenta anni di età, aveva già sceneggiato e diretto otto film, ma benchè nelle sue iniziali fatiche si avverta una sorta di angosciato fatalismo e — come hanno scritto alcuni critici — un sottile satanismo, tuttavia nessun compiacimento stilistico o simbolico trattiene l'autore alla sua prima «maniera» che nel 1950-51 si esprime, invece, con i toni originali e lirici di «Giochi d'estate». Ancora nel 1953, la critica credeva di individuare il punto debole del regista: l'assenza di



«Il sogno di una donna» di Bergman, una nuova variazione sullo eterno contrasto fra sogno e realtà. Eva Dahlbeck interpreta una figura di donna che sogna di riconquistare lo ex amante (Ulf Palme) portandolo via alla moglie e ai figli: sarà ricondotta ad una realtà che si chiama solitudine



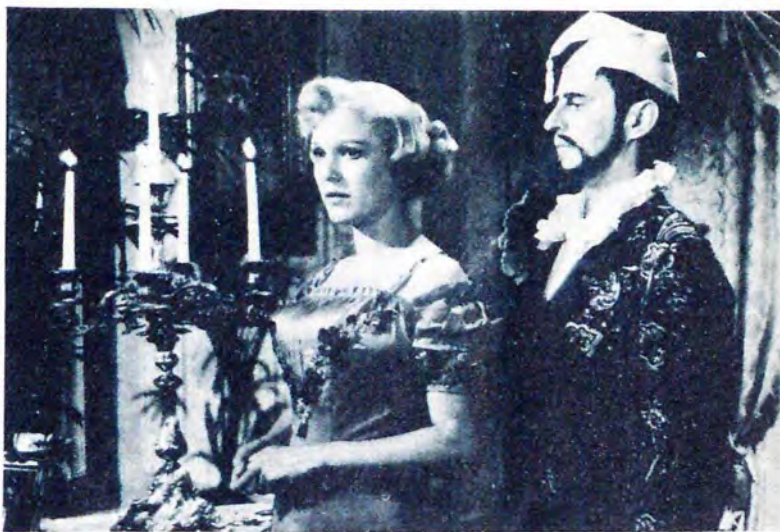
La modella (Harriet Andersson) di «Il sogno di una donna» desidera possedere abiti e gioielli: anche per lei la realtà sarà dura e avrà il volto di un uomo (Gunnar Björnstrand)



«humour». Ed invece la vena di Bergman ha dimostrato la sua straordinaria duttilità narrativa dapprima con l'allegro «Lezione d'amore» e recentemente con le argute commedie «Il sogno di una donna» e «Il sorriso della notte d'estate», che lo hanno posto in primo piano come autore e come regista del genere «brillante», ma dove pur sempre affiora la impronta amara e malinconica.

«Il sogno di una donna» («Kvinnodröm») è, in sostanza, una nuova variazione sullo eterno contrasto «sogno e realtà» oscillante fra commedia e dramma, fra comico e patetico. Due donne sognano: la modella (Harriet Anderson) la gioia di possedere bellissimi abiti e gioielli, e la fotografa di mode (Eva Dahlbeck) la possibilità di riconquistare il suo ex amante portandolo via alla moglie ed ai figli. E i loro sogni diventano quasi realizzabili, ma ambedue vengono

La notte d'estate ha tre sorrisi. Il primo è per i «benedetti» dall'amore (Ulla Jacobsson e Björn Bjelvenstam), poi giunge quello per coloro che sciocamente non lo scorgono (Eva Dahlbeck e Gunnar Björnstrand) ed infine arriva anche per i «maledetti» dall'amore (Margit Carlquist e Jarl Kulle). Ingmar Bergman con il recente film «Il sorriso della notte d'estate» ha realizzato una commedia ricca di «humour» e di malinconia



duramente riportate alla realtà. Il cast di questo film è di prim'ordine e l'interpretazione delle due protagoniste eccellente, bene affiancate dagli ottimi Gunnar Björnstrand, Ulf Palme e Kerstin Hedeby.

«Il sogno di una donna» e «Il sorriso della notte d'estate» («Sommarnattens leende»), malgrado le grandi diversità, possiedono la stessa impronta.

Il secondo film è una commedia dalla meccanica perfetta e quindi costruita con trovate spiritose e situazioni comiche in cui ruota il classico caleidoscopio dei tipi pittoreschi. Bergman riesce qui a giocare con l'eleganza, l'umore e l'audacia di un Lubitsch, restando tuttavia se stesso: ribelle, amaro, arguto, tenero, saggio e rassegnato.

La notte d'estate — come vien detto nel film — ha tre sorrisi. Il primo giunge fra la mezzanotte e l'aurora, quando tutti gli innamorati aprono il loro cuore. Il sorriso è così lontano sull'orizzonte e così tenue, che uno deve essere molto quieto ed attento per vederlo. I giovani innamorati lo scorgono, ma essi sono una minoranza — dice Bergman — tanto che li potete addirittura contare: sono quelli che l'amore colpisce come un dono e come una ferita. E noi altri? Noi lo chiamiamo, versiamo lacrime per lui, lo invociamo, tentiamo di imitarlo, pensiamo di averlo, mentiamo con le sue parole...

Poi la notte d'estate sorride una seconda volta: per i *materialoni*, per coloro che non avranno mai un palpito di poesia. Accade proprio dopo l'aurora; all'alba la leggera nebbia copre le acque, la brezza mattutina

sfiora le betulle, gli uccelli ritornano a cinguettare sui rami, ma i *materialoni* non sentono e non vedono: pensano unicamente a fare una abbondante colazione. E allora la notte d'estate sorride per la terza e per l'ultima volta: per gli angustiati, per i desolati, per gl'insonni, gli impauriti ed i solitari.

Questo tema si innesta in un'opera erotica e nel contempo romantica, ambientata intorno alla fine del secolo. I protagonisti sono un avvocato cinico (Gunnar Björnstrand) ed una bellissima attrice (Eva Dahlbeck). Egli la desidera ed ha sensualmente bisogno di lei, ma sente di non poter sfuggire al fascino spirituale della sua giovane moglie (Ulla Jacobsson). Ma la moglie dell'avvocato ed un giovane teologo sono i «condannati», perchè sono stati colpiti dall'amore vero, quello della freccia. Altre due coppie li circondano: Charlotte (Margit Carlquist) e Malcolm (Jarl Kulle), il cui amore è un crudele cerchio di dolorosa sofferenza: la ragazza Petra (Harriet Andersson) ed il cocchiere (Ake Fridell) che rappresentano i semplici, gli assenti da complicazioni, ma anche i «poveri di spirito».

Ingmar Bergman, fin dai suoi esordi cinematografici, ama lavorare spesso con gli stessi artisti ed infatti anche qui il cast è quasi uguale nelle due commedie. Inoltre, come tutte le sceneggiature di Bergman, anche quella di «Il sorriso della notte d'estate» è stata rifatta varie volte, costando sei mesi di duro lavoro al regista, il quale è contento — ci ha dichiarato — di aver trovato nella commedia un nuovo genere di

espressione; un genere che richiede grande attenzione nel dialogo. «La mia ambizione — dice infatti Bergman — è di creare opere agili, chiare ed emozionanti in virtù di un vivissimo ritmo interpretativo; e poichè il rapporto fra regista ed attore consiste in dare e prendere, ammiro sempre più gli attori che mediante forza interiore e talento interpretano i loro ruoli con spontaneità senza note intellettualistiche».

E che pensano gli attori del loro giovane regista? «Lavorare con lui negli studios — afferma uno di loro — è come essere circondati dalla musica. Si acquista la comprensione del ruolo standogli semplicemente vicino, attraverso la sua personalità. Lavorare con Bergman significa riuscire a plasmare il personaggio».

Le brevi dichiarazioni di Bergman e del suo «équipe» di attori ci portano ancora una volta a questa conclusione: Bergman merita, oggi forse più che ieri, la definizione di «regista sconcertante» poichè, se dopo la guerra ha voluto scuotere il suo pubblico con la più rovente problematica del dramma moderno, e ci è riuscito, ora è ugualmente riuscito a divertirlo; a divertirlo con l'umorismo basato sulla semplicità, ma anche sulla profondità di pensiero. Infatti, Bergman appartiene a quello scelto gruppo che continua ad aggiornarsi ed a battersi per la genuinità e per un moderno linguaggio nella espressione cinematografica.

M. Christina Molander



Ubaldo Del Colle all'epoca in cui diresse per conto di Lombardo la prima edizione de «I figli di nessuno». Era il 1918 ed il film venne realizzato in seguito ai successi teatrali riportati dall'omonima commedia di Rindi, messa in scena dalla compagnia dei fratelli Vitaliani con cui recitava anche Felice Minotti

Felice Minotti giovane. Fece l'antagonista nelle comiche di Cocciutelli, fu attore giovane nei film: «L'emigrante» e «La forza della coscienza» accanto ad Ermete Zacconi, recitò per primo in teatro i 3 atti e 7 quadri di Rindi «I figli di nessuno»



Ieri e oggi sempre nei "figli di nessuno"

Quei fidanzati dell'alta tensione che di notte riparano i fili del tram appartengono all'azienda dei tram, ma se per sbaglio li chiamate tramvieri si offendono, così come se diceste soldato ad un paracadutista dell'Esercito. Altra razza; anche se ritirano busta paga allo sportello oppure cinquina in furberia, rispetto ai puliscrotaie od ai caporalotti della «vaselina» essi fanno parte a sé: sono uomini che conoscono l'ora eroica. Lo stesso accade con i veterani del «muto»: gli amici di Maciste non amano essere mischiati nel comune mazzo della gente del cinema dove il gioco del «sonoro» ha cambiato punti e regole e dove i «nati dopo» si sono seduti con i gomiti ben puntati sul tappeto verde lasciando i vecchi in piedi. Purtroppo, anche i settantenni debbono mangiare e si adattano a strappare la genericata o la «figurazione speciale»: ma quanto è salata, per i nonni, la minestra dei nipoti! «Io ho fatto questo — dicono — io ho fatto quello», ed agitano foto che assomigliano a foglie di autunno. Sì, è triste il finire delle decorazioni sul petto del veterano. Perché, purtroppo, anche l'eroismo finisce per pesare all'eroe: fino a quando è incoscienza va bene, poi dovrebbe sparire dalla memoria e non ciondolare di continuo assieme alle medaglie che lo rammentano. «Non abbiamo più ricordi» è il titolo di una commedia; dovrebbe essere il motto di quelli del «muto». E il medagliere che fu fierezza virile cesserebbe di intristire la senilità solitaria. Poiché il loro dramma è questo: credere che il biglietto da visita di «Cabiria» funzioni da bomba H del rispetto e della considerazione, ma che i «giovani» si turino le orecchie. La verità, invece, è un'altra (una legge amara per tutti): che il cinema è quella cosa in cui se occorre un uomo con due gobbe e tu, sembri un cammello, ti impiegano con mille caresse, ma se hanno bisogno di una gobba sola cercano il dromedario e nemmeno ti guardano. E la conclusione — nei riguardi di coloro che la-

voravano ai tempi eroici della manovella e dei teatri a vetri — è ancora più amara e spietata: oggi volano gli aviogetti... ci spiace per i vecchi biplani! Sotto questo aspetto il cinema è veramente giungla; perciò anche gli «ex» carichi di anni conoscono la regola: non fermarsi e seguire la carovana (il che, tradotto secondo il loro punto di vista, significa non farsi vedere «vecchi»). Qui comincia sul serio l'atto eroico! Non quando si rompevano le ossa per girare le comiche, ma adesso che entrano negli uffici di produzione trattenendo asme e catarri, rincorrendo i registi per le scale, gridando «abbiamo ancora della birra!» ed insinuando alle segretarie di produzione complimenti speculativi tipo «occhi da orientale!».

Purtroppo, dopo tanta fatica, dopo tanti «ma... forse... vedremo», la risposta è quella: «sei vecchio». A loro non resta che continuare a cercare un mondo ai cui piedi poter srotolare tappeti di ricordi con l'abituale gesto del saltimbanco che apre la coperta in mezzo alla piazza: «al vostro buon cuore, signori!». E come questo — direbbe Manzoni — cava fuori dalla bocca «stoppa, stoppa e stoppa», loro sorridono, siedono, si raschiano la gola e cominciano con: «questa è bella, ma non la scriva!». Invece uno di loro è venuto da noi per raccontarci, per lamentarsi e perché «scrivessimo tutto»; si chiama Felice Minotti, ha settant'anni, coabita con la moglie assieme ad altre dieci persone, riceve le telefonate presso un calzolaio, trotta come un giovanotto ed assomiglia ad Hemingway. Tuttavia non era venuto a trovarci per se stesso, ma per vedere di aiutare un suo amico, il regista Ubaldo Del Colle, da alcune settimane ricoverato in ospedale. «Io e Del Colle — fa Minotti — abbiamo una amicizia che sembra un destino: aver fatto «I figli di nessuno» per gli altri, ma essere noi i veri delittivi». Veniamo così a sapere che i due amici si conobbero a Torino nel 1913. Minot-

ti era nato a Milano ed a tredici anni già ricopriva in teatro l'importantissimo ruolo del vecchio carceriere con barba alle ginocchia e lanterna in mano (l'incidente della fiammata non poteva mancare) finché il cinema se lo prese per contrapporlo al comico Monteus detto Cocciutelli nei vari «Cocciutelli finto orso», «Il duello di Cocciutelli» e «Cocciutelli a Tripoli». Poi la solita trafila dei contratti a 120 lire mensili con le case dai nomi famosi: Milano-Film, Comerio-Film, Savoia, Itala. E poi le parti «da far tremare i polsi» come attore giovane accanto a Zacconi ne «La forza della coscienza» e «L'emigrante»; quindi, dopo un grosso dramma romano-pagano-cristiano intitolato «Pietro e Paolo», vennero altre storie e prodezze gladiatorie con le «ragazze dal seno scoperto legate sulle croci» («ma poi — dice Minotti — quando le slegavano, quelle ragazze si coprivano il seno ed andavano dritte a casa; erano più serie di quelle di adesso»). Però il nostro giovanotto non scordava la prosa (lui è uno di quelli che ancora parlano di «secondo brillante» e di «terzo carattere») né la originaria compagnia dei «Fratelli Vitaliani», e quando senti che allestivano un lavoro di gran successo, tornò in palcoscenico e per mesi si inchinò con i compagni di fronte alle lacrime ed ai battimani che accompagnarono, sera per sera, i 3 atti e 7 quadri de «I figli di nessuno» di Rindi. Non vi racconteremo la trama di quel lavoro; basta ricordarvi che si svolge nelle cave carraresi e che fra il padrone e la figlia del custode...; proprio così: tutti i tempi sono uguali, e la gente anche: «I figli di nessuno» fece subito cassotta. Sicché un produttore che si chiamava Lombardo pensò, nel 1918, di realizzarne un film; lo fece interpretare a Leda Gys e dirigere da un bravo regista: Ubaldo Del Colle. Fu un film che fece epoca e che rimase caro al produttore. Ed il vecchio Lombardo restò grato a Del Colle, tanto che raccomandò al figlio

Goffredo di non scordarlo. Frattanto il comune successo rinsaldò l'amicizia fra l'attore ed il regista ed i due si adoprarono per aiutarsi a vicenda: una specie di « uno tira l'altro ». Ma gli anni passarono e piombarono i tempi brutti. Il valente « metteur en scène » fece un po' di tutto, anche il magazziniere alla Titanus; l'antagonista di Cocciutelli si lasciò crescere la barba modello « Un addio alle armi », e quando non guadagnava con qualche « posa », s'ingegnava a far da segretario di produzione ad Alessandrini ed a Soldati; e allora non scherzava: c'erano in ballo film che si chiamavano « Cavalleria » e « Piccolo mondo antico ». Arrivare al 1951 fu come dire « amen » e per qualche mese il sole tornò a brillare. Goffredo Lombardo diede il via al « calvario di una donna che credette nella passione », richiese alle platee femminili « può essere condannata una donna che ha peccato per amore? » e risussultò il cuore delle massaie col racconto del conte Guido « che dopo la fragorosa esplosione trova il corpo di Lamberto, il bastardo non più bastardo, gravemente ferito e lo porta all'ospedale dove anche suor Luisa, affranta, assiste alla morte del figlio che ha una parola di dolcezza e di pace per i superstiti ». Ma il giovane produttore fece anche di più: ricordò la simpatia paterna verso il regista della prima edizione de « I figli di nessuno » e quale assistente di Matarazzo chiamò Del Colle. Questi a sua volta non scordò il barbuto Felice e gli amici, rimboccate le maniche, dimostrarono a tutta la « troupe » quanto valessero due autentici « veci ». Poi le cose cambiarono nuovamente; negli occhi di Minotti — ora che ci parla — leggiamo lo



I famosi « Conte Guido e Suor Lisa » del polpettone che da quarant'anni esulcera il cuore delle platee popolari. Ma Felice Minotti e Ubaldo Del Colle dicono: « i veri figli di nessuno siamo noi! »

Felice Minotti (a sinistra) ed Ubaldo Del Colle, rispettivamente segretario di produzione ed aiuto-regista di Matarazzo, in una cava carrarese durante la lavorazione della seconda edizione de « I figli di nessuno ». Appaiono già « veci » i due amici che si erano conosciuti a Torino nel 1913, ma in quell'occasione fecero vedere quanto valessero due autentici veterani del « muto », che, per giunta, avevano realizzato per primi, l'uno in palcoscenico e l'altro in cinema, il famoso drammone popolare



boccavamo quei corsi dritti, vedevamo in stupore, la incredula constatazione del tempo trascorso troppo presto: « pareva ieri che uscendo dai teatri di posa di Torino imfondo le montagne bianche e ci sentivamo felici ». Adesso è giunta l'ora eroica e triste; e il vecchio attore conclude « non ci vogliono più ». Come spiegarli che sono giorni duri per tutti, che la crisi esiste realmente? Tanti altri bravi tecnici ed attori non lavorano, ma i veterani continuano a credere che le porte siano chiuse soltanto davanti alla parola « muto ». Hanno quasi perduta la speranza; parlano di casa di riposo, però, se si ammalano, finiscono nella corsia comune. E allora il bisogno di guadagnare si trasforma nella semplice richiesta di aiuto « non per noi che bene o male tiriamo avanti, ma per Del Colle che è in ospedale ». Il caso del sano che chiede per il malato, il caso Minotti e Del Colle, rispecchia una condizione generale, ma ai due che l'amicizia lega da quarantatré anni, resta almeno la ironia di questa amara « boutade »: ieri e oggi, sempre nei « figli di nessuno ».

Franco Moccagatta

OSCAR

1955

Le famose statuette dell'«Accademia» sono state consegnate; contrariamente a quanto si verificò in passato, possiamo dire che quest'anno le varie case di produzione si sono equamente divise i premi.

In testa è la Paramount con sei Oscar (quattro a «La rosa tatuata», uno per «Caccia al ladro» ed uno per «I ponti di Tokori»). Segue la 20th Century Fox con quattro premi (tre a «L'amore è una cosa meravigliosa» ed uno per un nuovo tipo di lenti cinemascopo) a parità con gli altri quattro guadagnati dai produttori indipendenti Harold Hecht e Burt Lancaster (tutti e quattro per «Marty»).

Infine, ed in condizione di assoluta parità per avere meritato tre Oscar ciascuno, sono la Metro (uno per «Amami o lasciami», uno a «Oltre il destino» ed uno per «Piangerò domani»), la Warner (uno per «La Valle dell'Eden» uno per «Mister Roberts» e uno per il film a cartoni animati «Speedy Gonzales») e la Columbia (tutti e tre per «Picnic»). Perciò — riferendoci ai film — «Marty» e «La rosa tatuata» possono ormai definirsi opere dai «quattro Oscar» seguite da «Picnic» e da «L'amore è una cosa meravigliosa», che ne hanno avuti tre.

Diamo ora l'elenco completo e dettagliato dei premi:

migliore attrice protagonista: Anna Magnani, in «La rosa tatuata»;

miglior attore protagonista: Ernest Borgnine, in «Marty»;

migliore attrice non protagonista: Jo Van Fleet, per la parte di Kate in «La Valle dell'Eden»;

miglior attore non protagonista: Jack Lemmon, per la parte del guardiamarina in «Mister Roberts»;

migliore regia: Delbert Mann, per «Marty»;

miglior film americano: «Marty»;

miglior film straniero: «I sette samurai».

Gli altri Oscar sono stati assegnati a:

1) «La rosa tatuata», per la migliore fotografia in bianco e nero;

2) «Caccia al ladro», per la migliore fotografia a colori.

3) «Marty», per la migliore sceneggiatura (Paddy Chayefsky).

4) «Amami o lasciami», per il migliore soggetto (Daniel Fuchs).

5) «Oltre il destino», per il complesso del soggetto e della sceneggiatura.

6) «La rosa tatuata» per la migliore scenografia e per il migliore arredamento di un film in bianco e nero (Sam Comer e Arthur Krams).

7) «Picnic», per la migliore scenografia



in alto: Anna Magnani, interprete de «La rosa tatuata»: Oscar per la migliore attrice protagonista

In basso: Jo Van Fleet, nella parte di Kate in «La Valle dell'Eden»: Oscar per la migliore attrice non protagonista

e per il migliore arredamento di un film a colori (William Flannery, Jo Mielziner e Robert Priestly).

8) «Oklahoma», per la migliore partitura musicale per un film musicale (Robert Russell Bennett, Jay Blackton e Adolph Deutsch).

9) «L'amore è una cosa meravigliosa», per la migliore partitura musicale per un film drammatico od una commedia (Alfred Newman).

10) La canzone «Love is a Many Splendored Thing» di «L'amore è una cosa meravigliosa» — musica di Sammy Kahn, parole di Paul Francis — per la migliore canzone composta per un film.

11) «Helen Keller in Her Story», prodotto da Nancy Hamilton, per il miglior documentario a soggetto.

12) «Men Against the Artie», di Walt Disney, a «Survival City», prodotto da Edmund Reek, ed a «The Faith of Lincoln», prodotto dalla Università della California meridionale, per i migliori cortometraggi.

13) «Speedy Gonzales», prodotto dalla Warner-Bros, per il migliore film a disegni animati.

14) «Oklahoma», per il miglior sonoro (Todd-AO Sound Department).

15) «Picnic», per il miglior montaggio (Charles Nelson e William A. Lyon).



1



2



3

1) Ernest Borgnine, interprete di « Marty »: Oscar per il miglior attore protagonista

2) « Marty »: Oscar per il miglior film americano

3) « I sette samurai »: Oscar per il miglior film straniero

4) Jack Lemmon, nella parte del Guardiamarina di « Mister Roberts »: Oscar per il miglior attore non protagonista

5) Delbert Mann, regista di « Marty »: Oscar per la miglior regia



5



4

16) « I ponti di Toko-Ri », per i migliori effetti speciali.

17) « Piangerò domani » (« I'll Cry Tomorrow »), per i migliori costumi per un film in bianco e nero (Helen Rose).

18) « L'amore è una cosa meravigliosa », per i migliori costumi per un film a colori (Charles Lemaire).

Gli Oscar per le realizzazioni nel campo tecnico e scientifico sono stati assegnati:

19) alla National-Carbon Company, per aver messo a punto e prodotto carboni che permettono di usare le lampade ad arco insieme alle lampade a luce ad incandescenza.

20) Alla Eastman Kodak Company, per la pellicola panoromatica Tri-X, dotata di una rapidità doppia rispetto a quella delle comuni pellicole rapide.

21) Alla 20th Century Fox ed alla Bausch and Lom Company, per un nuovo tipo di lenti per il cinemascope.

Giulio Cesare Castello « Il cinema neorealista italiano ». Edizioni della RAI (Classe Unica), pagg. 118 - L. 150.

Giulio Cesare Castello ha raccolto in questo volumetto il succo delle conversazioni da lui tenute alla RAI sul tema « Il cinema neorealista italiano », nella rubrica Classe Unica. Nell'avvertenza che precede la trattazione vera e propria, l'Autore ha voluto chiarire che « figure e problemi hanno potuto trovare una trattazione soltanto orientativa », e ci è parso di intravedere in questa premessa la preoccupazione che l'operetta potesse esser criticata per scarso approfondimento, a causa della forzata brevità dello scritto. Ad onor del vero, questo timore ci è apparso ingiustificato, in quanto il volumetto si inserisce nella bibliografia esistente sul cinema italiano (di cui buona parte a carattere antologico) piazzandosi fra le opere meglio riuscite non ostante l'esiguità della mole. In sole ottantadue pagine, Castello delinea con chiarezza schematica, non disgiunta da preoccupazioni di completezza, l'intera parabola del neorealismo italiano, dalle origini sino all'attuale travisamento ottimismo, non tralasciando neppure di esaminare, sia pur brevemente, i problemi più importanti connessi con il fenomeno (rapporti con la documentaristica, questioni legislative e di produzione, influssi dei nostri film più importanti sulle cinematografie straniere).

L'opera non risente affatto delle sue origini radiofoniche, perchè l'Autore ha abilmente organizzato la materia in modo che le varie conversazioni si integrino a vicenda in un unico organico discorso che corre senza fratture dall'inizio alla fine.

Ed è pure da rilevare che Castello è riuscito a sfuggire al pericolo (insito in ogni esposizione breve) di concedere eccessivo spazio ad un problema a scapito di un altro altrettanto importante: il perfetto senso delle proporzioni che inquadra l'opera fa sì che già il confronto fra lo spazio concesso ai vari argomenti costituisca un utile criterio valutativo.

L'esposizione è stata condotta con sicuro intento sistematico, partendo da un tentativo di definizione del neorealismo nel suo triplice aspetto contenutistico, stilistico ed etico, e cercando di individuare nel « corpus » delle opere neorealistiche i filoni più importanti e significativi (i film sulla guerra e sulla resistenza, quelli sul dopoguerra, il neorealismo borghese e via discorrendo) riservando infine qualche parola in dettaglio per i registi più importanti (Rossellini, Visconti, De Sica, Fellini). In tal modo Castello si è sforzato di conciliare il rigore critico con le esigenze divulgative, non limitandosi ad affastellare fatti, dati e giudizi, ma organizzandoli in maniera da fornire al lettore sprovvisto un quadro chiaro e vivo del fatto neorealista.

Concluderemo rammentando che l'accuratezza con cui il libro è stato concepito, lo rende di agevole consultazione anche per lo studioso (il testo è seguito da una filmografia, da una bibliografia essenziale e da un indice alfabetico dei nomi). Già sin dal titolo si dimostra la puntigliosa meticolosità dell'autore (altri avrebbero probabilmente scritto, assai meno propriamente: il cinema **neorealista**) ed analoga precisione possiamo riscontrare nei dati, nell'esposizione delle trame, nei giudizi critici impliciti ed espliciti, sempre pacati ed attendibili.

Non ci resta che augurarci che all'autore venga offerto il modo di tornare sull'argomento con più ampie possibilità di analisi.

« **Giulietta e Romeo** » di Renato Castellani a cura di Stelio Martini. Cappelli Editore, pagg. 214, ill. f. t. - L. 1.500.

« **Senso** » di Luchino Visconti a cura di G. B. Cavallaro. Cappelli Editore, pagg. 212, ill. f. t. - L. 1.500.

I due volumi dedicati rispettivamente a « Giulietta e Romeo » ed a « Senso » aprono la collana cinematografica « Dal soggetto al film » edita da Cappelli e diretta da Renzo Renzi. Prima di passare all'esame delle due opere, ci sembra opportuno sottolineare la serietà di questa iniziativa editoriale, presa con intendimenti dichiaratamente culturali (tenuto conto della scarsa commercialità del « genere »), augurandoci che le pubblicazioni possano presto moltiplicarsi; essa infatti risponde ad esigenze molto sentite nel campo della critica cinematografica, ma alle quali sinora è stata data soddisfazione soltanto assai sporadicamente.

In effetti la pubblicazione di soggetti, sceneggiature, materiale informativo sui costumi, sui colori e sulle scenografie dei film più importanti, da un lato fornisce allo studioso un aiuto di inestimabile valore, mentre dall'altro dà modo allo spettatore desideroso di approfondire l'argomento, di assistere al lento cristallizzarsi dell'opera d'arte.

Alcune sceneggiature sono state pubblicate in passato a cura delle case editrici « Poligono » (Vampyr, Entr'acte, Zuiderzee) e Fratelli Bocca (L'incrociatore Potemkin), mentre materiale di vario genere è apparso saltuariamente su numeri speciali di periodici cinematografici (Bianco e Nero), ma, sino ad oggi, mai erano state presentate opere così complete ed esaurienti, utili non solamente per un'eventuale futura consultazione, ma addirittura per una migliore comprensione « a posteriori » delle pellicole illustrate.

« Giulietta e Romeo » è il volume che maggiormente si presta a tale « riscoperta » del film, in quanto che il materiale è svariato e for-

nisce utili dati relativi a numerosi aspetti formali e sostanziali dell'opera di Castellani. Si parte dalla novella di Luigi Da Porto e dalla prima sceneggiatura (in cui il dramma di Shakespeare è ignorato) per giungere alla seconda definitiva sceneggiatura, che invece prende le mosse dalla « pièce » teatrale elisabettiana, ma non rinuncia per questo a valersi di certe emozioni e prospettive suggerite dalla primitiva ispirazione. Lo studio di questa seconda sceneggiatura mostra chiaramente in dettaglio come la tragedia sia stata ridimensionata con un'opera paziente di demolizione e ricostruzione allo scopo di svincolare la storia di Romeo e Giulietta dai modi elisabettiani, per ricondurla in un'Italia rinascimentale e realistica. Poche sono le libertà appariscenti che Castellani si è preso con il testo teatrale (l'inserzione dell'episodio dell'appendato, o ancora la drastica riduzione della figura di Mercurio), ma l'esame, condotto con meticolosa cura sulla sceneggiatura definitiva, mostra con evidenza quali radicali innovazioni siano state apportate allo spirito, al clima ed alle stesse psicologie shakespeariane.

Particolare valore stimolante offrono i saggi che seguono: sul colore, sui costumi (che mette a confronto — con l'aiuto di una larga documentazione fotografica — i figurini con i modelli pittorici cui si è ispirati, sulla musica, sull'ambientazione storica (in cui viene illustrata con estrema chiarezza, per mezzo di cartine topografiche, la natura composita della geografia ideale, inventata da Castellani) e via dicendo.

Il volume dedicato a « Senso » presenta invece minore varietà informativa, limitandosi a riportare integralmente la novella di Camillo Boito, cui fa seguito un'analisi particolareggiata che mostra il processo di evoluzione del film attraverso il confronto fra le tre sceneggiature (la prima, la seconda e quella finale utilizzata per il doppiaggio).

Seguono una scarna descrizione dei tagli proposti dalla produzione (con allegate le risposte di Visconti, che ribatte punto per punto alle richieste) ed alcune brevi considerazioni sulla fotografia e sui colori, con un accurato elenco delle sequenze rispettivamente girate da Aldo e da Krasker.

Di eccezionale interesse la documentazione fotografica, in quanto i fotogrammi riportati non vengono utilizzati in questo volume con intendimenti unicamente informativi o illustrativi, ma assolvono ad una ben precisa funzione critica (basti citare la serie intitolata « Evoluzione del personaggio », in cui la protagonista è seguita passo passo dalla sua partenza di dignitosa aristocratica veneta sino alla lugubre definitiva sconfitta).

Sergio De Santis

Nel prossimo numero verrà pubblicato un «rendiconto» di Fabrizio Sarazani su «dieci anni di cinema italiano», dal 1945 ad oggi.

RUBRICA DELLA FOTOGRAFIA

E' sempre stata consuetudine di « Cinema » offrire ai lettori articoli di divulgazione tecnica ed i nostri attuali amici ci hanno più volte chiesto come mai non continuassimo a trattare tali argomenti. In verità la cosa ci sta molto a cuore soprattutto per quanto riguarda la tecnica della fotografia e della ripresa. Non intendevamo pubblicare « pezzi » staccati che una volta parlassero di « Todd-Ao » e la volta successiva di nuovi metodi di dissolvenza. Né intendevamo fornire quel « manualetto del cinedilettante » che, se andava bene nel 1936, è ora superato dal « libretto d'istruzione » che ogni fotografo vi fornisce assieme a qualsiasi 8mm., come non volevamo annoiarvi con diagrammi ed equazioni a varie incognite per informarvi sull'ultimo brevetto di cinematografia a rilievo. La nostra intenzione era di porre il lettore in continuo e diretto contatto con un maestro della fotografia, con un professionista che, attraverso una rubrica fissa, fosse e l'insegnante che impartisce la « lezione », e l'amico a cui si chiedono spiegazioni e consiglio, perciò, allo scopo di iniziare una serie di rubriche specializzate, dal prossimo numero i nostri amici vedranno realizzati i loro desideri: una rubrica sarà affidata ad Enzo Serafin, uno dei nostri migliori direttori della fotografia. Serafin terrà così un vero e proprio « corso » di trattazione pratica e nello stesso tempo inizierà una « corrispondenza con i lettori » rispondendo a tutti coloro che vorranno ricorrere alla sua esperienza per delucidazioni e suggerimenti riguardanti i loro problemi tecnici. I lettori potranno pertanto inviare le loro richieste indirizzando a: Rubrica della Fotografia. « Cinema » - Via degli Scialoja 18 - Roma.



cando di rendere pratiche le questioni ed utili i suggerimenti. Perciò credo opportuno iniziare a trattare i vari argomenti seguendo lo stesso metodo e le stesse operazioni che un direttore della fotografia effettua quando si appresta a cominciare un film.

La prima cosa da farsi è un buon esame ed una intelligente scelta del materiale tecnico. In ordine di importanza, il primo posto è occupato dal « materiale sensibile », e cioè dalla pellicola vergine.

Dopo verranno le selezioni degli obiettivi, dei filtri ed i problemi di luce « in esterno » e di illuminazione « in interno ». Questo perciò, in linea di massima, sarà anche il nostro futuro programma. Ma per ora voglio far ben comprendere come la pellicola dovrà sostenere da sola tutto il peso della responsabilità che ogni cineamatore, o meglio, se permettete, ogni operatore, si prende di fronte a se stesso ed al suo ridotto o ristretto pubblico. Infatti, il solo risultato visivo finale è quello che conta: la pellicola positiva da proiettare. Per ottenere un buon positivo è naturale che occorra una macchina da ripresa, costosissima o modesta, non importa, un soggetto da raccontare o un bel viaggio da descrivere, una tecnica di ripresa accurata, precisa e possibilmente omogenea, ma soprattutto, ripeto, ci vorrà la pellicola vergine che riporterà più o meno bene, più o meno fedelmente, le persone ed i luoghi sullo schermo.

Quindi, questa magica pellicola deve essere in ogni caso la più importante preoccupazione dell'operatore. Perché sarà sempre più facile ottenere ottime immagini, pur con una modesta cinecamera, usando pellicola di qualità, rispetto alle immagini ottenibili dalla più perfetta cinecamera, ma impiegando pellicola mediocre. Oggi, per il cineamatore non esiste che « l'imbarazzo della scelta » ed in questa realtà cercherò di aiutarlo. La pellicola usuale, ossia il bianco e nero, è nell'industria cinematografica normale un po' in ribasso: l'avvento del colore, i nuovi sistemi come il cinemascope o il vistavision l'hanno relegata a funzioni più modeste, direi più economiche, benchè personalmente io pensi che essa rimane ancora l'espressione cinematografica più pura. Nel passo ridotto, non soggetto fortunatamente a pressioni di ordine commerciale, è rimasta la pellicola regina.

Il suo costo minore e la sua più facile manipolazione la rendono ancora oggi preferita a quella in colore. Ma certamente questa preferenza durerà ancora ben poco, soprattutto quando l'operatore amatore si accorgerà della estrema facilità con la quale potrà usare il colore. Comunque, nel prossimo numero passeremo in rassegna i vari tipi di materiale sensibile esistenti in commercio in relazione alle loro caratteristiche ed alle loro qualità.

Enzo Serafin

Enzo Serafin è nato a Venezia nel 1912 e, giovanissimo, si è dedicato alla fotografia ed al passo ridotto. È stato compagno di collegio di Francesco Pasinetti, poi, trasferitosi a Parigi, si è occupato di fotografia di moda. Diplomatosi alla scuola « Kunst und Werk » di Berlino, svolse mansioni di aiuto nei teatri dell'U.F.A. e nel 1940-41 in quelli di Cinecittà. Successivamente soggiornò per otto anni in Spagna dove realizzò trenta film come operatore. Tornato in Italia fu direttore della fotografia dei seguenti film:

« Cronache di un amore » di Antonioni (1950); « The Medium » di Menotti (1951); « I sette peccati capitali »: episodi « L'invidia » di Rossellini e « L'avarizia » di De Filippo (1952); « Marito e moglie » di De Filippo (1952); « Processo alla città » di Zampa (1952); « I vinti » di Antonioni (1953); « La signora senza camelie » di Antonioni (1953); « Viaggio in Italia » di Rossellini (1953); « Febbre di vivere » di Gora (1953); « La romana » di Zampa (1954); « La mano dello straniero » di Soldati (1954); « Vestire gli ignudi » di Pagliero (1954); « La principessa delle Canarie » di Moffa (1955); « La bella mugnaia » di Camerini (1955); « Ragazze d'oggi » di Zampa (1955).

Enzo Serafin ha ricevuto nel 1953 il « nastro d'argento » per il complesso delle sue attività.

• • •

Sono ben lieto di aderire a questo incarico offertomi dalla rivista « Cinema ».

Molto è stato scritto su libri e riviste di tutte le lingue sulla tecnica cinematografica in generale e sui suoi problemi particolari; ma poco, anzi pochissimo, è stato scritto sulla tecnica della ripresa. E questo, a mio avviso, per la semplice ragione che la ripresa non è certamente un'arte tecnica, ma bensì un'arte istintiva, individualissima che, come la pittura, è soprattutto arte di invenzione, di toni, di tagli ed inquadrature, di personale interpretazione; e come tale, ben poco disciplinabile in regole o norme precise.

Non voglio negare con ciò che la parte tecnica nella ripresa cinematografica non sia un problema importante, ma voglio escludere a priori che essa ne sia la base fondamentale. Valga l'esempio dello scomparso Aldo Graziati, considerato per i suoi film, ed a giusto titolo, il migliore operatore italiano; egli proveniva dalla fotografia e quando girò il suo primo film con Visconti (« La terra trema »), come direttore della fotografia, era digiuno o quasi di tecnica del cinema.

Tale premessa, valida per il lungometraggio e per i professionisti, lo è ancor più per il passo ridotto e per i cineamatori. E poichè il vero scopo di queste pagine è proprio quello di rivolgersi ai giovani appassionati di cinema, cercherò di trasmettere loro, più che l'« insegnamento », quasi una fraterna « esperienza ». Quindi non salirò in cattedra e non userò uno stile professionale. Parlerò come se foste accanto a me sul « set », cer-

Lo scapolo (1955)

Regia: Antonio Pietrangeli - Soggetto: Antonio Pietrangeli - Sceneggiatura: Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Sandro Continenza - Fotografia: Gianni Di Venanzio - Musica: Ciccognini - Canzoni: «Morena te chiero» e «Guapa muchacha-cha-cha» di Xavier Cugat - Formato: Normale - Colore: Bianco e nero - Produzione: Film Costellazione - Distribuzione: Ceicom - Personaggi e interpreti: Paolo (Alberto Sordi), Armando (Fernand Gomez), Carla (Madeleine Fischer), Gabriella (Sandra Milo), Elsa (Anna Maria Pancani), Padrona della lavanderia (Pina Bottin).

Paolo è uno scapolo ad oltranza; cerca le avventure, ma fugge il matrimonio. Tuttavia, benché si illuda di avere a disposizione donne e libertà, finisce per desiderare il dolce vincolo del matrimonio che lo unirà a Carla.

Si dice che il cinema vada avanti in virtù delle «idee» e l'affermazione «crisi di cinema, crisi di soggetti» è ripetuta quanto lo slogan dell'aranciata. Avviene che la corsa all'«idea» ingenera confusione; per gli arrivisti essa è sinonimo di «invenzione», per gli arrivati significa «ideologia». E gli uni, nelle tane dei caffè da cui non si sono mai mossi, progettano nuove storie di spionaggio in Estremo Oriente, gli altri, che non alzano gli occhi dai testi di estetica e di criticismo storico, non riescono a «creare» se non hanno, minimo minimo, il problema sociale connesso ad una zolfara siciliana o ad una piena del Polesine. Così, tanto i primi come i secondi, si arrabattano a «sentire» ciò che non sentono e magari scordano che arte è confessione, che narrazione è autobiografia e che se si mettersero in testa di ricordarsi e di parlarci di quando studiavano il latino dai salesiani o facevano gli allievi ufficiali a Moncalieri, forse le loro storie e i loro personaggi avrebbero il calore e l'affezione di ciò che è veramente vissuto, filtrato, elaborato. Fra costoro, noi stimiamo Pietrangeli perché la dimostrata fedeltà alla sua affermazione «faccio solo i film che mi interessano» significa che egli «gira» unicamente ciò che «sente» per averlo fissato e fatto suo. E quanto interessa Pietrangeli è il costume, la vita connessa all'amore borghese di certi tipi che, pur staccandosi dalla massa, appartengono, nella loro falsa individualità, a categorie ben precisabili dell'oggi nazionale. Pietrangeli è attualmente l'artista più dotato per

inserirsi nel mezzo della «coppia borghese» e per parlare di lei; i suoi argomenti sono fidanzati, sposi, amanti ed ovunque un uomo stringe sottobraccio una donna. Però con lui, chi si salva è la donna, mentre la satira o l'accusa piovono sempre sulle spalle dell'uomo. Così era ne «Il sole negli occhi», così è, soprattutto, in questo «Lo scapolo». Perché il film non si occupa né del celibato in se stesso (non dimentichiamo che, sacerdoti a parte, la maggior parte dei celibi non lo sono per volontà propria), né da tale condizione «libertina» dell'uomo trae spunto per aprire il ventaglio comico-piccante usato da Clément in «Le amanti di Monsieur Ripois». E neppure il «giovanno» (come in «Adorables créatures» di Christian Jaque) è trattato come merce preziosa per belle signore. Nei due casi citati gli scapoli (e poi mariti), Gerard Philipe e Daniel Gelin, vivono pur sempre un celibato lustrato del brillante gioco della commedia francese e le rispettive collaborazioni scenaristiche di Hugh Mills, Raymond Queleau e di Charles Spak, spumeggiano di letteratura gaia e di teatro. Lo scapolo di Pietrangeli, invece, è una tipica figura di trentaseienne italiano modello 1956. Paolo è un individuo ben precisato poiché esiste al cento per cento nell'odierna realtà. Rappresentante di elettrodomestici, dottore per forza, guadagna le duecentomila, viaggia in 600, vive di luoghi comuni e di taccuino col numero di telefono delle ragazze. Era da un po' di tempo che Pietrangeli intendeva portare sullo schermo simile bestione, questo ignorante-ridens la cui raffinata cultura è costituita dal titolo originale di un film e dal scimiotto inglese con cui si riempie la bocca pronunciando Jennifer Jones. Riconosciamo che per far vivere il personaggio doveva attendere la «maturazione» di Alberto Sordi, di un attore, cioè, che gradatamente, per spontanea evoluzione espressiva, per rispecchiamento di un «modo» del proprio tempo, rappresentasse l'ideale incarnazione del «vitellonismo» divenuto adulto. E Sordi, dopo aver sorpassato ormai il decaduto «gagà» (che aveva però un «tono» da sostenere o da fingere, che voleva illudere coll'appartenenza cinico-aristocratica ad una casta raffinata e fané), ha toccato il fondo della «libertà che non serve a nulla» perché è soltanto vuotaggine ed ha consegnato nelle mani del regista Antonio Pietrangeli l'uomo che gli serviva: l'uomo senza alcuna molla. Lo scapolo Paolo, infatti, non ha veri scopi che lo muovano; non è neanche un «conquistatore» di donne: per conoscere la fa-

mosa cinese di cui si vanta, gli occorre l'amico ruffiano. Che se ne fa, dunque, di questa difesa libertà, di tanta sfrenatezza, di lunghe notti «tutte per lui»? Niente. Finiscono per cadergli addosso come un'opprimente tetto nero che si trasforma invariabilmente in soffitti di trattoria o di stanze a pensione. Sì, a furia di sfogliare il taccuino, crede di sapere tutto sulle donne; in realtà conosce solo nomi e numeri. Se si porta a letto l'hostess non è certo per merito suo: la ragazza «ci stava» in partenza. E così la stiratrice: vista in bottega pare l'ideale donna di casa, portata a spasso ci si accorge che è «tipa» da uscire col primo cliente che la invita. Ma è destino dello scapolo convinto d'essere un dongiovanni prendere tante cantonate e non capire nulla; non comprendere che, fra tante, c'è Carla che gli vuole bene veramente. E la conclusione — il matrimonio con Carla — non rappresenta il «lieto fine» d'obbligo del film, ma l'unica soluzione per gli «impenitenti» tipo Paolo che con il vuoto interiore di cui sono provvisti, gira gira, dove finirebbero per sbattere la testa se non con una moglie un tantino saggia che pensasse a raddrizzargliela? Perciò Pietrangeli ci ha narrato una storia semplice, ma ci ha dato un personaggio completo da cima a fondo; in questo l'hanno ben coadiuvato Maccari e Scola per la sceneggiatura, Sordi per l'interpretazione. La personalità ed il gusto del regista si fanno però sentire nell'intelligente, precisa e delicata notazione dei contorni (il vecchio zitellone della trattoria, la padrona della pensione, l'amico sposato) e delle situazioni (la serata al caffè con l'orchestrina di «dame viennesi», il mal di pancia notturno, la visita al paese). Inoltre — come accennammo all'inizio — quasi a rendere ancor più fatuo lo scapolo pazzellone, il regista ci mostra un'umanità femminile a cui non mancano misura e dignità. Mentre Paolo lavora come se giocasse, le donne lavorano sul serio e senza tanti grilli: l'hostess «servizio», Carla curando gli interessi del negozio paterno, la stiratrice sgobbando sulle camicie dei clienti, la mamma e la sorella sfacchinando per casa, e poi ancora la giornalista sempre chiusa nel chiosco, la segretaria attaccata alla stenografia e alla corrispondenza, la brutta Katina presa dai libri e dallo studio. Lo scenario del film scorre, infatti, abbastanza fluidamente su questo alternarsi di rapporti dove le acrobazie da caccia dell'uomo senza legami sono, dopo tutto, annaspamenti da cattivo nuotatore in quanto l'ultima parola è sempre loro, delle don-

ne, e si conclude con un bel «sì» davanti al parroco. Tuttavia non manca qualche forzatura di racconto quale, ad esempio, l'aver evitato al nostro scapolo la subitanea reazione alla richiesta di «spiegazioni» da parte dell'hostess piantata in asso. Ma una continuità di sorriso e di franche risate da parte del pubblico garantiscono di per sé la buona costruzione comica del lavoro. Fra le attrici vogliamo ricordare l'aggraziata Milo, l'avvenente Pancani e la Bottin in una vivace caratterizzazione, mentre Madeleine Fischer l'attendiamo a prove migliori. Gianni Di Venanzio e il maestro Ciccognini hanno firmato rispettivamente una fotografia sicura e dettagliata ed una musica piacevole.

Che nel film compaiano Abbe Lane e Xavier Cugat, non ce ne importa nulla.

Gioventù bruciata (Rebel Without a Cause - 1955)

Regia: Nicholas Ray - Soggetto: da un racconto di Nicholas Ray - Sceneggiatura: Stewart Stern - Fotografia: Ernest Haller A. S. C. - Sceneggiatura: Malcolm Bert - Musica: Leonard Rosenman - Sistema: Cinemascope - Colore: Warnercolor - Produzione e distribuzione: Warner Bros - Personaggi e interpreti: Jim (James Dean), Judy (Natalie Wood), il padre di Jim (Jim Bachus), la madre di Judy (Rochelle Hudson), il padre di Judy (William Hopper), la madre di Jim (Ann Doran), Plato (Sal Mineo), Buzz (Corey Allen), Goon (Dennis Hopper), Ray (Edward Platt), Mil (Stefi Sidney).

In una città degli Stati Uniti alcuni giovani vengono fermati dalla polizia perché sospetti di aver bastonato un uomo; fra essi sono Jim, in stato d'ubriacchezza, Plato e Judy. I tre poco dopo vengono rilasciati. Jim il giorno dopo ritrova Judy la quale è in compagnia di alcuni colleghi universitari; questi, capeggiati da un certo Buzz, lo provocano. Ne nasce una sfida; Jim e Buzz s'incontreranno la sera per correre la «chickie run», cioè una corsa in macchina su uno spiazzo roccioso verso l'orlo di un precipizio; quello che salterà dalla macchina più vicino al burrone sarà il vincitore. Nella gara Buzz s'uccide precipitando in mare. Jim, dopo aver confessato tutto ai genitori che sono degli egoisti e non lo comprendono, ed essersi recato invano al commissariato, si rifugia con Judy, anch'essa in litigio con dei genitori poco comprensivi, in una villa abbandonata. Plato li raggiunge. Poco dopo arrivano i compagni di

Buzz che vogliono impedire a Jim di parlare alla polizia; nell'inseguimento Plato, che ha la rivoltella del padre, ne ferisce uno e si rifugia poi nel vicino Planetario. Circondato dalla polizia, Plato si fa convincere solo da Jim ad uscire, ma intimorito dai fari delle macchine si mette a correre; un agente per un malinteso, lo uccide. Nel dolore Jim trova conforto nello amore di Judy e nell'affetto dei genitori finalmente più comprensivi.

A quanto sembra cinema e letteratura, in questi ultimi anni, hanno mostrato un particolare interesse ai problemi della gioventù; infatti narratori d'ogni genere hanno popolato i loro racconti di personaggi giovani dalle psicologie più varie, più complesse. Diciamo subito di non credere alla sincerità di buona parte di questa narrativa, alla cui base c'è sempre l'evidente preoccupazione di affrontare un problema e di trovarne quindi le soluzioni più adatte. A nostro avviso non ci sono problemi, non esiste cioè un « problema della gioventù ». Esiste invece e soltanto la gioventù, con i suoi impulsi, i suoi sogni, le sue gioie, le sue delusioni. Una gioventù che presenta migliaia di casi individuali, facenti parte di un naturale sviluppo della psiche umana. Ci danno ragione i risultati cui giungono coloro che affermano di « sentire », di interpretare l'attuale ed « allarmante » disarmonia della anima giovanile: opere deboli, insincere, somigliantisi tutte, che non possono essere accettate per « vere », data la scarsa credibilità dei fatti, dei sentimenti, delle psicologie.

Il film « Gioventù bruciata » appartiene solo formalmente a questo « genere ». Qui l'autore non è riuscito a rimanere fedele neppure a questa nuova forma di « sensibilità sociale ». Il suo intento cioè di mettere in luce lo squilibrio interiore della gioventù americana ed individuarne le cause è rimasto allo stato potenziale. Il film perciò non raggiunge la dignità della opera seria. Infatti quelli che dovrebbero essere i motivi dominanti del racconto, un desiderio insoddisfatto d'evasione, da un lato, l'incapacità e l'impreparazione dei genitori alla educazione dei figli dall'altro, non hanno il dovuto sviluppo. I « giochi » pericolosi che fanno questi giovani non sono l'evasione collettiva di tanti annoiati, ma al contrario delle esibizioni fini a se stesse, gli unici fatti reali del racconto. Un qualsiasi atto di valore, esiste come « evasione » in quanto esiste un personaggio che lo compie, un personaggio della noia, del dolore, della tristezza, della soli-

tudine, quali appunto « Gioventù bruciata » non possiede. Non basta infatti che Buzz risponda all'interrogativo di Jim affermando che le loro azioni hanno il solo scopo di uccidere la noia. Buzz, ad esempio, che parla per tutto un gruppo anonimo di compagni, non è neanche l'ombra di un personaggio, è solo una figura che non ha neanche una consistenza cinematografica (siamo infatti di fronte ad un giovane preoccupato, in partenza, di recitare imitando un noto attore dello schermo; un caso della dilagante imitazione-Brando che nuoce sempre più al cinema).

I rapporti poi fra genitori e figli, che dovrebbero spiegare e giustificare la condotta di queste anime « bruciate » mettendo in luce l'errata educazione dei sentimenti che gli uni impartiscono agli altri, sono descritti con un semplicismo sconcertante, addirittura puerile. I dissensi familiari, l'incomprensione, le debolezze, l'eccessiva libertà lasciata ai giovani, ecc., sono motivi appena sfiorati, talvolta ignorati. In poche parole, non esistono drammi capaci di provocare il turbamento e lo squilibrio di un'anima giovanile. Quel che accade fra le pareti di queste case americane è del tutto insignificante; assistiamo solo a qualche litigio e a dei banali capricci. Si ricordi, ad esempio, la scena priva di drammaticità che si svolge nel commissariato di polizia; quella insincera e forzata della confessione di Jim ai genitori; quelle ancor più banali che descrivono la sottomissione del padre di Jim alla moglie; o quella addirittura ridicola del padre « bello » che reagisce seccamente alle manifestazioni di tenerezza della figlia. Tutti i protagonisti di « Gioventù bruciata » sono privi di una vita interiore, non sono cioè dei personaggi. D'altronde non merita considerazione un film che prende quasi subito una piega sbagliata, divenendo in breve un banale racconto poliziesco; tutto si risolve infatti con la solita morte del « colpevole » (anche se si tratta di un ragazzo), con il « luminoso » finale di un volto impaurito accecato dai fari spietati di tante « macchine » accusatrici.

« Gioventù bruciata » è un film costruito con il mestiere di chi si preoccupa di articolare situazioni ed avvenimenti via via suggestivi ed emozionanti. Un film che sfrutta gli atteggiamenti divistici di alcuni giovani, svuotandoli però di ogni sentimento umano. Sono i cocktail che il cinema americano prepara con inconsueta abilità; la mistura è piacevole e di vario colore, ma gli ingredienti sono sempre gli stessi: sentimentalismo e « spirito » d'avventura.

La presenza di James Dean assicura il successo commerciale del film. Il caso « Dean », ormai chiuso, merita un esame che promettiamo sin d'ora di fare. Diremo soltanto che questa sua interpretazione non è accettabile perché affidata ad un manierismo « agitato ». L'attore si piega continuamente, si rovescia, si sdraia sui mobili e sulle strade quasi in preda ad un furore serpentino. Di suo forse, non v'è che lo sguardo intensamente triste che dà un certo rilievo al carattere scialbo del protagonista.

L'uomo dal braccio d'oro

(The Man With the Gold Arm 1955)

Regia: Otto Preminger
Soggetto: da un romanzo di Nelson Algren - Sceneggiatura: Walter Newman, Lewis Meltzer - Fotografia: Sam Leavitt - Musica: Elmer Bernstein - Formato: Normale - Colore: Bianco e nero - Produzione: United Artists - Distribuzione: Dear Film - Personaggi e interpreti: Frankie Machine (Frank Sinatra), Sophie (Eleanor Parker), Molly (Kim Novak) e Arnold Stang, Darren McGavin, Robert Strauss, John Conte.

Miseria, malavita, gioco d'azzardo e una moglie isterica che si finge paralitica per tenerselo accanto, incatenano Frankie Machine ad un ambiente tormentoso. Egli vorrebbe una nuova vita: suonare la batteria e sposare Molly, ma non può. E per evadere dalla sua prigione Frankie diviene eroinomane. Quando esce dalla clinica di disintossicazione tenta di raggiungere il suo scopo, ma l'ambiente prima e quindi la droga lo riprendono. Soltanto con l'aiuto di Molly egli riesce a salvarsi; la follia conduce a morte la moglie e con lei cadono le losche mene dei compari che trattenevano Frankie. Ora egli è libero: si rifarà una esistenza nuova accanto a Molly.

Mentre la storia che precede un uomo è già l'uomo, le parole preannuncianti l'arrivo di un film sono, spesso, soltanto rumore. E di baccano, a proposito del film di Preminger, ce ne fu parecchio; cominciarono i censori americani e ne approfittarono gli esperti della pubblicità. Man mano che l'opinione pubblica europea condannava il preconcetto tabù del codice statunitense verso l'argomento narcotici, « L'uomo dal braccio d'oro », per il fatto d'aver infranto i veti, aumentava in considerazione; ed in virtù del tema veniva acquistando a credito an-

che il prestigio di una qualità che ha dimostrato di non meritare appieno. E per togliere ogni possibilità di equivoco diremo subito come le sequenze dell'intossicato Sinatra in preda a spasimi e contratture neuromuscolari, e quelle della conclamata isteria della Parker, siano spettacolari, ma non bastino per costituire il « vertice » di uno spettacolo. Mostrare in scena le più svariate manifestazioni patologiche è il pane degli attori: essi vi impiegano — vi assicuriamo — meno sforzo e minor tensione interpretativa che a calibrare la battuta « buttata via » d'un qualsiasi autore moderno. Però non fraintendete: noi vogliamo il verismo poiché abbiamo già superato il naturalismo; vogliamo che se realtà intende essere, realtà sia; che se occorrono indagini e tribunale, l'aula sia quella del palazzo di giustizia e non un fondale. Altrimenti il teatro, pur in un'epoca in cui gli stessi filodrammatici disdegnano di recitare « L'urlo », il teatro, dicevamo, si prende una bella rivincita sul cinema e, senza accorgercene, di questo passo finiremo per vedere « Giorni perduti » in palcoscenico. Con il film di Preminger siamo su questa strada e a confronto di Wilder, l'ex allievo di Max Reinhardt, più che la denominazione di moderno regista meriterebbe quella di allestitore. Anzitutto Preminger, rispetto al romanzo originale (edito in Italia da Mondadori), ha assunto una falsa posizione; e neppure gli condanneremo storture o deviazioni dell'opera letteraria di Nelson Algren se queste fossero avvenute in favore d'una chiarezza esplicativa dei fatti. Il male è che di questi fatti egli ce ne rivela soltanto l'esteriorità e non la ragione. E purtroppo il tema prefissosi non gli consentiva di allontanarsi da un vero diagramma intimo del personaggio. Infatti il discorso degli stupefacenti o è una condanna alla piaga sociale in genere e riguarda tanto intossicati quanto le organizzazioni di spaccio, oppure verte sul caso isolato attraverso una vicenda che deve rispondere alla precisa domanda: « perché l'individuo normale giunge ad intossicarsi? ». « Oppio » di Robert Stevenson aveva, per esempio, scopi generalizzati e documentaristici; « L'esclave » di Yves Ciampi riguardava il fenomeno singolo. La pretenziosa presentazione dei titoli di testa e la tormentata ritmica della musica di « L'uomo dal braccio d'oro » ci indurrebbero a pensare ad una spietatezza rappresentativa di Preminger, ad un deciso affondare ai motivi, alle cause. Questo non avviene. Marcate caratterizzazioni, tipologia e trucco da palcoscenico, angustia di

ambienti ricostruiti, scoprono il gioco e inutilmente ci gridano: « questa è miseria, qui è il vizio ». E così — troppo spesso — l'atmosfera sfiora nell'eccesso e dall'eccesso al fastidio. Fra tanto peso di scenografia da « giallo » popolare, l'intimità del dramma dell'eroinomane non appare; la storia dell'infelice matrimonio, il suo strano mestiere di « cartaro », la nevrosi della moglie, la ragione per cui essa preferisce il marito vizioso anziché redento, risultano fattori slegati, inerti, nebulosi. Né sono conseguentemente definiti i trapassi dal bisogno della droga alla crisi, dal ravvedimento al ricadere della vittima. L'intera vicenda si riassume unicamente quando è rapportata al personaggio della ragazza interpretata da Kim Novak e solo perché tale figura possiede una estrema semplificazione psicologica. Inoltre l'attrice trasferisce nel personaggio l'unica nota dolce, serena e calma in un mondo di esagitati; le sole note intimistiche, le sfumature di dialogo e di recitazione sono infatti legate al suo alternarsi di speranza, di rassegnazione e di dolore riguardo all'uomo che ama. Perciò le scene fra Sinatra e la Novak risultano, in genere, lodevoli e più consone al tono filmico che avremo voluto vedere nella recente realizzazione di Preminger. A questo solo poche altre possiamo aggiungere se non quelle tristi e squallide dello « spogliarel-

lo » e l'incisiva della fallita audizione con l'orchestra jazz. Il finale, miracolistico come « guarigione » e di frettolosi « effetti » come liberazione dall'incubo muliebre e narcotico, non ha tuttavia liberato l'opera da una oppressione dovuta, anziché al tema, ad una vera e propria pesantezza di « mano ».

Buongiorno Miss Dove!

(Good Morning Miss Dove)
1955

Regia: Henry Koster - Soggetto: tratto da un romanzo di Frances Gray Patton - Sceneggiatura: Eleanor Griffin - Fotografia: Leon Shamroy A.S.C. - Scenografia: Lyle R. Wheeler, Mark-Lee Kirk - Musica: Leigh Harline - Sistema: Cinemascope - Colore: De Luxe - Produzione e distribuzione: 20th Century Fox - Personaggi e interpreti: Miss Dove (Jennifer Jones), Tom Baker (Robert Stack), Jincey Baker (Kipp Hamilton), Mr. Porter (Robert Douglas), Billie Jean (Peggy Knudsen), Mr. Pendleton (Marshall Thompson), Bill Holloway (Chuck Connors), Alex Burnham (Biff Elliott).

Miss Dove, la maestra di una cittadina del New England, è sottoposta ad un intervento chirurgico; tutti gli abitanti attendono con ansia l'esito della difficile operazione. Molti di loro che sono stati allievi di Miss

Dove ricostruiscono, rievocando le loro esperienze, la vita drammatica della maestra.

Dopo la morte del padre la giovane Dove fu costretta a dedicarsi all'insegnamento per restituire una rilevante somma che questi aveva sottratto alla banca dove lavorava ed a rinunciare per questo all'amore offerto da un giovane archeologo, che voleva condurla con sé in una missione all'estero. Da allora Miss Dove si era interamente dedicata alla sua missione d'insegnante, seguendo spesso gli allievi nella loro vita professionale consigliando e aiutando un po' tutti.

Un omaggio alla figura dell'insegnante il cinema non ha mancato di farlo; sono mancati però dei veri narratori capaci di raccontare una storia con tanto di personaggi.

Professori e maestri cioè sono stati i protagonisti di film più o meno scialbi, mediocri, affidati quasi sempre alla facile vena del sentimentalismo. Che posto occupa nell'educazione dei sentimenti di un individuo la lezione che l'insegnante impartisce durante i lunghi anni della giovinezza tutti lo sanno, ma pochi ricordano o riconoscono la sua dedizione, il suo amore, il suo sacrificio silenzioso.

Con questo non vogliamo rimproverare ai cineasti di non aver abbracciato una causa od illustrato una condizione, ma soltanto porre l'interrogativo e,

con rammarico, del come figure così nobili non abbiano ancora toccato la sensibilità di qualche artista di cinema. Per ora, e ce lo conferma quest'ultimo film di Henry Koster, sembra che dobbiamo contentarci di semplici storie edulcorate piene di sorrisi, di lacrime e di sospiri. Chi è infatti Miss Dove, se non la buona, premurosa, per quanto apparentemente severa, maestra che sembra uscita fresca fresca dalle pagine di un sentimentale-letterato dell'ultimo ottocento? Miss Dove, è vero, non ha le guance rosa-pallido-malate, ma dietro a lei, alla sua quotidiana e ferma dedizione, che in ultimo s'infiora della gioiosa scoperta di una vocazione, c'è il più sgargiante vessillo del sacrificio; il dolore sconsolato dell'orfana, il difficile (e celato) compito di riscattare l'onore d'un nome, la rinuncia all'amore.

Miss Dove è uno scrigno austero colmo di tanti e buoni sentimenti; quando ella attraversa il paesino con passo sicuro desta l'attenzione di tutti gli abitanti i quali commentano certo la sua severità, ma sentono ed infine scoprono che questa autorità, necessaria all'insegnante per svolgere il suo difficile compito di educatrice, nasconde in fondo tanta dolcezza e tanta premura. La maestra infatti non ha dimenticato nessuno dei suoi scolari; li segue in lontananza con lo stesso amore silenzioso di una madre che tutto dà e nulla chiede. Miss Dove insomma è l'anima del paese, la sua guida spirituale, l'emblema quasi della vita sociale della comunità; tutti le sono intorno, tutti gioiscono e suonano le campane quando ella supera una difficile operazione, perché tutti, dalla guardia al sindaco, dall'infermiera al dottore, sono stati suoi « allievi ».

Henry Koster e Jennifer Jones hanno dato vita ad un personaggio « sottile » e delicato; dalla psicologia a fior di pelle, come si conveniva ad una storia del genere. Koster inoltre ha narrato la sua storia con la massima semplicità, tingendola qua e là di note patetiche, sfiorando appena i sentimenti umani di tutti i protagonisti. Il film infatti è interamente pervaso dal profumo delle cose semplici e belle; tutti gli episodi, sia tristi che lieti, sono espressi con la compostezza e la linearità dovute. Una storiella inzuccherata che merita simpatia perché non è mai del tutto falsa, e che possiamo perciò consigliare al pubblico fanciullo, a tutti gli scolari e... perché no?, anche a certi insegnanti che spesso hanno mostrato di dimenticare la sacra onestà del loro ufficio.



Vera Talchi e Hylene Monnot in « Quand vient l'Amour » di Maurice Cloche

MOSTRA DEL CINEMA MUTO ITALIANO

Il 15 aprile si è aperta a Milano, presso la Sede della Cineteca Italiana in via Palestro 16, la Mostra del Cinema Muto Italiano, organizzata dal Museo del Cinema di Torino.

Il Museo del Cinema di Torino è un Ente ben noto in Italia ed all'estero: è nato nel 1941 soprattutto per merito di Anna Maria Prolo che ne è tuttora la mente direttiva ed organizzativa; il suo scopo era ed è quello di raccogliere i documenti di uno dei periodi più gloriosi della nostra cinematografia muta ed in primo luogo per rendere omaggio ai pionieri, agli artisti, ai tecnici ed alla industria che fecero di quella città, nel lontano 1911, il più importante centro cinematografico d'Italia.

La Mostra che si apre a Milano ha avuto, negli anni passati, altre edizioni a Torino e, nel 1954, a Parigi in collaborazione con la Cinémathèque Française con ottimo successo. Quest'ultimo allestimento si presenta al pubblico arricchito di molto materiale di valore, reperito negli ultimi tempi con molta fatica dall'instancabile Anna Maria Prolo.

Fra l'altro saranno esposti la macchina da presa di Omegna, quella di Calcine, ecc. affissi originali dell'Itala Film e dell'Ambrosio, il carteggio originale D'Annunzio-Pastrone per Caibiria, molte fotografie dell'epoca tratte da questo ed altri film, modellini (fra cui quello utilizzato nel 1908 per la prima edizione de «Gli ultimi giorni di Pompei»), bozzetti, sceneggiature, brochures, ecc.

Una parte importante della Mostra è dedicata agli «antennati» del cinematografo: vi troviamo: lanterne magiche, teatrini di ombre cinesi (fra cui quello usato al Palazzo Reale di Torino ai tempi di Carlo Alberto), pantoscopi, ecc. il tutto corredato dai relativi accessori di stampe, figurine ritagliate, ecc.

Questa, naturalmente è solo una parte del materiale che verrà esposto, ma, come si vede, v'è di che interessare non solo gli appassionati ma anche i semplici curiosi.

Completarono la Mostra e ne diverranno certamente una delle maggiori attrazioni un ciclo di proiezioni di film muti, proiezioni che verranno effettuate quotidianamente in una apposita saletta annessa alla Mostra stessa. I film saranno scelti e presentati a cura della Cineteca Italiana.

L'esposizione, che si avvale dell'Alto Patronato della Presidenza del Consiglio, Direzione Generale dello Spettacolo, resterà aperta sino al 15 giugno.

M. S.

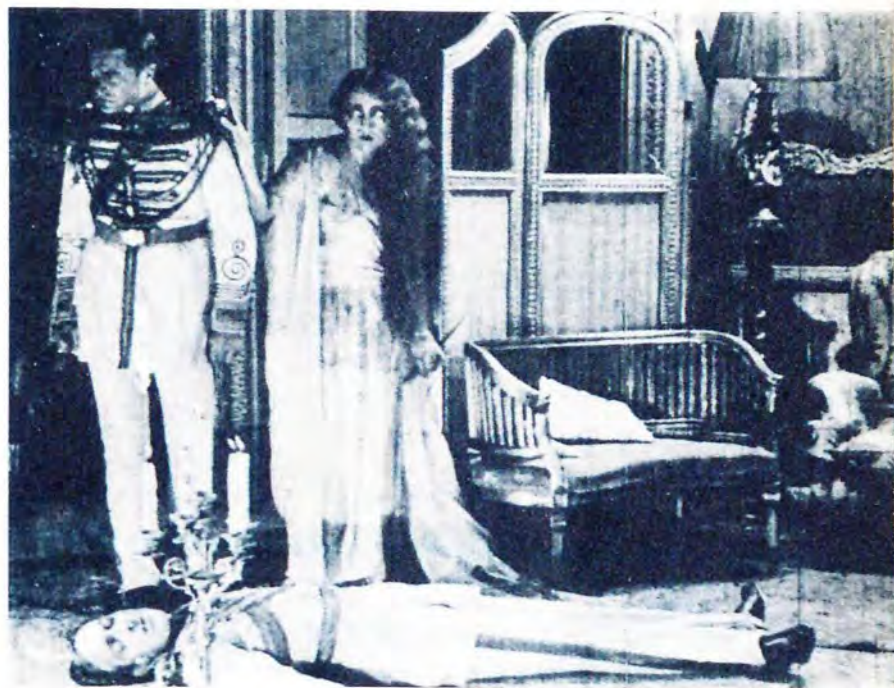
PALERMO

PALERMO PRECEDERÀ ROMA?

Palermo precederà Roma nel regolamentare la materia cinematografica? Mentre la Legge sulla Cinematografia è ancora allo studio del Parlamento e da varie parti vengono avanzate voci dubitative sulla sua efficienza e sulla sorte che le sarà riservata in sede di votazione, in Sicilia si prospetta e si evolve una nuova situazione. Gli avvenimenti più recenti sembrano confermare, anche secondo i commenti che circolano in ambienti accreditati, che si è alla vigilia di importanti novità.

Il fatto di fondamentale importanza è dato dalla recente costituzione delle Commissioni di Studio per l'attuazione del piano quinquennale di industrializzazione della Sicilia. Le Commissioni hanno il compito di preparare il materiale necessario alla formulazione di un razionale piano che dovrà portare la Sicilia verso un progressivo e decisivo processo di incremento industriale. Da tali iniziative non potrà naturalmente essere esclusa l'industria cinematografica, e, in corrispondenza della costituzione delle Commissioni, sono sorti altri organismi che si propongono di stimolarne l'attività e l'attenzione verso il settore della cinematografia.

Negli ultimi giorni, con l'interessamento della Sicindustria, è stato costituito il Comitato Regionale per lo sviluppo della Industria Cinematografica, che raggruppa produttori, maestranze e l'Associazione degli Artigiani. Da tale Comitato, in seguito ad accordi con l'Assessorato Regionale per il Turismo e lo Spettacolo, si è promanato un comitato ristretto composto da membri del Comitato stesso e da funzionari dell'Assessorato. L'ultimo avvenimento nel settore è un ordine del giorno votato dal Consiglio d'Amministrazione dell'Ente Provinciale per il Turismo di Palermo che: «Fa voti perchè venga inserita nel piano quinquennale d'industrializzazione della Sicilia l'auspicata creazione di una industria cinematografica locale, fonte di aiuto notevolissimo per la soluzione dello stato di crisi in cui si dibatte l'artigianato siciliano; perchè gli Organi Competenti diano attuazione, con la sollecita emanazione della apposita legge creditizia, alle norme in favore di un'industria cinematografica nella Regione, problema la cui soluzione non potrà andare disgiunta dalla costruzione in Palermo di adeguati, modernissimi impianti e stabilimenti



Una scena di «Carneval» (1916) di Amleto Palermi, scenario di Lucio D'Ambra, interprete Lyda Borelli. Questo film fa parte del gruppo di pellicole proiettate durante la Mostra milanese del cinema muto italiano

atti ad ospitare una vasta produzione filmistica; raccomanda altresì la opportunità che, nella stesura delle norme regolamentari di attuazione della auspicata legge creditizia, sia tenuta in debito conto la necessità che i film da ammettere al godimento delle provvidenze posseggano, tra gli altri, anche tutti quei requisiti che possano immediatamente individuarli quali efficaci strumenti di propaganda turistica».

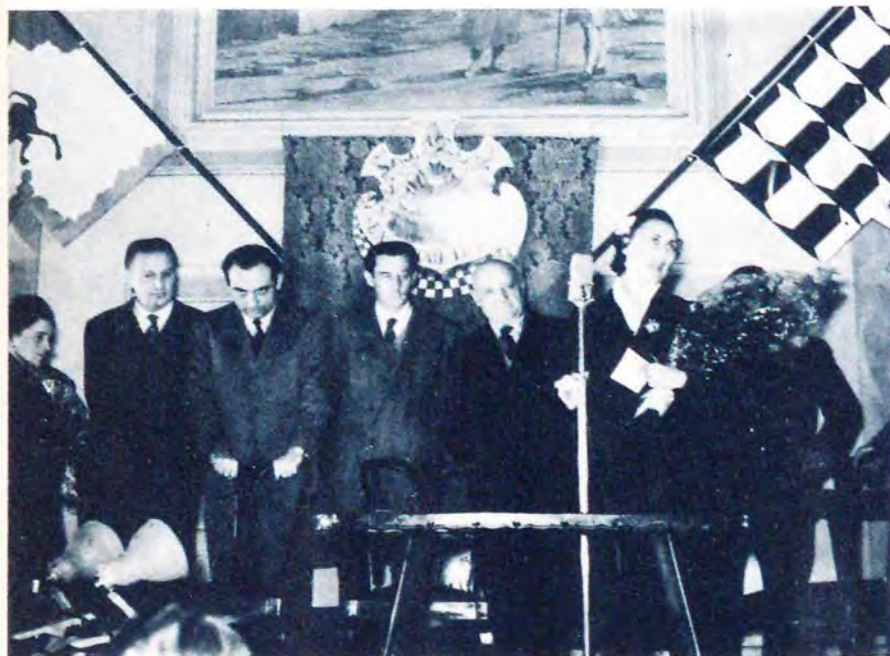
L'ordine del giorno, di cui abbiamo riportato lo stralcio essenziale, è rivolto all'on. Salvatore Aldisio, Presidente delle Commissioni per il piano quinquennale, e giunge dopo che, sulla stampa quotidiana locale, era stata variamente sottolineata la necessità di dare un posto preminente all'industria cinematografica nel quadro delle provvidenze legislative per l'industrializzazione dell'Isola.

Le notizie che circolano per ora più insistenti negli ambienti interessati danno per certo che l'Assemblea Regionale Siciliana esaminerà al più presto i progetti di legge attualmente allo studio, concernenti l'industria cinematografica. Non è escluso che si tenti di battere in volata il progetto ministeriale nazionale e che si voglia affrettare il processo di trasferimento nella Isola di alcune importanti case produttrici che lo avevano preannunciato negli ultimi tempi. Non è neppure da escludere

che più ambiziosi progetti possano concretarsi nell'immediato futuro, ed anticipiamo a titolo di curiosità la notizia secondo la quale il Festival del bambino che dovrebbe svolgersi in giugno assumerebbe un più ampio carattere, in grazia di alcuni accordi internazionali per ora in fase di trattative, ed entrerebbe in polemica e concorrenza con altre consimili manifestazioni. Non è il caso di chiarire a chi si allude.

Quanto siano fondati e giustificati tali ambiziosi progetti non è possibile giudicare con sufficiente esattezza, anche perchè si ritiene che i produttori siciliani che sollecitano l'emanazione della legge creditizia e della legge sull'industrializzazione siano già in rapporto con case produttrici del Nord per iniziare subito la realizzazione di film in Sicilia. Allo stato attuale dei fatti la situazione permane fluida e suscettibile di continui mutamenti. E' comunque sintomatico che tali fenomeni avvengano, ed ancora più notevole è che si presentino in una regione, come la Sicilia, che possiede molte delle qualità potenziali necessarie a competere con Roma per il predominio della produzione cinematografica nazionale. L'interrogativo iniziale potrebbe ricevere una risposta più sollecita del previsto, e forse anche nettamente positiva.

Sergio Piscitello



Salone dei «700» dell'Accademia Pistoiese. Grazia Maria Checchi ringrazia subito dopo aver ricevuto il premio letterario «Il ceppo». La commissione giudicatrice era costituita (da sinistra a destra): da Piero Bigonciari, Leone Piccioni, Mario Luzi, Nicola Lisi e Carlo Betocchi

PISTOIA

ASSEGNATO IL PREMIO LETTERARIO «IL CEPPO»

Nel «Salone 700» dell'Accademia Pistoiese del Ceppo ha avuto luogo, nell'intervallo di un concerto tenuto dal violinista Abussi, la cerimonia della proclamazione del vincitore del concorso letterario «Il Ceppo», che, come già un'altra volta abbiamo detto, era stato bandito dall'Accademia Pistoiese del Ceppo.

A nome della giuria, composta dagli scrittori Carlo Betocchi, Piero Bigonciari, Nicola Lisi, Mario Luzi e Leone Piccioni, Lisi ha proclamato vincitrice Grazia Maria Checchi quale autrice de «La strada sulle colline». «Esso, ha detto Lisi, si è rivelato come un racconto di intensità ed abilità narrativa molto superiore a quelle di tutti gli altri racconti concorrenti; tantoché la commissione esaminatrice non avrebbe potuto non soffermarsi su di esso senza palese ingiustizia ancorché ad una lettura non approfondita esso possa sembrare non completamente corrispondente ai termini del bando. Ma — ha continuato lo scrittore — se in questo racconto può dirsi che manchi il senso trascendente della virtù, al quale forse intimamente aspirava la desi-

gnazione del bando stesso, vi appare tuttavia un sereno affidamento alla natura, una naturale ed insieme profonda accettazione della maternità, in cui è possibile leggere il dono di una umile speranza umana».

Sono stati inoltre segnalati Giorgio Collenghi per «Strada all'inferno» e Anna Sven per «Un angolo della vecchia città».

La vincitrice non è del tutto nuova nel mondo delle lettere. Ella vinse infatti nel 1947 il Premio Letterario Massarosa, nel 1949 il Premio Illustrazione del Medico e nel 1951 il Premio Opera Prima Gargano. Collaboratrice di numerose riviste essa ha inoltre pubblicato nel 1950, presso Vallecchi, un interessante volume: «Racconto in uno specchio».

Poiché, durante la lettura del racconto (esso fu infatti letto da Amerigo Gomez alla fine della cerimonia della premiazione) nello stile secco e «duro», con cui l'autrice sembra volere coprire la propria femminile «sensibilità», ci era parso di vedere l'evidente influenza di certa letteratura americana e in particolare di Hemingway (quello dei «Quarantanove racconti» soprattutto), è stato con un certo stupore che alle nostre domande sulle sue preferenze, sugli scrittori alla scuola dei quali ella crede essersi formata, G. M. Checchi ci ha parlato entusiasticamente di uno scrittore

isolato come Faulkner e in particolare del Faulkner di «Luce di Agosto». Solo ad una nostra più precisa domanda la scrittrice ha dichiarato di amare molto l'Hemingway de «Il vecchio e il mare».

Ma i nostri stupori non dovevano finire con Faulkner, che durante la nostra conversazione con la vincitrice della serata siamo venuti a sapere come fra gli italiani ella prediligia in modo particolare Nicola Lisi, cosa veramente stupefacente ove si pensi che le eleganti e talora incantevoli pagine di questo scrittore sono esattamente l'opposto delle «pagine dure» della Checchi. La quale solo in un secondo tempo, e convincendoci questa volta molto di più, ci ha parlato di Vittorini e di Pratolini. Moravia, ha poi ella aggiunto, è come una caramella: a tenerlo in tasca si scioglie.

Abbiamo poi chiesto alla scrittrice qualcosa sul cinema. Ma ella è parsa quasi ignorare che esso esista. Ove si vede che per taluni, anche tra l'intelligenza, il cinema ha oggi la stessa importanza che aveva per i nostri antenati dei tempi dei Lumièrè.

Nicolò Micicchè

LUCCA

STAMPA LOCALE

In provincia, la stampa locale è scarsa e scolorita, in genere. Lucca non fa, o non faceva, eccezione. Sui giornali quotidiani di Firenze e di Livorno appare una pagina di cronaca locale, che si distingue per il conformismo e la genericità. Localmente, poche pubblicazioni, ma abbastanza caratterizzate, per cui può non esser fuori luogo accennarne.

Caratteristico è per esempio «Il messaggero di Lucca»: Lucca e la sua provincia sono una zona di grande emigrazione, soprattutto per l'America del Sud, cosicché tutti o quasi hanno dei parenti in Brasile, nell'Argentina, negli Stati Uniti. «Il messaggero di Lucca» è un mensile fatto sull'esempio di certi giornali americani di provincia, e cioè esclusivamente riempito di notizie sugli emigrati, le famiglie degli emigrati, i fatti degli emigrati: il signor Tale torna in patria dopo trenta anni di assenza; il signor Tal'altro parte per il Brasile; la famiglia Tale è stata allietata, in Argentina, dalla nascita di un bambino; e così via. Niente altro sul giornale, eppure è uno dei più diffusi, ha un enorme numero di abbonati, ed è in attivo. Le notizie, anche minime, della propria provincia, della propria città o paese, delle

persone amiche, sono preziose all'estero.

L'«Esare» invece è un settimanale diocesano, che però si occupa in notevole misura di politica, non occorre dire in quale senso. Diffuso anche questo, ma non altrettanto letto: ci si abbona più per fare un'opera di bene, che per vero interesse.

Fino a circa un anno fa, questa era la situazione. Ma ecco un fulmine a ciel sereno: un mensile del P.L.I. locale intitolato «Il Gazzettino Luccese». Perché un fulmine? Perché nella generale noia e conformismo, alcuni audaci (o avventati?) non hanno esitato a fare un foglio quanto mai aggressivo; e si può immaginare come hanno spalancato gli occhi i lucchesi, quando hanno visto che qualcuno non esitava ad attaccare le autorità, a dichiarare che l'amministrazione comunale era incapace, o a rivelare che un deputato al Parlamento paga, di tassa di famiglia, L. 240 (duecentoquaranta). Il successo del «Gazzettino» fu immediato, tanto che ora è al secondo anno di vita e che alcuni suoi numeri sono andati rapidamente esauriti. E' una novità, effettivamente, un giornale che non sbandiera programmi astratti, ma si occupa di problemi concreti, con precisi dati e informazioni; e chi non è della provincia difficilmente può rendersi conto dell'effetto che fa della gente che osa dire che le autorità non sono degne di esser rispettate (le autorità locali, si intende), non sono capaci, che osa mettere il dito sui punti dolenti. Le reazioni sono state violentissime: sappiamo che è stato detto (come Don Rodrigo fece dire a Don Abbondio): «Questo giornale non s'ha da fare». Poi s'è fatto. Ed è una voce che ha valso a ravvivare la vita della città e che ormai è atteso ogni mese con grande curiosità dagli uni, con grande preoccupazione dagli altri.

Carlo Barsotti

CAGLIARI

TROPPO ALTA LA TASSA DI ISCRIZIONE

Da alcune settimane ha ripreso a funzionare il Centro Universitario Cinematografico, unico circolo del genere esistente a Cagliari, e sta attuando un suo programma di proiezioni. Poca cosa, si obietterà, certo poco, ma bisogna accontentarsi in mancanza di altro. Le proiezioni si svolgono in un locale parrocchiale un po' in periferia, scelto non so proprio con quale criterio. Come si sa, in tutte le

Università esistono gli organismi rappresentativi, una specie di parlamento per giovani. Orbene, questo C.U.C. è un organo tecnico dell'organismo rappresentativo cagliaritano, avente come scopo la «cura della diffusione della cultura cinematografica nell'ambito dell'Università mediante proiezioni e conferenze». Ora mi chiedo con quale criterio il Centro Universitario pretenda per l'iscrizione 400 lire e 50 lire come quota per film da ogni singolo studente. Non mi si dica che sono questioni marginali. Perché se le proiezioni sono disertate, se il cinema non ha raggiunto un piano soddisfacente di attività e attirato la simpatia degli studenti, la ragione principale sta in questa anacronistica situazione. Per fare funzionare il Centro occorrono dei capitali. Bene. Ma il C.U.C. secondo lo statuto dell'O.R.C. dipende economicamente da questo e non deve gravare ancora sugli studenti.

Per quanto riguarda la scelta del locale, mi domando perché non si intervenga presso le autorità accademiche, affinché mettano a disposizione del Centro una sala in qualche facoltà. Vogliamo che il Circolo sia frequentato dagli universitari, allora dategli una sede stabile e così si polarizzi maggiormente l'attenzione dei colleghi. E' invalsa ormai la infelice abitudine di svolgere qualsiasi genere di attività culturale in una sala cittadina, quasi fosse la sede permanente delle irradiazioni della cultura in città. Anche il C.U.C. per una conferenza tenuta da un critico cinematografico ha voluto servirsi di questa sede. Ma è necessario distaccare l'attività del Centro dal suo ambiente naturale, con il risultato di allontanare l'attività del Centro dagli studenti? Il Circolo deve vivere per gli studenti e adoperarsi per creare quella atmosfera di sana goiardia che purtroppo è sempre mancata nella nostra Università.

Inoltre non so proprio perché il C.U.C. abbia trascurato nella sua attività la proiezione di documentari sulla Sardegna, attività utile per non dire necessaria. Oggi giorno si parla tanto della Sardegna, ma se gli ambienti di cultura non si interessano delle iniziative che interessano la Sardegna, non so proprio dove sia questo decantato risveglio del popolo sardo. Per vivere nel senso effettivo, un Circolo cinematografico è necessario che sia promotore di dialogo culturale che promuova l'ambiente naturale per un proficuo dibattito portando i soci a sentire questa ansia di ricerca e di equilibrio.

Giovanni Serra

FIRENZE

POCO PUBBLICO

Mutate in meglio le condizioni della stagione e venuti fuori film di maggior rilievo come «Gioventù bruciata», «La fortuna di esser donna», «Lo scapolo», s'è avuta una discreta ripresa. Poca fortuna è toccata al teatro che tanto nelle riviste, al «Verdi»: «Giove in doppio petto» (con Carlo Dapporto e Delia Scala), «La granduchessa e i camerieri» (con Vanda Osiris, Billi e Riva), «Campione senza valore» (con Ugo Tognazzi, Hélène Remy), quanto nella prosa, alla «Pergola», ha avuto pubblico assai ridotto. Ha fatto eccezione — la sala della «Pergola» era gremita — il «recital» di Vittorio Gassman; ma s'è trattato di un caso del tutto particolare. Gassman è ormai «numero uno» dell'arcoscenico e dello schermo e molti si sono sobbarcati alla fatica di ascoltarlo in funzione di dicatore di poesie (invero niente affatto eccezionale) forse, se non proprio principalmente, per obbligo snobbistico.

Se il fatto del maltempo è stato fenomeno occasionale l'affermarsi della Televisione è motivo permanente di considerevole concorrenza alle sale cinematografiche.

Gli esercenti in cinema fiorentini stanno correndo ai ripari. Come hanno fatto i loro colleghi di altre città. L'espedito — come si sa — consiste nel portare la televisione nelle sale cinematografiche; la prima esperienza è stata fatta giovedì 23 febbraio al cinema «Edison» con l'inserimento nel normale programma (il film «Il tesoro di Rommel») a mezzo di un tele-proiettore «Galatic», della ripresa diretta della popolare rubrica televisiva «Lascia o raddoppia?».

Le agenzie cinematografiche prima sparse un po' dovunque per strade e piazze del vecchio centro si sono acquisite l'una accanto all'altra nei pressi della stazione di S. Maria Novella. Le accoglie il palazzo dell'Istituto Nazionale di Assicurazioni. In un primo tempo vi si erano trasferite la «Metro Goldwyn Mayer», la «R.K.O.» e la «Rank Film». Poi è stata la volta della «Paramount Films» e della «Titanus». Infine, in questi giorni, anche la «Lux-Film», lasciati i locali angusti di via Brunelleschi s'è accomodata nel grande palazzo di Piazza Stazione.

Giorgio Mannini

Per errore tipografico, il titolo della corrispondenza da Pistoia apparsa nel numero 163 risulta sbagliato. Rettifichiamo: UN CENTRO UNIVERSITARIO CINEMATOGRAFICO.



Rossana Rory in «La riva della paura» di Owen Crump. L'attrice italiana è stata scritturata dalla Warner per sette anni

FORLI

È PIACIUTO «L'ALTALENA DI VELLUTO ROSSO»

Periodo di «magra», per il pubblico forlivese più o meno appassionato di cinema. «Quest'anno mancano i bei film», si sente esclamare. In verità, qualcuno dei «belli», già programmati con un certo successo nelle altre città della Romagna (Cesena, Rimini, Castrocaro), qui non sono ancora arrivati: parlo di «Marty», de «I sette Samuraj», di «Fascicolo nero». In compenso, contrariamente a quanto avviene nelle grandi città italiane, il «solito film western» — simile in tutto a migliaia di altri fratelli — continua a richiamare, di pomeriggio e di sera, gran pubblico, non solo di bambini e giovanotti. «I bei film mancano», va bene. Ma «Casco d'oro»? Tre, quattro giorni di proiezione, a sala mai gremita. «Le amiche» s'è sorretto discretamente, non di più... Ma c'è un «genere» che più degli altri attira il no-

stro pubblico. Si tratta del Cinema-Scope. Sicuro, il Cinema-Scope è ancora, nell'opinione diffusa, un «genere». Basta dire: quel film è in Cinema-Scope e a colori, e non si sta a discutere — anche i cortometraggi su Capri e Chioggia, oggi quasi tutti in Cinema-Scope — non sollevano la sdegnata noia degli spettatori che vorrebbero un briciolo in meno di retorica, un pizzico in meno di bromuro, un'oncia in meno di propaganda turistica o di banale folklore. Certo che, se lo schermo unisce alla levigata ampiezza panoramica nomi noti e simpatici di attori, una trama piacevole, uno svolgimento drammatico valido, il pubblico dimentica lo «specifico», e si diverte, si commuove. E' il caso dei film «L'amore è una cosa meravigliosa», proiettato del resto un mese e mezzo fa: il più «bel film della domenica» della stagione 1955-56, secondo i forlivesi. Poi viene «L'altalena di velluto rosso» che è piaciuto moltissimo.

G. T.



ANNA MARIA ZORLI (Casal di Principe). Eccoti la filmografia completa di Ramon Novarro. Non ti nascondo che la tua richiesta mi è costata molta fatica.

Ramon Novarro (Ramon Samaniegos), nato a Durango (Messico) il 6-2-1899.

- 1918 - *The Goat*, regia: Donald Crisp. Int.: Fred Stone.
- 1921 - *The Four Horsemen of the Apocalypse* (I quattro cavalieri dell'Apocalisse), regia: Rex Ingram. Int.: Rodolfo Valentino, Alice Terry (un minuscolo ruolo) - *A Small Town Idol*, regia: Erle Kenton. Int.: Derelys Perdue.
- 1922 - *The Prisoner of Zenda* (Il prigioniero di Zenda), regia: Rex Ingram. Interpreti: Lewis Stone, Alice Terry, Barbara La Marr - *Trifling Women* (Vox feminae o Femmine frivole), Regia: Rex Ingram. Int.: Barbara La Marr, Lewis Stone - *Omar the Tentmaker* (Passione d'oriente o Il figlio di Omar), regia: James Young.
- 1923 - *Where the Pavement Ends* (Terra vergine), regia: Rex Ingram. Int.: Alice Terry, Edward Connelly - *The Red Lily* (Sulla via dell'abisso), regia: Fred Niblo. Int.: Enid Bennett - *Scaramouche* (idem), regia: Rex Ingram. Int.: Alice Terry, Lewis Stone.
- 1924 - *Thy Name is Woman* (Il tuo nome è donna), regia: Fred Niblo. Int.: Barbara La Marr - *The Arab* (L'arabo), regia: Rex Ingram. Int.: Alice Terry.
- 1925 - *The Lover's Oath - The Midshipman* (Il guardiamarina), regia: Christy Cabanne. Int.: Harriett Hammond.
- 1926 - *Ben Hur* (idem), regia: Fred Niblo. Int.: Mae McAvoy, Francis X. Bushman sr. (sonorizzato nel 1931).
- 1927 - *Lovers* (Amanti), regia: John Stahl. Int.: Alice Terry - *Student Prince* (Il principe studente), regia: Ernst Lubitsch. Int.: Norma Shearer - *Road to Romance* (Il pirata dell'amore), regia: John Robertson. Int.: Marceline Day.
- 1928 - *Across to Singapore* (Amore e mare), regia: William Nigh. Int.: Joan Crawford, Lil Dagover - *A Certain Young Man* (L'elegante scapestrato), regia: Hobart Henley. Int.: Marceline Day, Renée Adorée - *Forbidden Hour* (Amore di re), regia: Harry Beaumont. Int.: Renée Adorée - *Flying Fleet* (La flotta del cielo), regia: George Hill. Int.: Anita Page.
- 1929 - *The Pagan* (L'isola del sole), regia: W. S. Van Dyke. Int.: Else Janis - *Devil May Care* (Il tenente di Napoleone), regia: Sidney Franklin. Interpreti: Dorothy Jordan, Marion Harris.

- 1930 - *In Gay Madrid* (Addio Madrid), regia: Robert Z. Leonard. Int.: Dorothy Jordan - *Call of the Flesh o The Singer of Seville* (La sivigliana o La squisita peccatrice), regia: Charles Brabin. Int.: Renée Adorée, Dorothy Jordan.
- 1930 - 1931 *La Sevillana* (ediz. spagnola del precedente), regia: Ramon Novarro. Int.: Conchita Montenegro. - *Le chanteur de Seville* (ediz. francese dei precedenti), regia: Ramon Novarro. Interprete: Suzy Vernon.
- 1931 - *Daybreak* (Piccola amica), regia: Jacques Feyder. Int.: Helen Chandler - *Son of India* (Il figlio dell'India), regia: Jacques Feyder. Int.: Madge Evans.
- 1932 - *Mata Hari* (idem), regia: George Fitzmaurice. Int.: Greta Garbo - *Huddle* (Partita d'amore), regia: Sam Wood. Int.: Madge Evans - *The Son Daughter* (Vendetta gialla), regia: Clarence Brown. Int.: Helen Hayes.
- 1933 - *The Barbarian* (Una notte al Cairo), regia: Sam Wood. Int.: Myrna Loy - *The Cat and the Fiddle* (Il gatto e il violino), regia: William K. Howard. Int.: Jeanette McDonald.
- 1934 - *Laughing Boy*, regia: W. S. Van Dyke. Int.: Lupe Velez - *The Night is Young* (La notte è per amare), regia: Dudley Murphy. Int.: Evelyn Laye.
- 1937 - *The Sheik Steps Out*, regia: Irving Pichel e Mark Wright. Int.: Lola Lane.
- 1938 - *A Desperate Adventure*, regia: John H. Auer. Int.: Margaret Tallichet.
- 1939 - 1940 - *La Comédie du Bonheur* (Ecco la felicità), regia: Marcel L'Herbier. Int.: Jacqueline Delubac (film italo-francese).
- 1942 - *La Virgen que forjó una patria*, regia: Julio Bracho. Int.: Gloria Marin (al Messico).
- 1948 - 1949 *We Where Strangers* (Stanotte sorgerà il sole), regia: John Huston. Int.: Jennifer Jones, John Garfield.
- 1949 - *The Big Steal* (Il tesoro di Vera Cruz), regia: Don Siegel. Int.: Robert Mitchum, Jane Greer.
- 1950 - *The Outriders* (La carovana maledetta), regia: Roy Rowland. Int.: Joel McCrea, Arlene Dahl - *Crisis* (La rivolta), regia: Richard Brooks. Int.: Cary Grant, José Ferrer, Paula Raymond.

GIOVANNI STRANO (Catania). Peter Ustinov non ha preso parte a *Via col vento*. Il regista di *Rapsodia* (M.G.M.) è Charles Vidor. Ecco i nomi degli interpreti dei personaggi di *Sette spose per sette fratelli*: Howard Keel (Adamo Pontipee), Jeff Richards (Beniamino), Russ Tamblyn (Gedeone), Tommy Rall (Frank), Marc Platt (Daniele), Matt Mattox (Caleb), Jacques D'Amboise (Ephraim), Jane Powell (Milly).

ABBONATO ROMANO. Ho letto il tuo articolo. Le idee sono buone, ma un poco confuse. Cerca di usare parole più semplici: non te ne pentirai. Però continua a scrivere e soprattutto studia: l'argomento da te affrontato richiede un maggior approfondimento che non è possibile senza una cultura specifica. Ricorda inoltre che il cinema è anche un fatto economico; perciò quando tu parli di «mentalità dei produttori» in senso dispregiativo dimentichi che a fianco di tanti cialtroni ci sono degli uomini di valore che hanno sacrificato molti milioni per degnis-

simi tentativi. Ecco perché scrivere di cinema è molto difficile: perché bisogna abbandonare i luoghi comuni per un esame più profondo e più attento della realtà. Questo si ottiene con l'esperienza.

ALDO D'ANGELO (Roma). Mai scritto una lettera al direttore. Vorrebbe risponderti, ma non ha il tuo indirizzo.

KARAMBA FILM (Ferrara). Ho passato la vostra richiesta alla redazione. Mi risulta che un articolo molto dettagliato sull'argomento da voi desiderato è stato chiesto ad un competente della materia. Abbiate, dunque, pazienza.

MAURIZIO BOSCOLO (Padova). Ecco i dati delle riviste argentine, spagnole e messicane che mi chiedi:

Estampa: Calle Salta, 980, Buenos Aires; *Atlantida*: Calle Azopardo, 579, Buenos Aires; *Radiolandia*: Avenida Saenz Peña, 1110, Buenos Aires; *El Hogar*: Rio de Janeiro, 300, Buenos Aires; *Esto Es*: Paraná, 759, Buenos Aires.

Revista Cine Mundial: A. Gonzales-3, Mexico D.F.; *Mexico Cinema*: Prolongacion de la Avenida Juarez-19, Mexico D.F.; *El Cine Grafico*: Donato Guerra-5, Mexico D.F.; *Noticiero Mexicano Ema*: Barcelona-15, Mexico D.F.; *Periodistas Cinematograficos Mexicanos A.C.*: Bruselas-13, Mexico D.F.

Revista Internacional del Cine: Cuesta de Santo Domingo, 5, Madrid; *Radiocinema*: Reina, 29, Madrid; *Cine-Autografo*: Buen Suceso, 24, Madrid; *Cinearte*: Principe, 16, Madrid; *Imagenes*: Rambla Capuchinos, 26 Barcelona; *Primer Plano*: Fernán Gonzales, 28, Madrid; *Triunfo*: Plaza del Callao, 28, Madrid.

Il Postiglione

CAMBI ED ACQUISTI

Giulio Cesare Castello (Via Nizza 17 - Genova) cerca: «Almanacco del Cinema Italiano» (1939 e 1943); «Cinema ieri ed oggi» di E. M. Margadonna; «Cinema» (vecchia serie) nn. 171-72 - 175-76 e seguenti; Annate di «Film», in modo particolare le prime (1939 e di seguito); «Voyage to Purilia» di Elmer Rice (nell'originale oppure in una traduzione); Collezione completa di «Film d'oggi» (1. edizione 1945-46).

Lelio Caffarri (Via Manodori 1 - Reggio Emilia) acquisterebbe «Cinema» (vecchia serie) collezione completa; se conveniente anche una buona parte della nuova serie.

Roberto Viti (Via Isonzo 29 - Siena), cerca «Cinema» (vecchia serie) dal n. 171 (incluso) in poi; «Sipario» nn. 1, 2, 4, 5, 7, 8, dal n. 31 al n. 39, dal n. 42 al n.59, dal n. 61 al n. 70, dal n. 81 al n. 92; «Bianco e Nero» anno 1950 (nn. 5, 6, 11) e anni precedenti post e anteguerra.

Lucio Anzalone (Via Tripoli 28 - Roma), vende l'intera collezione di «Sipario» ottimamente conservata.

Donatello Medana (Via S. Francesco - Fano/Ps.). Cede al miglior offerente «Cinema» e «Cinema Nuovo» dal n. 1 ad oggi.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione No. 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.; Roma, Via Panama 68 - "La Fiaccola" - Roma, Borgo Pio, 70

"LA RIVA DELLA PAURA" rivela Owen Crump, una nuova e ben dotata personalità nel mondo del cinema americano. Sebbene non sia europeo di nascita Owen Crump ha una vasta conoscenza dei paesi europei e una profonda comprensione dei relativi problemi etnografici ed ideologici. Al servizio delle forze armate americane in Europa durante la 2^a guerra mondiale, il colonnello Owen Crump fu fra i primi 27 combattenti americani che entrarono a Berlino dopo la resa. Successivamente, per motivi di servizio, girò spesso per lungo e per largo tutta l'Europa Centrale. Durante quei viaggi trovò lo spunto drammatico per un soggetto cinematografico. Elaboratane la stesura e stipulati gli accordi con la Warner Bros. per la realizzazione del film, tornò dagli Stati Uniti in Europa allo scopo di effettuare le riprese negli stessi luoghi, dove aveva immaginato la drammatica vicenda. Dopo aver esplorato diverse località delle Alpi Bavaresi, si fermò al villaggio di Fall, situato sulle rive del fiume Isar. Il panorama alpestre con il fiume, arteria vitale del villaggio, sembrò a Crump il luogo ideale per ambientarvi il suo film. Affidò l'interpretazione della coppia centrale, protagonista di una torbida e contrastata storia d'amore, ad una attrice italiana e ad un attore viennese, ROSSANA RORY e HARALD MARESCH, ambedue chiamati per la prima volta a lavorare in un film americano.



ROSSANA RORY HARALD MARESCH

WARNER BROS presenta:

LA RIVA DELLA PAURA

Titolo originale: "THE RIVER CHANGERS"

Sceneggiatura, produzione e regia: OWEN CRUMP
OPERATORE: ELLIS W. CARTER, A.S.C. - MONTAGGIO: JAMES MOORE - MUSICA: ROY WEBB

ROSSANA RORY, romana, ha al suo attivo 15 film girati in Italia, dove son ben note le sue doti di attrice sensibile ed intelligente. Crump la conobbe a Roma; il suo provino piacque ai capi della produzione Warner Bros., che videro in lei un bellissimo esemplare della donna di oggi; la sua voce venne definita più "sexy" di quella di Marlene Dietrich. Prima ancora che il film "LA RIVA DELLA PAURA" fosse finito, la Warner Bros., giudicando l'efficacia di Rossana Rory sulla scorta dei brani inviati agli Studios man mano che procedevano le riprese in Germania, scritturò l'attrice per 7 anni.

Harald Maresch, popolarissimo attore del varietà viennese, incarna il prestante militare che corteggia la giovane eroina del dramma. Sin dalla prima giovinezza Maresch è entrato nell'ambiente dello spettacolo, dapprima come assistente di un prestigiatore e successivamente come cantante. La guerra lo sorprese in Francia, cantante in un cabaret. Per non essere internato, si arruolò nella Legione Straniera. Finita la guerra tornò alla natia Vienna, dove trovò lavoro come attore di teatro e di cinema.

Fra gli altri interpreti, per l'efficacia delle rispettive caratterizzazioni, si distinguono: Renate Mannhardt, Henry Fisher, Jaspas V. Oertzen e Otto Friebel, attori già noti del cinema germanico.





Ingrid Bergman è la superba interprete del film "Elliena e gli uomini" diretto da Jean Renoir le cui ultime scene sono state girate a Parigi la settimana scorsa. "Elliena e gli uomini", una coproduzione italo-francese Electra Film-Franco London Film-Films Gibé, sarà distribuito nella prossima stagione cinematografica dalla Cei-Incom