



TERZA SERIE 1 MAGGIO 1956

165

SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE

LIRE CENTO IN MAGGIO SUGLI SCHERMI ITALIANI

RORY CALHOUN SHELLEY WINTERS GILBERT ROLAND



IL TESORO DI PANCHO VILLA

SUPERSCOPE

con JOSEPH CALLEJA

Produzione EDMUND GRAINGER



Stampato dalla TECHNICOLOR

Regia di GEORGE SHERMANN



DANNY KAYE E ANGELA LANSBURY NEL VISTAVISION «IL GIULLARE DI DIO» («THE COURT JESTER») CHE VERRA' PRESENTATO DALLA PARA-MOUNT NELLA PROSSIMA STAGIONE.

Una sola macchina per 16 mm. e 35 mm.

CAMEFLEX 16/35

REALIZZATA DAGLI ETS. CINE ECLAIR DI PARIGI



- Gli stessi obiettivi, lo stesso motore, la stessa camera per 16 ο 35 mm. Busta cambiare il caricatore della pellicola
 Precisi e robusti movimenti
- Mirino reflex
- Otturatore variabile a 2000
- Torretta con tre obiettivi divergenti

ESCLUSIVISTA PER L'ITALIA

ATTREZZATURA TECNICA CINEMATOGRAFICA A.T.U. PIAZZA DEI CARRACCI No. 1 - Tel. 391.758 - ROMA

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 383,952 - 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buence Aires - BRASILE: Cesar Memolo jr., Estancia Lynce, Atibaia, San Paolo - BULGARIA: Cristo Mutafoff, 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 90/20D, 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 Fernàndez Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale Nº 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONA-MENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

DIRETTORE: PASQUALE OJETTI REDAZIONE, EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA IMPAGINAZIONE: PINO STAMPINI

Yolume XY

Terza serie

Anno IX 1956

165 1° Maggio 1956

SOMMARIO

SI GIRA	62
PASQUALE OJETTI	
PUBBLICA ISTRUZIONE	63
FABRIZIO SARAZANI	
RENDICONTO ESTETICO DELLA CINEMATOGRAFIA ITA- LIANA DAL 1945 AL 1956	64
MICHELE QUIRIGLIO	
A CHE SERVONO QUESTI LIBRONI?	69
DIRE BOEMO E' DIRE MARIONETTISTA	71
E. T.	
TOMAHAWK E «RAGGIO DI LUNA», CIVILTA' PEL- LEROSSA	74
FEDERICO SCALA	
RENATO CASTELLANI 1938-1956 (1)	77
I GIGANTI	180
TULLIO PINELLI	
IO, SCENEGGIATORE	182
DIVAGAZIONI	187
M. QUIRICO	
TROPPO CINEMATOGRAFICA LA SCENOGRAFIA TV .	188
MARIO QUARGNOLO	
ORGE, DELITTI E COCAINA FRA « INGENUE » E « CO- MICI » DELLA VECCHIA HOLLYWOOD	190
GIUSEPPE FERRARA	
PASSATO E PRESENTE DEI C.U.C	193
1 FILM	194
VITA DI PROVINCIA	197
LA DILIGENZA	50000

SI GIRA



Lea Massari ed Enrico Pagani protagonisti del film «I sogni nel cassetto» di Renato Castellani. Il film è attualmente in lavorazione a Pavia

IN ITALIA

CINECITTA'

I sogni nel cassetto - b. n. - Produzione: Rizzoli-Francinex (italo-fr'ancese) - 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 Depuis, Mireille Granelli - Genere: storico.

CENTRO I.N.C.O.M.

Suor Letizia _ b.n. _ Produzione: Rizzoli-Pallavicini - Regia: Mario Camerini _ Interpreti principali: Anna Magnani, Antonio Cifariello, Eleonora Rossi Drago, _ Genere: drammatico.

ICET

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.

IN.CI.R.

Giovanni dalle Bande Nere -Ferraniacolor - Produzione: Ottavio Poggi - Regla: Sergio Grieco - Interpreti principali: Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Constance Smith, Philipe 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.

Donne, amori e matrimoni b.n. - Produzione: Impero Film - Regia: Roberto Montero - Interpreti principali: Giuseppe Porelli, Memmo Carotenuto, Ileana Lauro, Rosy Mazzacurati, Carlo Sposito, Luisa Rivelli -Genere: comico.

TITANUS-FARNESINA

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

ESTERNI ALL'ESTERO

Perù - Ferraniacolor-Cinema-Scope - Produzione: Lux Film - Realizzato da Mario Craveri ed Enrico Gras - Interpreti prin. cipali dal vero - Genere: documentaristico.

La castellana del Libano Eastmancolor - CinemaScope Produz.: Cino Del Duca - Jeannic - C.T.I. (italo - francese) Regia: Richard Pottier - Interpreti 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: Mazia Schell, Raf Vallone, Eva 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.: Cinemediterranea - Report film -Regia: Giuseppe Belli: Genere: documentaristico.

La porta aperta - Ferraniaco-

lor - Produzione: Mercur Film. Hesperia Film (italo-spagnolo) -Regia: Cesare Aldavin - Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Marta Toren, Nadia Marlowa, Rafael De Cordova - Genere: drammatico.

La traversata di Parigi - b.n. Produzione: Franco London Film-Continental Produzione (italo-francese) - Regia: Claude Autant Lara - Interpreti principali: Jean Gabin, Bourvil, Jeannette Batti - Genere: drammatico.

La figlia dello sceicco - East, mancolor-CinemaScope - Produ, zione: Roma Film-Benito Pe, rojo (italo-spagnolo) - Regia: Goffredo Alessandrini, Gianni Vernuccio - Interpreti principa, li: Gino Cervi, Carmen Sevilla, Ricardo Montalban - Genere: avventuroso.

Notre Dame de Paris - Eastmancolor-CinemaScope - Produzione: Panitalia Film-Paris Film - Regia: Jean Delannoy -Interpreti principali: Gina Lellobrigida, Anthony Quinn - Genere: drammatico.

NOTIZIARIO

U.R.S.S

Pavel Klushentsev dirigerà il film sovietico sulla vita di Pietro e Marie Curie; il laboratorio dei due scienziati francesi sarà ricostruito in un teatro di posa di Mosca. Il regista ha consultato numerosi documenti, archivi e musei per fare un film fedele alla realtà storica.

STATI UNITI

Frank Capra realizzerà per la Columbia il film The Great Sebastians, tratto da una comme. dia di Lynn Fontanne e Alfred Lunt.

Maurice Chevalier, Audry Hepburn e Gary Cooper saranno i protagonisti di Ariane che andrà in lavorazione quest'estate a Parigi. La regia è affidata a Billy Wilder dalla Allied Ar. tists.

Vincent Fenelly, il noto produttore americano intende realizzare un nuovo film sulla delinquenza minorile; ha offerto i ruoli principali a John Cassavetes e a Sal Mineo.

The Bridge over the River Kwai sarà il titolo del nuovo film di David Lean in cui Charles Laughton avrà il ruolo di un capitano inglese catturato dai giapponesi. Il film sarà prodotto da Sam Spiegel.

Walt Disney sta preparando una riedizione di Fantasia e un'altra di Bambi.

Middle in the Night è una commedia di Paddy Chayefsky acquistata dalla Columbia. Lo autore curerà la sceneggiatura, Delbert Mann sarà il regista del film e probabilmente Ernest Borgnine e Spencer Tracy ne avranno i ruoli principali.

A PROPOSITO DEI C.U.C.

Lettera aperta all'on. Ministro della Pubblica Istruzione

Egregio Ministro,

non so se Le hanno riferito che alcuni giorni or sono a Roma si è tenuto un Convegno di giovani studenti delegati dei vari Centri Universitari Cinematografici. La bu. rocrazia è lenta e forse l'informazione è ancora sul tavolo di qualche funzionario che sta studiando l'opportunità o meno di sottoporLe le mozioni conclusive del convegno dei CUC. O forse — il che sarebbe grave, ma non improbabile — quel tale funzionario di fronte alla sigla CUC si sta ancora chiedendo che cosa mai essa voglia dire ed ha per questo "chiesto i precedenti". Ma poichè — ripeto — tutto avviene con lentezza in questo nostro bel paese credo sia più sbrigativo che io Le dica in due parole cosa sono i CUC, quello che hanno fatto, quali finalità si propongono e ciò che chiedono alle pubbliche autorità.

I Centri Universitari Cinematografici sorsero alcuni anni or sono in seno ai vari Atenei con lo scopo di radunare in associazione tutti gli studenti interessati alla cultura cinematografica. L'iniziativa, partita da alcuni volonterosi, trovò un terreno fertile; in breve tempo i CUC si moltiplicarono, ebbero ogni anno un maggior numero di iscritti sottraendo soci ad altre organizzazioni le quali appunto facevano leva sugli studenti universitari per divulgare una "speciale" cultura cinematografica maculata di colori politici.

Nei CUC i giovani respiravano una nuova aria; non più il vano ed inutile dibattito orchestrato dal "messo" politico di turno sull'importanza di un "certo" film, ma la libera discussione, il cordiale dialogo quali si convengono a gente di buona educazione e di seria preparazione culturale.

Uno sviluppo impensato che avrebbe corso il rischio di arenarsi se i dirigenti dei vari Centri Universitari Cinematografici non avessero tentato di dare un regolamento a questi organismi nel senso di estendere la loro attività oltre i limiti di saltuarie proiezioni di film affondando perciò le radici nel vivo di problemi attuali e studiando i vari aspetti del cinema di cui il film è l'ultima espressione e spesso ben misera.

Insomma fecero le cose come si conviene, con intenti scientifici e d'ogni fenomeno si chiesero il "perchè".

Ma non tutti avvertirono la nobiltà degli intenti; non tutti capirono che i giovani universitari erano alla vigilia di una pacifica rivoluzione la quale avrebbe spostato la passione per il cinema su una strada meno arida e limitata di quella ancora battuta da altri organismi similari extrauniversitari, dominio di alcuni "patiti" pronti a cadere genuflessi di fronte ad opere presentate dal "messo cittadino" come capolavori. Sta di fatto che il dominio pseudoculturale di alcuni dirigenti di circoli politici o confessionali cominciò a vacillare mentre — ripeto— si vide fiorire un grande numero di aderenti ai CUC.

Cominciò una lotta piuttosto sorda ai Centri Universitari Cinematografici poichè i politicanti capivano che non solo il loro dominio era prossimo alla fine, ma che i giovani universitari erano alla vigilia di una grande richiesta: una cattedra di storia del Cinema in ogni facoltà di lettere. Per questo sono venuti a Roma i delegati dei CUC; per scambiarsi le proprie opinioni e tradurre in pratica i loro voti. Per questo Le ho scritto, onorevole Ministro; poichè sapendo che Ella sta riformando con senso pratico la scuola, sono certo vorrà studiare anche questo problema e risolverlo: per diffondere un'autentica e libera cultura cinematografica non c'è che l'ambiente universitario. Dagli Atenei escono i futuri dirigenti politici italiani; non sarà male che essi escano sapendo distinguere la vera cultura dalla falsa, i veri maestri dai cialtroni che hanno tramutato il cinema in uno strumento di lotta politica per i loro sporchi interessi. Ma attenzione, onorevole Ministro; gli studenti universitari vogliono cattedre libere con docenti liberi. Altrimenti è meglio continuare a diffondere la cultura cinematografica con paziente modestia negli attuali CUC. I quali invece potrebbero trasformarsi, a fianco di una regolare cattedra, in Istituti per lo studio dei problemi cinematografici.

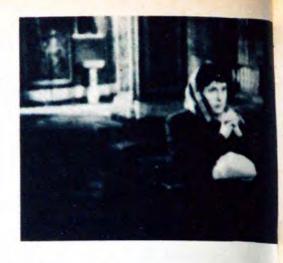
Vorrà scusarmi se mi sono dilungato, ma è tradizione di "Cinema" intervenire ogni qual volta questo giovi alla libera attività cinematografica. Io non sono che un modesto depositario di questa tradizione ormai ventennale.

Le sarò perciò grato — onorevole Ministro — se vorrà distogliere qualche minuto al Suo prezioso lavoro e rispondere su queste pagine a migliaia di studenti universitari. Sarò onoratissimo di ospitare un Suo scritto.

Pasquale Ojetti

RENDICONTO ESTETICO DELLA CINEMATOGRAFIA ITALIANA DAL 1945 AL 1956

DIFABRIZIO SARAZANI



in dal tempo in cui esercitavo quotidianamente il mestiere di critico cinematografico, cercavo per quanto mi era possibile di non confondere mai la impressione ed il giudizio, tenendomi coscienziosamente fermo al convincimento crociano che mentre la poesia deve essere poetica, la critica, invece, deve essere prosastica e non aspettare di sè altro maggiore effetto che di ridurre a forma logica e ragionata le schiette impressioni del gusto. Guardando, sull'esempio di Luigi Antonelli prima e di Silvio d'Amico poi, dei quali ebbi l'onore di essere, per dirla nel gergo giornalistico, per molti anni il loro « vice », di esporre la mia impressione in forma didattica, miravo a narrare sempre, in chiarezza di sintesi, la sostanza spettacolare del canovaccio, drammatico o comico, al lume di una valutazione estetica, quasi un dogma, quale la insegnò De Sanctis; e che cioè il bello è uno, e quel che vale sono le sue forme e manifestazioni. Avverte De Goncourt: « Apprendre à voir est le plus long apprentissage de tous les arts ». Fioriva, a quel tempo, la mala moda della critica ermetica, diretta persino al linguaggio elementare dello schermo. Esposizione algebrica del giudizio in termine per lo più di paradosso, la quale prescindendo dal buon senso trovava facile scrivere delle frasi che sembravano geniali. Senza considerare la suprema verità, dettata sempre dal De Sanctis, nella quale si avverte che la massa dei lettori abbrevia il pensiero umano, afferrando le conclusioni e sopprimendo le premesse, rifuggendo dalla astrazione nel tradurre tut. to in immagini subitanee, quali le vengono suggerite da impressioni vere.

Il cinematografo rappresenta la forma di spettacolo più obbediente alla idealizzazione della realtà umana. Nasce cioè in apparenza di mistero poetico, quasi religioso. Nel settimo libro della « Repubblica », Platone parla di una caverna in cui degli uomini incatenati sono costretti a guardare nella pro-fondità dello speco, mentre alle loro spalle arde una catasta di legna. Fra la sorgente luminosa e quei spettatori si erge un sentiero sopraelevato, e su di essi passano altri individui trasportando oggetti la cui ombra si proietta sul fondo della caverna. Gli uomini incatenati scambiano quelle ombre per oggetti reali, poichè la proiezione è tutto ciò che il loro campo visivo possa captare. Il più antico teatro di ombre nasce quindi dalla realtà trasfigurata. Al Congresso internazionale di estetica e di scienza dell'arte che ebbe luogo a Parigi nel 1937, qualcuno infatti fece notare che il settimo capitolo della «Repubblica » è da considerare il più antico testo che faccia allusione al teatro d'ombre nate dalla realtà.

Ma senza poesia, senza ispirazione ideale, l'arte non sussiste. Per lo schermo vale sempre la frase che Charles Dullin dedica al teatro: « Non è la macchina per far scen-





dere gli Dei sulla scena che occorre al teatro, sono gli Dei che ci vogliono ».

E gli Dei, a dir la verità, che hanno servito lo schermo in obbedienza alla pura ispirazione, sono ben pochi. Perchè il bello è difficile, la vita è breve e l'arte, come si sa, è lunga.

La sintesi di un bilancio estetico della cinematografia italiana, dal 1945 al 1956, deve necessariamente riflettere in sè il periodo più fortunoso e fortunato della produzione nazionale, dentro il quale sussistono, addirittura in veste di protagonista, la cronaca e la storia dell'intero dopoguerra. Lo svolgimento di tutta la cinematografia italiana durante questi dieci anni è circoscritto nel ciclo drammatico e tragico degli avvenimenti che abbiamo vissuto e sofferto. Cioè a dire la storia italiana di dieci anni

si riflette sullo schermo, testimonianza a volte fedele ed a volte approssimativa di una realtà, la quale di giorno in giorno si va allontanando dal passato prossimo della cronaca per inoltrarsi nel passato remoto, stabilendo un vero e proprio contributo alla conoscenza di un costume, al di sopra della poesia e dell'arte. Vero e proprio archivio fotografico di documenti vivi. Non è insomma possibile un giudizio estetico dei film italiani proiettati dal 1945 al 1956 non legato ad una interpretazione storica della realtà esistente al momento in cui questi film furono creati.

La nuova cinematografia italiana nasce dalle macerie della guerra, per istinto più che per ricerca di uno stile. Nasce, se si può dire, da un bisogno di umana confessione, libera da ogni equivoco o tesi politica. La guerra non era ancora arrivata alle porte





di Milano, che già la prima opera di testimonianza idealizzata vedeva la luce a Roma, nel 1945, al teatro Quirino, durante una improvvisata mostra di film italiani e americani. E qui vidi, per la prima volta, In veste di critico la più autentica testimonianza drammatica della realtà storica sofferta a Roma durante l'occupazione nazifascista. Roberto Rossellini con « Roma città aperta » dischiudeva il ciclo di un linguaggio nudo, rivelando a se stesso, prima che al pubblico, la sintassi di una formula nuova. Rossellini è l'« apprenti sorcier » del cosidetto neorealismo, « Roma città aperta » é un film nato da sè, al riflesso di una spirazione contingente, senza ombra di finzione retorica, distaccato e libero da ogni preoccupazione politica. La realtà, tanto era grondante di pena, che sali all'altezza della poesia, aderendo inconsapevolmente ai termini di quell'asciutta espressione letteraria, più che cinematografica, di cui l'Italia ha qualche raro esempio tra Manzoni e Verga, Rossellini, quindi, si trovò, a sua insaputa, padrone di uno stile. E così dicendo non si diminuisce il valore della sua intenzione, poichè quella prima opera nacque come il più delle volte nasce la vera poesia, al di sopra di ogni speculazione e programma, di ogni tesi e di ogni compromesso o equivoco. Il realismo di « Roma città aperta » non si guarda mai allo specchio. E' una realtà che nasce dalla esigenza dei fatti confessati, più che osservati. Pagine di un documentario senza il più lieve velo di finzione. Da qui la curiosità morbosa, più che il successo. Per la prima volta l'interpretazione in un film italiano obbediva con fredda schiettezza alle esatte leggi della più umana disinvoltura. Anna Magnani obbedi alla realtà dei fatti esprimendo se stessa prima che la parte. Fu la sua prima interpretazione di istinto. Più tardi, questa mirabile attrice si servirà talvolta della sua bravura nei termini di un prezioso mestiere, virtù misurata e non più istinto senza preoccupazione.

La tecnica come la sostanza di « Roma città aperta » riflettevano la inerte amarezzo della cronaca. Lo stile di Rossellini nasceva appunto dalla osservazione della realtà sen. za l'ombra del commento, senza un riferimento letterario o retorico. La sola finzione, se finzione può chiamarsi, era data dalla presenza dei due protagonisti, Anna Magnani ed Aldo Fabrizi, i quali non erano stati presi in prestito dalla vita, ma erano attori abituati all'artificio del mestiere. Nella verità del racconto diventavano persone e non personaggi. La critica di quel tempo, circoscritta a Roma, elogiò il film, ma non gridò alla scoperta e, tanto meno, al capolavoro. Anzi, qualcuno scrisse che si trattava di un intelligentissimo documento sto.

rico, fiorito spontaneamente dalle vicende sofferte.

La fatidica paroletta neo realismo nascerà in Italia nel 1946. Sul significato di questa parola, da più di dieci anni, imperversa lo equivoco di una interpretazione, la quale ha împropriamente invertito i termini del significato della parola « realismo ». La particella che precede il vocabolo si può pure considerare un pleonasmo. Alle origini del cosidetto neo realismo cinematografico è un processo, o ancora meglio, una evoluzione della moda che ebbe già a suo tempo in Italia, come in Francia, il suo ciclo di facile fortuna e di curiosità. Al momento in cui in Francia si svolgevano gli esperimenti di Emilio Zola, lo spoetizzamento della poesia aveva luogo quasi di rimbalzo. La prima vittima fu addirittura De Sanctis, il quale nella sua critica non mirava all'esame della sola forma materializzata, ma alla sostanza ideale del contenuto e della forma insieme. I suoi « Saggi » e la « Storia della letteratura », poco dopo il 1880 diventarono bersaglio di frizzi e furono additati agli studenti come esempi di vuoto dilettantismo perchè ne fuggissero lontano. Nè si può dire che il giudizio artistico debba essere separato nei compartimenti delle varie forme. Il realismo in letteratura obbedisce agli stessi richiami del realismo cinematografico. Il realismo è un fatto di moda letteraria che nasce alla fine del secolo scorso, con la osservazione, più che l'esame, dell'esistenza positiva e non ideale. Osservazione dell'istinto e degli istinti, degli impulsi sessuali, degli scoppi di violenza, cupidigia, bassezza e corruttela. Lo spirito naturalistico di tanto positivismo diede infatti al suo programma il nome di « verismo ». Capo scuola Emilio Zola, il quale con prodigiosa puntualità tirò fuori ogni anno il suo amaro romanzo, colmo di verità osservate da vicino, senza complimenti. Zola passò in rassegna tutte le porcherie e le miserie del suo secolo: dallo alcoolismo alla prostituzione; dalla cieca e bruta ignoranza dei contadini, alla ingordigia di coloro che trafficavano nelle borse e nel commercio; dalla vita orribile dei minatori a quella dei ferrovieri; e tutto e tutti visti al riflesso di una universale bestialità, dentro la quale egli invano cercò di dimostrare, in veste sperimentale, l'ereditarietà del male e del vizio, tra superstizione e sbaglio di origine. All'origine, insomma, del neo realismo cinematografico è la vecchia e superata moda di quel « verismo » che per un lungo periodo allontanò in Europa la ricerca, come la risoluzione, di problemi di più alta consistenza estetica. La settima arte non può prescindere dal dogma estetico che ha sempre regolato la forma e la sostanza delle altre arti maggiori, se arte vuole essere, o,

per lo meno, sembrare. Il verismo per il verismo, divora se stesso. Ciò che vale in letteratura vale per un film, Infatti, il verismo salva se stesso soltanto quando si allea al pensiero poetico e ideale, Giovanni Verga obbedi al verismo senza tradire la poesia. Poichè fuori della sfera filosofica, il realismo è una dottrina ferma e fredda, che impone all'arte di non idealizzare il reale, ma di esprimere soltanto i caratteri effettivi; a rappresentare, cioè, sempre nell'uomo i caratteri naturalistici, anche se brutti o degradanti.

Nel 1946, Rossellini ribadi la sua prima esperienza. «Paísà » è un film di realismo idealizzato. Cronaca della guerra si, ma sollevata nel volo di una umana e profondamente poetica espressione. Questi due film rappresentano le due più belle opere della nostra cinematografia e danno la misura di quello che avrebbe potuto essere lo stile di questo regista se non si fosse lasciato vincere e, quasi, sopraffare, dal luogo comune delle errate interpretazioni che lo riguardavano. In questi due film, lo stile e la calligrafia sono coerenti, distaccati da ogni preoccupazione di tesi che non sia la obbedienza al sentimento corale che scaturiva dai fatti e dai personaggi, nati dalla realtà ispirata e non dalla verità osservata a freddo. Realismo che serve la poesia, mante-nendo la documentazione della eronaca drammatica al servigio della ispirazione. Cioè a dire le due opere meno realistiche della nuova cinematografia italiana, nel significato negativo che noi vogliamo dare alla parola realismo. I sei episodi che compongono « Paisà », stanno raccolti in sè come poemetti schietti e pieni di lirica chiarezza. Non c'è un'inquadratura che non obbedisca al fine poetico del racconto. L'episodio alle foci del Po commuove perchè solleva la real. tà della guerra partigiana ad un significato epico, in una economia di immagini essenziali e dirette. Verismo, insomma, quale lo intendeva Verga.

Infatti tutti i film che si ispirano in seguito alla guerra partigiana resteranno letteralmente schiacciati dalla retorica della verità guardata în forma di spettacolo o, ancora peggio, dalla tesi politica: da « O sole mio » di Gentilomo, al « Sole sorge ancora » di Vergano. In quest'ultimo, addirittura, si faceva il processo ad una classe sociale: buoni da una parte, cattivi dall'altra.

Perché la politica o la dialettica política in un'opera d'arte, come in un film, risuona, per dirla con le parole di Stendhal, come un colpo di pistola nel bel mezzo di un con. certo musicale. Rossellini non scopre una calligrafia, né tanto meno una formula, Stabi. lisce per la prima volta i termini di un linguaggio che si ispira alla cronaca idea-



lizzandola drammaticamente, Il contenuto dei suoi due primi racconti segue la buona regola della eoerenza narrativa. Al momento in cui Rossellini abbandonerà all'estro dell'improvvisazione il metodo della regia, i suoi film cadranno nell'approssimativo o, addirittura, nella confusione: da « Germania, anno zero » a « Viaggio in Italia ».

La morbosa curiosità che accolse in America « Roma città aperta » provocò, soprattutto in Italia, una revisione del giudizio comune. Dalla valutazione che la stampa straniera faceva di quel film nacque d'un balzo, se si può dire, la paroletta neo realismo. E di questa parola diventata sopratutto depositario Cesare Zavattini, il quale suggeriva a Vittorio De Sica la sostanza letteraria per i suoi film sul dopoguerra. E nasce « Sciuscià » nel 1946. I personaggi sono an-cora caldi della cronaca in atto. Rappresentano i protagonisti di una nuova miseria. Nei profili di vita italiana al riflesso delle parole nuove, Alberto Menarini scrive a proposito di sciuscià: « E' una parola storica; rimarrà come episodio triste della nostra tragedia. A dieci, a dodici, a tredici anni questi sciuscià si sono sentiti uomini. hanno raggiunto i grandi nei vizî e nelle esperienze, hanno magari maneggiato alla fine di una giornata biglietti da mille, hanno conosciuto la prigione, le percosse, il ri-formatorio, l'ospedale... ». Ma lo stile di De Sica non è nudo e schietto come quello di Rossellini. Dietro di lui si sente la voce del suggeritore Zavattini e, sopratutto, si avverte la preoccupazione di commentare la tesi; fare cioè del dramma dell'infanzia uscita dalla guerra l'aspetto di una polemica. La costruzione del racconto segue una linea elaborata, diretta a commuovere attraverso una misurata dosatura di colpi di sce. na teatrali, specie nel finale. La « miseria » di De Sica non è quella che ha guardato Rossellini in « Roma città aperta ». Le case della periferia di Roma durante l'occupazione nazifascista, come la confusione dramma. tica e carnevalesca di Napoli nelle prime sequenze di « Paisà » erano osservate dallo obiettivo non in finzione scenica di esperimento, ma in ragione di una sostanza umana che raccoglieva in sé i termini di un linguaggio verghiano e non zoliano. Con la parola

neo realismo si apriva l'equivoco delle false interpretazioni. Tra verismo e realtà, l'arte si è trovata sempre in una posizione scomoda, per non dire di peggio. La ragione è dalla parte di Oscar Wilde quando scrive che in arte la sola gente reale è la gente che non ha mai esistito; e se un romanziere è vile abbastanza per chiedere alla vita i suoi personaggi, dovrebbe almeno pretendere che essi siano « creazioni » e non vantarsene co. me di « copie ». Infatti tutto il male e l'ignoranza del nostro secolo risiedono nel fatto che, ripetendo ancora una volta una frase di De Sanctis, non comprendendosi più e non gustando la realtà poetica, nasce la curiosità della realtà materiale.

A questa certezza ovvia più che classica fa contrasto assurdo la tesi di Zavattini per il quale il regista neo realista deve tendere a sostituire il più possibile alla rappresentazione della realtà la realtà stessa. Secondo Zavattini qualsiasi comunissimo fatto della vita quotidiana è suscettibile di assumere una dimensione drammatica, di dar vita, cioè, ad un film. Per rendere valida questa sua tesi egli farà l'esempio dell'acquisto di un paio di scarpe. Questo metodo di osservazione cinematografica egli la defini « pedinare » il prossimo. A Zavattini si può rispondere con una frase di Pablo Picasso, il quale molti anni fa diceva, riferendosi al verismo in arte: «Si possono usare i peli dei baffi per fare le ciglia a un ritratto, ma se si mettono i baffi per fare i baffi, si finisce al museo Grèvin ».

Il neo realismo di De Sica si impone, se così si può dire, con «Ladri di biciclette ». All'origine della trama è tuttavia un'opera letteraria, addirittura un romanzo, Fino dal 1947 De Sica tenta invano di trovare il capitale occorrente alla realizzazione del film dalle case romane di produzione cinematografiche. Nonostante il buon successo di Sciuscià », il copione di «Ladri di biciclette » veniva rifiutato da tutti. A quel tempo De Sica viveva portando sotto braccio dalla mattina alla sera la elaboratissima sceneggiatura, alla quale avevano preso parte per lo meno cinque o sei scrittori italiani, tra i quali beninteso Zavattini. Presentai a De Sica l'industriale milanese conte Cesare

Cicogna, genero del defunto conte Volpi di Misurata, il quale si lasciò leggere a Milane in un salone dell'albergo Continental tutta la sceneggiatura del film. Si dichiarò disposto di finanziarlo, stabilendo che egli non voleva che nel film facesse capolino la polemica politica. « Ladri di biciclette » nacque quindi da una produzione di fortuna, fuori cioè dal commercio abituale.

A distanza di molti anni, riguardando in termine di giudizio attuale « Ladri di bici. clette » si può pur dire che quell'opera ha ben meritato il successo, e proprio per quei fermi e ispirati motivi che con il realismo freddo nulla hanno in comune, Ben so che esprimendo questo punto di vista è come se dicessi male di Garibaldi, tanto la tirannide totalitaria del luogo comune ha oramai fissato la stabilità del genere. La chiarezza umana del film si serve dal principio alla fine di paragoni e riferimenti reali, ma sempre in chiave di romantica espressione di motivi. Il così detto neo realismo di Zavattini è sempre nella cornice, e mai nella sostanza poetica del protagonista o nella delicatezza attraverso la quale De Sica guarda il bambino. La poesia che pervade l'avventura, non del tutto verosimile, dell'attacchino al quale hanno rubato la bicicletta, è poesia romantica di antichissima data e soltante per questo persuade ed intenerisce. E' una poesia, se si può dire, che sta ferma nei versi di Pascoli e persino nella prosa scolastica di De Amicis, dolcissima al sapore, e non per questo meno valida a trasfigurare nobilmente la realtà asciutta e inerte di un raccontino dalla trama elementare. Dentro le stile di De Sica è ben riconoscibile dunque il « fanciullino » pascoliano. E soltanto per questa attenzione alla morbida sensibilità dell'innocenza, il film « Ladri di biciclette» riesce a rendere più vera di una storia vera la fragile favoletta del disgraziato attac-

« Ladri di biciclette » ebbe un pacato rico, noscimento da parte del pubblico italiano, ma il successo vero e proprio gli toccò al·l'estero. Giova misurare al lume della psicologia il carattere di questo successo da parte del pubblico straniero, e sopratutto americano. Alla radice del successo di «Roma città aperta » e di « Ladri di biciclette » è, in primo luogo, la curiosità di tutto il mondo, l'ansia di vedere, di assaporare con lo sguardo la diretta testimonianza della nostra « fotografata » situazione; curiosità di vedere come ci eravamo ridotti a guerra perduta.

Da quell'esempio e da quei successi schietti ed essenziali nacquero purtroppo la moda e il luogo comune del così detto neo realismo commerciale. Dal 1948 al 1952, la « Miseria» in stracci diventerà la diva protagonista nella maggioranza dei nostri film. E, con la miseria, tira sempre un'aria di polemica tanto è vero che non si darà mai il caso di un film neo realista al quale la stampa politica, e non critica, non faccia eco. Tesi e polemica che annullano la spontaneità dell'arte. Veleno dell'oratoria. Il dramma borghese diventa un dramma scomodo se non denuncia all'origine la sua tesi. Alcuni piecoli ignorantissimi registi dichiareranno boriosamente che il loro film sarà addirittura « un messaggio », sociale o politico.

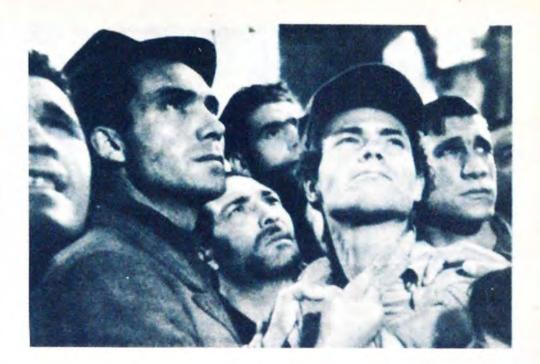
« Miracolo a Milano », nel 1951, è definito dal « Tempo » di Roma addirittura un film sovietico. E la definizione è shagliata, poiché « Miracolo a Milano » segna la estrema obbedienza di De Sica al simbolismo fasullo di Zavattini e scopre, senza complimenti, l'orpello di un intellettualismo gratuito, schiacciato sotto il peso e il luogo comune di una tesi bugiarda: da una parle è il capitalismo malvagio, con l'usciere impiccato fuori della finestra a far da harometro al satrapo milanese, e dall'altra i poveri e angelici barboni che si avventano fa-

melici sullo spicchio di sole. L'evasione nel cielo dei poveri a cavallo delle scope risultava presa in prestito a Di Giacomo, per quanto riguardava la trovata del « volo collettivo » dalla piazza del Duomo. Ma era una trovata guardata a freddo, senza un velo di commozione poetica: frutto di una ambizione elaborata al lume di un equivoco che al buon senso risultava politico.

I film che stabiliscono un punto di origine per la novità del linguaggio cinematografico sono quelli che sono, data la massa della produzione di imitazione che segui, quasi a contatto di gomito, i film di Rossellini e di De Sica, Luchino Visconti nel 1948 tentò invano di avvicinarsi al realismo lirico di Giovanni Verga, traendo a modo suo dal romanzo «I Malavoglia» le vicende di «La terra trema ». Mentre in Verga la tesi sociale sta confusa stupendamente nella sostanza e nella bellezza umana delle passioni, nel film di Visconti la separazione delle « parti avverse », pescatori da una parte e grossisti sfruttatori dall'altra, era definita con perentoria dialettica. Il film aveva il pregio di una lucida e morbidissima fotografia. Ma gli attori parlavano in dialetto siciliano e rendevano, tanto erano veri, falsa ed inerte la loro interpretazione. Tutto il racconto avanzava lentissimo e il quadro delle immagini si muoveva soltanto al momento in cui la macchina da presa fissava i panorami dell'isola. Film insomma ambiziosissimo che servi egregiamente alla critica intellettualistica e non al pubblico che non abboccò al richiamo.

Nel 1951 Visconti abbandonò lo stile € corale » per servirsi di un soggetto di Zavattini narrando la storia di « Bellissima ». Un solo personaggio dominava la favoletta, la quale obbediva ad un gioco di contrasti sem. plici e schietti, nella cornice dell'ambiente cinematografico romano di Cinecittà. Film di fattura precisa che non voleva scoprire nulla al di sopra della cornice dentro la quale si svolgevano i fatti. Il simbolismo di Zavattini si era lasciato sopraffare dalla intelligenza di Visconti, il quale seppe dirigere Anna Magnani lasciandole intatte le sue virtù di eccezionale disinvoltura e di umano calore. Per Anna Magnani, dopo « Roma città aperta», era questa una seconda e indovinata prova dell'arte sua, poiché né « Amore » di Rossellini, né, tanto meno, « Il miracolo » le avevano dato la possibilità di ripetere se

Nel panorama cinematografico di questi ultimi dieci anni, Anna Magnani rappresenta la sola ed isolata attrice. Il divismo non la riguarda. Essa, infatti, si distacca dalla massa dei così detti divi per stabilire una fisonomia definita, al riflesso di una certezza di interpretazione dentro la quale non è possibile rilevare il minimo segno di artificio. Spontaneità prodigiosa, di cui la nostra cinematografia non ha esempio. Dopo la sua prima definita esperienza in « Roma città aperta», Anna Magnani è riuscita inconsciamente a difendere se stessa, nonostante la bassa statura di certi personaggi che le sono stati affidati in quei film dove una regia frettolosa si lasciava il più delle volte travolgere dalla inconsistenza letteraria del soggetto e della sceneggiatura, come in « Molti sogni per le strade » (1948) di Mario Camerini, fino al confusionario « Anita Garibaldi » di Alessandrini. Al contrario, nei film popolari, appoggiati sulla sostanza dialettale di una comicità più volgare che inelegante, Anna Magnani non ha mai mancato di dare il segno del suo magico istinto: da « Abbasso la ricchezza » di Righelli, fino al. l'« Onorevole Angelina » di Luigi Zampa che raccolse a Londra nel 1949 un vivo successo di pubblico e di critica. Quell'anno accompagnai in Inghilterra Anna Magnani per assistere alla prima di quel film di Zampa.



Critici ed attori come Laurence Olivier mi dichiararono che l'arte di Anna Magnani poneva per la prima volta la nostra cinematografia alla cima di uno stile di interpretazione quale non si era mai visto sullo schermo, dopo Chaplin e Greta Garbo. Sono parole che oggi abbiamo presso a poco riletto in occasione del conferimento del Premio Oscar alla Magnani, con il quale Hollywood ha ribadito il giudizio inglese del 1949 e, sopratutto, il giudizio della vera critica italiana.

Alla normalizzazione storica del paese, subito dopo il primo periodo del dopoguerra, si accompagna la normalizzazione del costume civile. Come dire che alla variopinta e convulsa realtà drammatica degli anni che vanno dal 1945 al 1948 non può più attingere lo spirito di quel realismo che aveva servito la fantasia di Rossellini e di De Sica. Quest'ultimo, infatti, con « Umberto D » mira alla commozione adoperando uno stile sempre attentissimo, ma servendosi di motivi che non sono più quelli, asciutti e crudi, di talune sequenze di « Ladri di biciclette ». Con « Stazione Termini », il più inutile film di De Sica, si ritorna addirittura ai motivi della commediola romantica, attraverso una narrazione piena di intermittenze gratuite con sequenze burattinesche prese in prestito da René Clair e con zuccherati compiacimenti da filmetto sentimentale americano del 1935.

Alla stanchezza del neo realismo, il quale aveva attinto fino allora i suoi temi dalla viva cronaca in atto, doveva necessariamen. te seguire la ricerca di una espressione non più schiava dell'attualismo. Ed ecco infatti Pietro Germi, nel 1950, raccontare nel « Cammino della speranza» una avventura piena di romantico lirismo, libera da ogni tesi dialet. tica che non fosse la elementare rappresentazione umana offerta dai zolfatari siciliani affamati di lavoro che tentano di raggiungere la Francia. Proprio nello stesso periodo Genina tenterà di cambiare la calligrafia del suo adoperato mestiere realizzando un film « oratorio » sulla vita della santa Maria Go. retti; naufragio di belle fotografie in una leziosa ricerca di effetti melodrammatici. Al posto della polemica politica è l'oratoria religiosa. E sarà, quel film, una predica sprecata che non servirà l'arte, né tanto meno, la fede religiosa.

Renato Castellani con « Due soldi di speranza » affronta per primo il realismo ottimista e riesce a fare opera di rappresentazione innocente dell'amore, narrando l'odissea dei due poveri innamorati con uno spirito di fresca e squisita osservazione, « Due soldi di speranza », di Castellani, può ben considerarsi l'opera più gentile e garbata della cinematografia italiana di questi dieci anni.

La stanchezza della ricetta o formula neo realista aumenta di pari passo con il ricomporsi del costume civile; come dire che la spietata, drammatica, coloratissima cronaca del dopo guerra che aveva fatto da modella a Rossellini e a De Sica ha oramai concluso il ciclo. Infatti Rossellini racconterà in « Stromboli » una vicenda la quale, mutato il preludio, avrebbe potuto svolgersi anche cinquanta anni fa. Con la decadenza o, per meglio dire, con la distrazione di Rossellini, sopratutto in « Europa 51 », l'evoluzione storica del genere neo realista non fa che rispettare l'eterna legge del tempo per quanto riguarda il così detto «ismo» del genere. Alfredo Panzini definisce infatti questo no. to suffisso voce astratta, in cui si contiene frequentemente un concetto di assoluto e di eccesso.

Riconosceremo, tuttavia, la schietta indipendenza di Rossellini in alcuni particolari dei suoi film minori; esempi, la sequenza del lebbroso nel film «Francesco, giullare di Dio» e lo stupendo brano del bambino che si avvia al suicidio tra le macerie di Berlino in «Germania, anno zero». La più grande perdita della cinematografia italiana di questi dieci anni è data appunto dallo smarrimento dello stile di Rossellini.

Questo nostro approssimativo rendiconto mira soltanto a stabilire il peso come la misura di quella « produzione » che ha compiuto, o tentato, la conquista di un puro valore estetico. La plètora della produzione commerciale non ci deve riguardare. Riescono, nella confusione dei linguaggi, a far capolino film come « Napoli milionaria » (1950) di Eduardo de Filippo, nel quale la





descrizione e lo spirito di quell'inesauribile città trovano una lirica ed umana chiarezza di espressione, e dove Totò riesce a far sentire quanto le sue virtù avrebbero potuto essere adoperate in termini diversi da quelli in cui lo lascieranno stancare.

Poiché «il valore» dell'attore in Italia seguita ad essere stabilito dalla borsa valori dell'analfabetismo periferico dove imperversa l'esosa e cieca cupidigia degli esercenti.

Totò è l'attore comico e umano ad un tempo, al quale è stato permesso soltanto in rare occasioni di offrire la prova della sua inimitabile ed aggressiva bravura, come in «Yvonne la Nuit », dove per la prima volta Totò si toglieva la maschera, e in alcuni brani di « Guardie e Ladri ». « L'oro di Napoli » (1954), di De Sica, dipinge la città più letterariamente che cinematograficamente, ma resta un'opericciola di elegantissima fattura, sostenuta da uno spirito di osservazione umana che riavvicina De Sica allo stile di « Ladri di biciclette ». Nello stesso anno, Re_ nato Castellani compone una lucida ricostruzione classica con la traduzione cinematografica di «Giulietta e Romeo». Sempre nel 1954, appare «Senso» di Luchino Visconti, farraginoso nel canovaccio melodrammatico, ma di fattura veramente preziosa. Si può ben dire per questo film storico che mai il costume era stato guardato in un film italiano con tanta eleganza e con più puntuale buon gusto.

La produzione italiana ha oramai abbandonato la formula artigiana: dai 30 film prodotti nel 1945 si è giunti a 150 film annui. La censura comincia ad avere la mano pesante e l'invasione dei film stranieri toglie il respiro quotidiano ai film italiani.

A salvare la sopraggiunta incertezza dei linguaggi, ecco saltar fuori l'irrompente divismo di due belle figliole: Sofia Loren e Gina Lollobrigida. Figlie adottive ed eredi del neo realismo, esse raccoglieranno dai pubblici stranieri la medesima attenzione che a suo tempo fu dedicata a De Sica e a Rossellini. La retorica intellettualistica dei piccoli censori e di taluni ermetici criticonzoli guardano tuttora al divismo come ad un valore negativo o, addirittura, spregevole. Sofia Loren e Gina Lollobrigida sono due splen-

dide e necessarie « modelle ». Il segreto estetico è nel saperle adoperare, nel saperle dipingere. In occasione del conferimento del premio Oscar ad Anna Magnani abbiamo letto gratuite allusioni e paragoni elementari di cattivo gusto, diretti a diminuire la personalità conquistata di queste due dive, le quali hanno tutte le virtù per poter diventare due sicure attrici. La prima di queste virtù è data dalla simpatia che il pubblico di tutto il mondo offre loro. Il premio Oscar è senza dubbio una vittoria della cinematografia italiana, ma non è stato certamente offerto ad Anna Magnani per provocare una gara di ineleganti valutazioni. Sofia Loren e Gina Lollobrigida, al di fuori dei film che fino ad oggi hanno facilmente, troppo facilmente interpretato, sono due « valori di bellezza » ai quali occorre il pennello di un pittore e non quello di un imbianchino. Dobbiamo infine sottolineare l'importanza relativa del premio Oscar, al riflesso di un superiore valore d'arte, nel tener presente il fatto che tale premio non è mai stato concesso ai due più grandi artisti della settima arte finora apparsi sullo schermo, e cioè Charlie Chaplin e Greta Garbo. A ciascuno, quindi, il suo. Ad Anna Magnani la gloria dell'attrice più alta e a Sofia Loren e a Gina Lollobrigida la valutazione di una bellezza « necessaria » alla cinematografia italiana.

Dalla schiera dei nuovi registi si distaccherà Federico Fellini con un filmetto arguto, diretto sopratutto alla pittura fresca e viva di un ambiente popolaresco. Perché «1 vitelloni », a differenza di molti film commerciali diretti alla satira e alla parodia ditaluni circoscritti « clan », riesce a sollevare la comicità elementare delle trovate ad una espressione carica di realismo psicologico. In questo film Alberto Sordi scopre se stesso. E' un peccato che questo giovine attore, dopo questa precisa e fortunata prova, seguiti a correre appresso a se stesso, ripetendo il gioco e la formula del suo spirito. Fellini, purtroppo, cambiò calligrafia e sintassi ad un tempo, con il presuntuoso film che si intitola «La strada», pieno di intenzioni letterarie e di truccati simboli, nei quali era facile identificare la provenienza. Da questo

giovine regista tuttavia potremo avere nello avvenire liete e sicure offerte d'arte.

La crisi, di cui tanto si parla, riguarda il campo economico fino ad un certo limite. Ecco il punto. Il neo realismo, come abbiamo notato, nasce dalla disperazione della cronaca del dopoguerra, e trovò i suoi profeti in De Sica e in Rossellini. Sopratutto in quest'ultimo. Il linguaggio dipende dalla so. stanza e dalla qualità. Una crisi di megalomania ha fato da preludio alla crisi economica. Persino nel valore e nel significato delle parole era riconoscibile questa febbre o esaltazione del successo raccolto all'estero, e sempre per merito di film che erano costati quattro soldi: da «Roma città aperta» a « Ladri di biciclette ». La misura della valutazione di un regista non ha conosciuto più l'economia e l'educazione del giudizio: si è parlato di « genio », di « capolavori » come si parla di fiammiferi o di sigarette. La baldoria della pubblicità ha volgarmente imitato lo stile pacchiano di Hollywood. Per ritrovare lo stile del 1945 occorre ritornare alla modestia dell'artigianato, altrimenti la nostra cinematografia ricadrà sul punto di partenza in cui la trovarono Rossellini e De Sica. Piantarla una volta per sempre con gli « offensivi » ed assurdi compensi dati agli attori e a taluni registi. Ristabilire un clima di educata modestia, ripetendo a se stessi le parole che Giuseppe Garibaldi disse ai romani la prima volta che sbarcò a Roma dopo la Breccia di Porta Pia: « Siate seri ». Con il film colossale di un miliardo e passa, la nostra settima arte non ritroverà più se stessa. Meno conferenze stampa, Più discrezione civile da parte delle dive e dei divi, Quando nel 1934 Luigi Pirandello otteneva Il Premio Nobel per la letteratura, io mi trovai nella sua modestissima abitazione poche ore dopo che gli era pervenuta la grande notizia. Gli erano vicini il figlio Stefano, i nipotini e qualche amico. Non tenne nessuna conferenza stampa. Nessun cronista armato di macchina fotografica bussò alla porta. Nessun critico nel commentare la superba onorificenza che premiava l'opera del grande scrittore scrisse che Pirandello era un « genio ».

Fabrizio Sarazani



Che dire del solluchero di studiare la vita e le gesta di "Alessandro il Grande" vedendo un film interpretato da un bel divo?

Pare che "Invito alla danza" e gli aerei voli di Kelly stimolino il senso artistico dei ragazzi



A CHE SERVONO QUESTI LIBRONI?

In America, con divi e dive nelle scuole, la storia è meno ammuffita e più alla mano, anche se su date e fatti non c'é proprio da giurarci! Ma gli studenti studiano Cleopatra in "primo piano" e un professore ha detto che imparano più da un solo film che da un mese di faticaccia sui volumi.

Forte del vecchio detto cinese: « Un'immagine vale diecimila parole », il cinema è riuscito ad entrare da padrone nelle aule di scuole e di università americane.

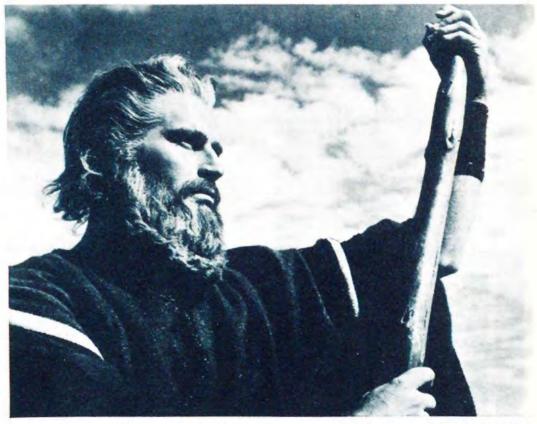
Un gruppo di educatori europei che recentemente ha visitato gli Stati Uniti è rimasto colpito dal fatto che ben l'80% delle scuole ha incluso come parte integrante dell'attuale programma di istruzione, la proiezione di film. Tutto questo forse potrebbe anche rientrare nella normalità, vista la crescente importanza del cinema nella vita d'oggi; ma è soprattutto un particolare che ha polarizzato l'attenzione e la meraviglia degli europei: quasi un centinaio dei film proiettati nelle scuole, fu prodotto da Hollywood per il normale circuito.

Che Clark Gable, Bette Davis, Gary Cooper, creature hollywoodiane al cento per cento, giuochino oggi il ruolo di « personaggi » nella educazione delle giovani generazioni americane, è stato un po' un colpo per gli inviati del vecchio mondo.

«Che razza di sistema educativo è questo?», si sono chiesti. Sapevano che passi da giganti erano stati fatti nel campo dell'educazione visiva, specialmente negli Stati Uniti, e che cortometraggi speciali venivano prodotti per l'istruzione. Ma ignoravano completamente che alcuni film visti nel cinema sotto casa, si affiancassero ai testi scolastici di educazione classica e scientifica.

Ritrovare un pezzettino di Hollywood, c del più commerciale, anche nelle serie aule di schools e colleges è piuttosto strano; un incontro che sinceramente nessuno si aspet. tava.

Bisogna risalire a venti anni fa per sco-



Indubbiamente lo stesso Mosè esercita un fascino speciale se ha il volto di Charlton Heston!

prire le radici di questa innovazione. Un piccolo gruppo di stimatissimi educatori americani si recò da alcuni grossi produttori cinematografici e disse loro presso a poco cosi: «Le vostre compagnie conservano centinaia di film in cantina. Parliamo di quelli che hanno già terminato il loro giro nei cinematografi e che stanno ammuffendo in una nuvola di polvere. Molti contengono elementi tali da essere di grande aiuto nello insegnamento scolastico». Chiesero il permesso di rivedere i vecchi film, di selezionare quelli con possibilità educative, e di ristamparli.

Tutto addirittura fantastico per i maestri e i professori di quei giorni. Generalmente i difensori della cultura americana disprezzavano il cinema che consideravano una so. relastra delle arti, adatta si ai locali pubblici, ma non certo alle aule del sapere.

Benché esperimenti isolati sull'uso di film nelle scuole avessero già dato risultati promettenti tra il 1920 e il 1930, la maggior parte degli educatori guardava ai cinematografi di Hollywood come a delle strane bestie da tenersi lontano con ogni accorgimento, Nel loro cervello, film ricreativi e educazione occupavano i poli opposti, e quelli che pensavano di porli sullo stesso terreno venivano considerati rivoluzionari e incoscienti.

I produttori non solo diedero a questi rivoluzionari e incoscienti il permesso di usare i loro film, ma nel 1938 istituirono una organizzazione per assisterli nel loro progetto, la « Teaching Film Custodians », affiliata della Motion Picture Association of America, che rappresenta nove delle più grandi compagnie americane di produzione e distribuzione.

La Teaching Film Custodians è sostenuta dall'industria cinematografica, ma la sua direzione e la sua politica sono esclusivamente nelle mani di nove notissimi educatori. Tra gli altri: il dr. Mark May, Direttore dell'« Institute of Human Relations » dell'Università di Yale, e Stephen M. Corey, Professore di Education alla Columbia Uni.

Dapprima gli educatori puntarono la loro attenzione soltanto su shorts, aiutati in questo da comitati, di specialisti scelti tra mae. stri e professori. Trovarono una vera e propria « miniera d'oro dell'informazione », così essi dissero. Documentari su viaggi, natura, episodi di storia, laboratori scientifici e industriali, musica classica e popolare furono scovati nella massa di pellicole ricreative ed assunsero la nuova veste di « materiale per l'insegnamento ».

Incoraggiati dal successo e con il permesso delle compagnie cinematografiche, passarono allora alla ricerca di lungometraggi. Classici della letteratura portati sullo schermo, film storici, biografici e musicali, apparvero ai loro occhi come indispensabili per far rivivere dinanzi agli studenti, vite e costumi e avvenimenti.

Notarono anche come molti soggetti sulla vita contemporanea mettessero a nudo problemi sociali dei nostri giorni, interessantis. simi in un programma di studio completo.

Così brani di circa cento film tra i più popolari del mercato hollywoodiano, compiono oggi il loro giro nel circuito scolastico,

« Tresure Island », « Jane Eyre » e « David Copperfield », per esempio, sono usati nei corsi di letteratura. La storia diventa assai più piacevole attraverso le versioni più o meno hollywoodiane di « The Crusaders », « Wells Fargo », «The Howards of Virginia », e dell'immancabile « Cleopatra ». Selezioni di « Boomerang », « The Life of Emile Zola », « Intruder in the Dust », e «An American Romance », danno il loro aiuto nei corsi di studi sociali. Tra i favoriti dei professori di scienze « Madame Curie » e « The Story of Louis Pasteur ». Gli studienti di musica non disertano mai l'aula se il maestro presenta pezzi di « One night of Love » con Grace Moore, o « The Great Waltz », o ancora di « Song of Love ».

Domani, quando avranno terminato il loro giro sugli schermi dei cinematografi mondiali, inizieranno sicuramente quello delle aule scolastiche: « Alexander the Great » per studi di storia; « Invitation to the Dance », per corsi di balletto; « On the Threshold of Space » per studenti di aviazione e medicina; e «The Ten Commandaments» per lezioni di storia biblica.

Tanto entusiasmo per il cinema è dimostrato dal fatto che mentre nel 1936 le scuole degli Stati Uniti attrezzate con proiettori erano soltanto 485, oggi sono arrivate a oltre 78.000.

Inchieste e ricerche sull'efficacia del nuo. vo metodo di insegnamento hanno confermato in pieno le previsioni dei vecchi incoscienti e rivoluzionari. Ultimamente, per esempio, una classe di un istituto scientifico venne diviso in due gruppi: i ragazzi seguivano lo stesso testo e dovevano dedicare allo studio un numero uguale di ore; solo che lo studio, per un gruppo di studenti, veniva integrato nelle ore fissate con la proiezione di film o documentari. Agli esami sostenuti alla fine del corso, gli studenti del gruppo che aveva integrato lo studio con film e documentari risultarono di un buon 20 per cento più preparati degli altri, e tre mesi più tardi, in esami fatti di sorpresa, dimostrano di ricordare un 40% più di quelli che non si erano giovati delle proiezioni cinematografiche.

E' stato anche notato come la proiezione di film su soggetti storici o letterari stimoli notevolmente l'interesse per la lettura di libri.

Un professore di storia ha detto perfino che i suoi studenti hanno imparato di più da un solo film che da un mese di « lotta» con le pagine stampate.

La scuole americane usano moltissimi cortometraggi creati appositamente da com. pagnie specializzate (ne esistono oltre sessanta); ma, ha fatto notare un maestro di New York, « gli attori, la regia, i costumi, le scene di Hollywood, danno alla loro produzione una forza speciale nell'attirare e nel tenere l'attenzione degli studenti ».

L'altr'anno 70.000 copie di film hollywoo. diani preparate per uso scolastico, sono state inviate dalla Teaching Film Custodians a schools e colleges, con un pubblico che si aggira sui 40.000.000 di giovani spettatori.

Indubbiamente la storia, la scienza, la let. teratura esercitano un fascino eccezionale, quando i loro personaggi hanno il volto dei grossi divi.

E' tutto più alla mano, meno ammuffito, anche se su date e fatti non c'è proprio da giurarci, e se aprendo il primo giornaletto illustrato, Pasteur, Cleopatra o Mosè perdono molto della loro autorità ritratti come sono in slip o nell'aula di un tribunale qual. siasi, durante la causa per il loro ennesimo divorzio.

Michele Quiriglio

S.P.E.S. Dir. E. CATALUCCI SVILUPPO PELLICOLE ESTAMPA ROMA

PRIMO IN ITALIA PRIMO IN ITALIA PRIMO IN ITALIA PRIMO IN ITALIA

nella stampa del colore nella stampa del VistaVision nella stampa delle copie DISANAMORFIZZATE nelle piste magnetiche PRIMO IN ITALIA nei sottotitoli (sistema cinetyp)

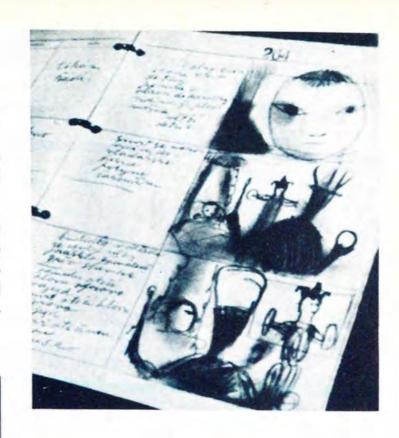
Viale Campo Boario, 56 - Telefono 590.021

DIRE BOEMO È DIRE MARIONETTISTA

TRE SECOLI DI TRADIZIONI NELLA MARIONETTISTICA CECOSLO-YACCA DETERMINANO LA NASCITA DEL FILM A PUPAZZI

I burattinai girovaghi recitavano i classici - Una lapide per la marionetta Kasparek - Ai nazisti non piaceva Skupa - L'eroe amato dai fanciulli insegna ad esser buoni e a lavarsi i denti -Prima avevano la licenza da "ambulanti," come i proprietari dei tiri a segno, oggi vanno all'Accademia e sono "laureati, - Figurine di vetro per il film "Ispirazione,"

Erik Kolar, docente all'Accademia di Belle Arti di Praga, illustra in questo articolo gentilmente concessoci dalla sezione culturale dell'Ambasciata cecoslovacca, la situazione attuale sul teatro delle marionette e sulla produzione di film a pupazzi



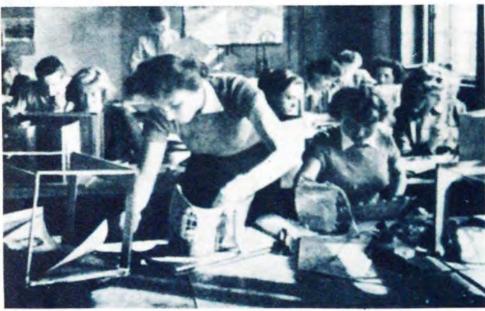


n detto popolare dice: « dire boemo è dire musicista », ma si potrebbe anche affermare « dire boemo è dire marionettista», tanto il nostro popolo è istintivamente portato sia a gustare, sia ad animare il teatro di marionette. Naturalmente l'attrezzatura tecnica degli attuali teatri differisce in modo notevole dai teatrini di cui si servivano i primi marionettisti ambulanti, recitandovi assieme alle proprie fa_ miglie. Ma il compito che si prefiggevano era, allora come oggi, quello di essere i propagatori delle progressive idee culturali del loro tempo. Questa missione ebbe uno speciale significato particolarmente nella seconda metà del XVIII e durante la prima metà del XIX secolo, in cui la vita sprituale boema, oppressa dalla monarchia asburgica, si risveglia e rivivendo si arricchisce. I marionettisti popolari diedero un grande contributo a questo sviluppo; erravano di comune in comune e, per mezzo loro, i semplici abitanti delle campagne venivano a conoscere le opere drammatiche contemporanee, sia nazionali che straniere, e i classici mondiali. Con il passar del tempo i repertori compresero in numero sempre maggiore drammi scritti espressamente per questo genere di teatro. Tra il 1840 ed il 1950 in Boemia vi erano ben 79 famiglie di burattinai ambulanti, secondo i dati raccolti dallo storico Zdenek Neyedly. E tra coloro che diffusero la lingua e la cultura boema, si conquistò particolare fama Matej Kopecky (1775-1847); il popolo lo onora come uno di coloro che contribuirono al suo risveglio e i marionet-

Una pagina della sceneggiatura di Trnka per "L'usignolo dell'imperatore", un film tratto da una fiaba di Andersen

Josef Skupa e le sue marionette Spejbl e Hurvinek





"Il re Lavra", un film a pupazzi di Karel Zeman La classe del prof. R. Lander al corso di marionettistica dell'Università di Praga

tisti si richiamano a lui come ad un patrono. Quei primi girovaghi adattavano testi secondo le necessità ambientali e recitavano le parti con fervore ed entusiasmo. Le crudeltà di Don Sajn e la punizione che lo colpiva, impressionavano i semplici spettatori certamente in modo simile a quello che, nello stesso periodo di tempo, colpiva la cittadinanza praghese che assisteva al Don Giovanni di Mozart. E benché con l'andar del tempo il teatro di marionette si limitò ad essere sempre più un passatempo per bambini, tuttavia la sua popolarità non diminuì fra il popolo. A rendere ancor più accette tali rappresentazioni contribuì certamente il fatto che la loro eco si trovava sin nelle opere dei classici nazionali maggiormente amati dal popolo. Infatti il compositore Bedrich Smetana (1824-1884) dedicò alle marionette due ouverture deliziose; il pittore Mikolas Ales (1852-1913) disegnò graziose marionette e motivi marionettistici; lo scrittore di romanzi storici Alois Jirasek (1851-1930) dedicò ai marionettisti la sua allegoria patriottica «Pan Johannes». Fu quest'opera che durante la prima guerra mondiale impressionò fortemente il prof. Josef Skupa, oggi artista nazionale (nato nel 1892) e orgoglio dei boemi di Plzen. Le marionette di Skupa erano dei combattenti nel vero senso della parola.

La marionetta Kasparek, tradizionalmente allegra e sorella del Pulcinella italiano, nella interpretazione di Skupa si è trasformata in una figura che con battute satiriche faceva scoprire la disgregazione interna della monarchia austro-ungarica. Proprio per questo gli abitanti di Plzen, in segno di riconoscenza, hanno più tardi posto per il loro Kasparek una lapide commemorativa.

Dopo la guerra Josef Skupa fondò il primo e unico teatro artistico e professionistico nella risorgente Cecoslovacchia. Fu lui che creò due marionette, che divennero immediatamente i beniamini dei fanciulli e degli adulti cecoslovacchi e ben presto favorevolmente accolti in tutta Europa; una di queste è Spejbl, borghese limitato e presuntuoso, l'altra è il suo figliolo Hurvinek, scapestrato, un po' saccente e impertinente.

Quando la Boemia fu trasformata in protettorato nazista, le parole delle creazioni di Skupa divennero nuovamente un'arma. Il loro sapore satirico era scomodo per i nuovi padroni del mondo. E perché questi superuomini non erano lontanamente così liberali come il Cesare romano, che alle marionette sfacciate soltanto proibi di parlare, ma permise loro di rappresentare almeno la pantomima, incarcerarono Spejbl e Hurvinek negli armadi della Gestapo di Plzen e rinchiusero Skupa nella prigione di Dresda, dalla quale scampò per miracolo quando nel 1945 venne ridotta in cenere. Ma le marionette di Skupa non erano le sole, durante la scorsa guerra, a rafforzare negli animi degli spettatori la fiducia nella liberazione nazio. nale e politica della Cecoslovacchia. Ricordiamo ad esempio la rassegna della resistenza messa in scena da Jan Malik ed alla quale assistettero centinaia di spettatori di ogni parte di Praga e dei dintorni. Ma dopo la guerra le ferite andarono rimarginandosi e oggi, più che mai, le marionette si stanno affermando. Mentre prima della guerra il burattinaio era classificato per legge nella categoria dei proprietari di tirassegni e giostre ambulanti, la legge teatrale del 1948 lo ha elevato all'altezza di tutte le categorie artistiche teatrali. Oggi recitano dieci teatri professionali, la maggior parte dei quali or. ganizza rappresentazioni o tournée nella pro. pria provincia e altri due inizieranno tra breve la loro attività. Specialmente tre teatri hanno raggiunto un livello di primo piano: il Teatro Centrale di Marionette, il Teatrino di Spejbl e Hurvinek a Praga e il Teatro Radost di Brno in Moravia. Il Teatro Centrale nel 1952 venne insignito del titolo di laureato con premio statale per la messa in scena del dramma sovietico di K. Snejde. roya intitolato « Eroi del settentrione ». Quest'anno ha conseguito la vittoria nel concorso tra teatri professionali, noto sotto il nome di «Raccolta teatrale», con la rappresenta-zione della fiaba «La fanciulla dai capelli d'oro », ridotta per le scene dal poeta Josef Kainar. Questo teatro per ora si esibisce so. lamente con burattini guidati da sotto (i cosiddetti « javajky »); attualmente sta adattando le sue attrezzature tecniche anche per le marionette vere e proprie, dirette dall'al. to. Il Teatrino di Spejbl e Hurvinek si esibisce soprattuto con marionette e il Radost di Brno con ambedue i tipi.

Come i teatri professionali hanno la loro « Raccolta teatrale », così i complessi dilettantistici hanno il concorso di emulazione artistica popolare. Il migliore di questi complessi dilettantistici si presenta quindi al Fe. stival che si svolge ogni anno nella cittadina di Chrudim, nella Boemia orientale, per il periodo di una settimana. Del grande ono. re in cui l'arte marionettistica è tenuta in Cecoslovacchia è testimone il fatto che il prof. Josef Skupa è stato insignito con la massima onorificenza che può essere impar. tita ad un artista, cioè il titolo di cartista nazionale ». Inoltre due marionettisti di pri. mo piano, Jan Malik (nato nel 1904) direttore artistico del Teatro Centrale, e Vojtech Cinybulk (nato nel 1915) sono stati nominati « laureati con il premio nazionale ». I professionisti hanno anche una loro rivista che si chiama « Il marionettista cecoslovaceo » ed inoltre lo stato ha cura della sistematica educazione e preparazione dei marionettisti. Tre scuole superiori ed una università artistica industriale si occupano del valore artistico delle nuove marionette create. E per garantire il livello massimo dei marionettisti di professione, nel 1952 presso la facoltà dell'Accademia di arti drammatiche di Praga, è stata inaugurata una cattedra marionettistica indipendente. Questa si richiama alla attività scientifica, di cui pose le basi un grande propagatore di marionette, Jindrich Vesely (1885-1938), che contribuì a fondare quella che allora si chiamava UNIMA (Unione Internationale des Marionettes), della quale fu presidente.

La Cecoslovacchia fu sempre il centro di una viva attività internazionale nel campo delle marionette. Prima della guerra ospitò molti artisti stranieri, fra cui il famoso Teatro dei Piccoli di Podrecca. Dopo la guerra ospitò marionettisti inglesi e di grande significato è stata la visita del marionettista sovietico Sergej V. Obrazcov, artista nazionale dell'U.R.S.S. che ebbe luogo nel 1948.

La forza della marionettistica cecoslovacca risiede nelle sue profonde radici popolari. In realtà è un'arte di massa. La sede centra le della Creatività Popolare ha registrati in tutta la Cecoslovacchia 2.100 teatri nei club aziendali, nelle cooperative, nelle organizzazioni culturali. Ma in realtà, questi teatri sono molti di più. Ve ne sono nelle famiglie e negli asili, nelle scuole materne ed in altri istituti. Nelle colonie dei pionieri vediamo spesso gli occhi ridenti dei fanciulli di fronte ad un palcoscenico improvvisato, I medici degli ospedali per bambini portano nelle tasche del camice bianco i burattini che raffigurano la scimmietta o Kasparek. Nei locali di ritrovo della Gioventù Cecoslovacca possiamo vedere i volti attenti di giovani e ragazze che modellano, dipingono e cuciono per divertire poi, di domenica, i loro giovani compagni con una rappresentazione marionettistica. Ed è significativo il fatto che in misura sempre maggiore, il teatro di marionette va attirando anche l'interesse degli adulti.

In una pausa di lavoro si possono risolvere, con brevi battute tempestive, i pro-



I marionettisti del teatro di Praga fra i bimbi che hanno assistito ad una rappresentazione



blemi attuali della giornata, come pure, con una rappresentazione serale, si può istruire con la recita di un dramma classico. Questo teatro resta però soprattuto un dominio dei piccoli; la marionetta accompagna i piccoli bambini boemi e slovacchi fin dalla più tenera età. Gli animaletti oppure Kasparek, l'eroe tanto amato dai fanciulli, che nelle rappresentazioni di argomento attuale viene talvolta sostituito con il Pioniere e con figure caratteristiche regionali, inculcano nei piccini il senso dell'ordine, della verità, della disciplina, la gentilezza, il senso della amicizia ed i problemi fondamentali della igiene. In questo senso la marionettistica cecoslovacca ha una buona tradizione grazie alle opere teatrali a carattere sanitario di Karel Driml (1891-1929), che sono note anche ai fanciulli di molti altri paesi. Le marionette sono perciò una delle prime esperienze artistiche con cui vengono a contatto i bambini, che educando in essi l'amore per l'arte ne risvegliano il gusto.

Alla tradizione della marionettistica si riallaccia anche il film a pupazzi cecoslovacco che, partito da un inizio poco appariscente, nel periodo prebellico, si è andato sviluppando enormemente dopo il 1945 ed ha raccolto allori in numerosi festival cinematografici internazionali. Ben poche produ-

zioni nazionali potrebbero vantarsi di una produzione di film a pupazzi così vasta e di livello artistico così elevato come quella della cinematografia cecoslovacca. Non a caso uno dei primi creatori di questo genere è un allievo di Josef Skupa, Jirì Trnka (nato nel 1912), che dirige la sede di produzione di film a pupazzi a Praga. La vastità e la ricchezza di inventiva di questo artista vengono confermate da una serie di opere tra le quali ricordiamo «Spalicek» su motivi nazionali folkloristici, «L'usignolo dell'imperatore » da un motivo di Andersen, « Bajaja » tratto da una fiaba boema, la parodia « Arie prérie », il « Romanzo con il contrabasso » pieno di leggero umorismo sul genere di Cecov e, soprattutto, « Le antiche leggende boeme ».

Nella città di Gottwaldov in Moravia lavorano due gruppi di artisti: quello di Hermina Tyrlova (nata nel 1900), laureata con premio statale, e quello di Karel Zeman (nato nel 1910). Hermina Tyrlova già da molto tempo da prima della guerra lavorava nel film a pupazzi. Ma allora doveva limitare la sua attività solamente con la produzione di film reclamistici. Durante la guerra creò e produsse la favola popolare di Ferda-formica. Grande interesse suscitò anche negli ambienti internazionali il film

«La rivolta dei balocchi», che è in parte a pupazzi ed in parte recitato normalmente, film questo che rappresenta la reazione alla occupazione nazista. Il maggiore successo è stato quello riscosso dal film per piccolissimi, intitolato «Il fantoccio malriuscito», opera questa per cui l'autrice venne insignita del titolo di laureata con premio statale. Sia i fanciulli che gli adulti amano egualmente tra le sue opere antecedenti «La ninna nanna» e «I nove pulcini». Attualmente, Hermina Tyrlova lavora alla produzione della «Fiaba del drago» su scenario di Jiri Marek.

Karel Zeman, che produsse il suo primo film metà a pupazzi e metà normale, intitolato « Sogno natalizio », nel 1945 divenne ben presto famoso con la macchietta comica popolare del Signor Prokouk che è l'attore principale di una serie di cortometraggi satirici su argomenti attuali. Grande interesse ha suscitato il suo film « Ispirazione », per il quale Zeman si è servito di figurine di vetro colorato preparate appositamente, ed il « Re Lavra » tratto dal soggetto del classico boemo Karel Havlicek Borovsky, e che è stato insignito con Premio Nazionale, come pure uno dei film della serie del Signor Prokouk. I nuovi mezzi tecnici che permettono di unire insieme film a pupazzi e cartoni animati sono stati utilizzati da Karel Zeman in modo originale e con successo nel film « Il tesoro dell'isola degli uccelli » e in « Viaggio attraverso la preistoria ».

La marionettistica tradizionale ed il film a pupazzi cecoslovacco, che sta appena costruendo la sua tradizione, hanno un fine comune: non essere un semplice passatempo senza scopo, ma uscire una volta per sempre dal circolo chiuso dell'arte per l'arte. Essi vogliono essere un contributo pieno di affetto nel quadro della educazione dei piccoli e dei grandi e, servendosi della bellezza della espressione artistica, vogliono rendere la vita più piacevole e l'uomo migliore, più comprensivo alla verità e di tutto ciò che vi è di umano, nel nostro paese e nel mondo.

Erik Kolár



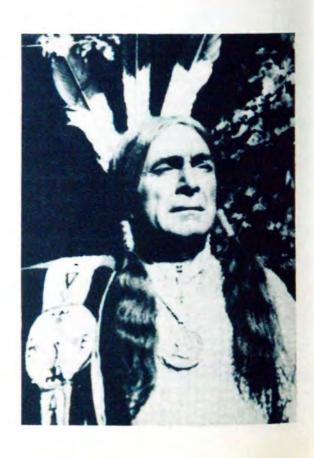
Il matrimonio della principessa Pocahontas col gentiluomo inglese
John Rolfe in una
stampa di John
McRae. A questo
episodio non rigorosamente storico
risalgono tutte le
sentimentali "Raggio di Luna" delle
storie western

TOMAHAWK E "RAGGIO DI LUNA" CIVILTA PELLEROSSA

I "visi pallidi,, e la "cultura,, d'una razza antica - La principessa Pocahontas prima protagonista di un western ideale - Biografie fumettistiche di "Toro Seduto,, ed altri capi indiani - A quando una cinematografia ispirata ad una "realtà indiana,,?



"Toro Seduto", capo dei Sioux, ereditò invece il potere. Non rispettò il trattato col governo del 1866; fu il più accanito nemico dei bianchi ed uccise nel 1876 il Generale Custer. Morì col figlio ed altri capi difendendosi contro le truppe che volevano arrestarlo. A destra: J. Carrol Naish nelle sue vesti, nel film "Il massacro del 7º Cavalleggeri" ("Sitting Bull")



uando agli inizi del XVII secolo i primi coloni sbarcarono sulle coste del Nord America si trovarono di fronte a delle popolazioni nuove, ad una razza sconosciuta, originale in tutte le manifestazioni della sua vita. I pellerosse, come il chiamarono gli emigranti europei, erano divisi in numerose tribù, vivevano nei boschi e nelle pianure e si distinguevano come abili cacciatori e valorosi guerrieri.

La loro civiltà non era del tutto primitiva: essi lavoravano il legno, i tessuti e la creta; svolgevano piccole industrie casalinghe; avevano i loro codici che si tramandavano oralmente; si affidavano al giudizio di un capo e di un consiglio di anziani; celebravano cerimonie funebri e nuziali; praticavano gli sport e si valevano nel combattimento di una piccola tattica militare, affidata per lo più all'iniziativa individuale, ed onoravano un dio sconosciuto, il Grande Spirito, al quale attribuivano forze e poteri misteriosi.

Una razza quindi che con tutti i suoi tabù ed i suoi stregoni non meritava l'appellativo di selvaggia; rappresentava invece uno strano caso di «primitivismo» cioè una suggestiva parentesi nel tempo, un esempio di comunità umana ancorata ad un certo grado di civiltà, di cultura, che potremmo definire neolitica. Una razza sparsa in una terra di titani e di giganti, in un territorio immenso ed incolto, ed impegnata in una lotta continua contro una natura indomita.

L'eindiano » d'America tentò quasi subito di « avvicinarsi » al colono europeo, di comprenderlo, ma non fu ricambiato con eguale sentimento. Il « viso pallido », figlio d'una civiltà molto superiore, si mostrò al contrario ostile e diffidente. Per lui questa strana creatura dalla pelle quasi rossa, forte e coraggiosa, capace di « scivolare » nelle foreste e nelle pianure con la destrezza e la velocità di un animale, fiera e libera, rappresentava solo un pericolo, l'elemento più selvaggio di un mondo nuovo ed ostile, qualcosa di nocivo che doveva essere estirpato. Con questa presa di posizione, con questa iniziale rinuncia alla comprensione, i coloni davano inizio ad una lunga serie di lotte e di massacri che dovevano assumere l'importanza di vere e proprie campagne di guerra durante l'avventurosa « conquista dell'ovest ». Tuttavia la storia del periodo coloniale ha una pagina indiana meno triste, anzi oseremo dire poetica, ed altrettanto importante dal nostro punto di vista; alludiamo al leggendario episodio di Pocahontas, cioè la bella principessa indiana che si dice abbia dissuaso il padre, il capo pellerossa Powhatan, dall'uccidere il famoso esploratore John Smith. Pocahontas, battezzata in seguito col nome di Rebecca e sposata da un gentiluomo inglese, sarebbe partita per l'Inghilterra dove avrebbe concluso la sua breve vita.

Le ricerche e le versioni degli storici, che si preoccuparono di stabilire quel che di reale e di immaginario la storia contenesse non c'interessano; c'interessa invece notare come l'atto della vera e leggendaria principessa, abbia dato inizio ad una interminabile serie di avventure eroico-amorose. Non ci riferiamo alla letteratura sentimentale del XIX secolo che circondò di un alone romantico la figura di Pocahontas nè alle idealizzazioni che ne fecero alcuni pittori, ma le innumerevoli storie che ebbero ed hanno ancora come protagonisti le appassionate dolci «Raggio di Luna» e gli affascinanti coraggiosi pionieri.

Da un lato quindi pellerosse visti come selvaggi, dall'altro romantiche ed esotiche fanciulle figlie di capi e guerrieri « buoni ». Sono le fonti cui attingono tuttora i romanzi in tono minore, i fumetti e il cinema. Il cinema infatti, differentemente da ogni altra manifestazione, si è allacciato, per continuarla, alla facile vena di questa narrativa d'avventura, che sfrutta una forma di vita, una civiltà (seppure primitiva) come semplice elemento decorativo e di attrazione. Ma l'elemento « indiano », come sappiamo, è stato assimilato dalla cultura nord-americana, è entrato a far parte del patrimonio artistico-culturale della nazione; un elemento cioè riconosciuto come autoctono, indigeno, ed a cui si sono ispirati non pochi artisti (pittori, scultori, musicisti, letterati). E appunto quel che non hanno saputo fare i cineasti, i quali hanno rinunciato a comprendere e «studiare» usi e costumi di queste popolazioni rappresentandole perciò o come orde selvagge o come pacifiche bande di buontemponi gitanti impennacchiati al technicolor.

Il cinema cioè è tornato molti anni addietro, ha saltato a piè pari tutta la civiltà di una nazione per riportarsi all'idea spaurita ed incosciente che i primi emigranti avevano dell'indigeno americano. Cosa sono infatti i pellerosse dei mille film western? Tanti pupazzi dalle espressioni obbligate, ora buoni ora cattivi, che si agitano in un palcoscenico naturale, attorniati da oggetti esotici che sono l'unica espressione della loro «cultura». Non c'è segno di vita nei loro gesti, nelle loro azioni; essi non agiscono come appartenenti ad un aggregato umano. Non esiste insomma una «realtà indiana» cui gli autori di questa narrativa cinematografica si sono ispirati, non esistono quindi nè «drammi» nè «personaggi». La civiltà cinematografica del pellerossa è quella dei fumetti (nè fanno eccezione i pochissimi film in cui non manca il tentativo di una riabilitazione della razza, perchè costituiscono sempre un compromesso che sono frutto di ingenuità e di semplicismo), una civiltà infatti che si riduce a poco: totem e stregoni, tomahawk e calumet, segnali di fumo e scorribande, assalti alle diligenze e scalpi, penne multicolori e «Raggio di Luna ». Il tutto accompagnato da un'immutevole fraseo-

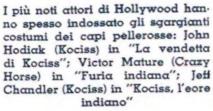


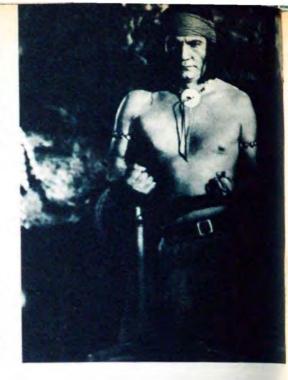
"Nuvola Rossa", capo dei Sioux, conquistò il potere col proprio valore; fu dispotico ma seppe osservare con lealtà il trattato di pace firmato col governo nel 1880. A destra: il capo pellerossa interpretato da un attore americano nel film "Il cacciatore d'indiani" ("Indian Fighter")





Geronimo, capo degli Apache, fu il più crudele dei guerrieri pellerosse; istituì nel 1884 il regno del terrore nel New Mexico e nella Arizona. Finì coll'arrendersi al Generale Maels. A destra: l'attore Andy Devine che l'interpreta nel film "L'ultimo pellerossa" ("Geronimo")











logia: sotterrare l'ascia di guerra, dissotterrare l'ascia di guerra, fumare il calumet della pace, sedere intorno al fuoco del consiglio. E' la civiltà degli « augh ».

Hanno mai pensato i cineasti hollywoodiani ad un popolo ricco di tradizioni e di costumi, di cerimonie e di canti come espressioni collettive di una religione, di un sentimento? Ad un pellerossa guerriero per educazione, orgoglioso e pieno di coraggio, per il quale la morte in battaglia costituiva un ideale? Ad una razza emotiva, malgrado l'apparenza, la cui forza e il cui valore, la cui resistenza alla tortura ed alle fatiche di guerra erano qualità acquisite da una ferrea educazione giovanile e non naturali, cioè frutto di insensibilità? Ad una razza diversa di un mondo diverso, apparentemente selvaggia al confronto di una civiltà evoluta come quella europea, costretta al metodo della guerra, non solo da un naturale istinto di conservazione ma dalla rapida avanzata di una civiltà livellatrice ed oltre tutto insensibile alle più naturali esigenze della sua vita? Nel cinema al pellerossa è assegnata ancora la parte dell'antagonista; egli cioè appare sempre nella nuvola selvaggia del « malon », come gli spagnoli chiamavano le sue scorribande: una forza anonima, non definita, che serve per dar vita e mettere in risalto l'eroiche imprese dei valorosi del pionierismo, dello scoutismo, figli di semi-leggendari David Crokett, Paul Bunyan, Buffalo Bill, Kit Carson, ecc. Hanno avuto così l'onore di queste « biografie » cinematografiche (i cineasti logicamente hanno puntato sui bocconi più gbiotti) i capi più famosi legati alle pagine clamorose della guerra indiana: i « Red Cloud » (Nuvola Rossa), « Sitting Bull » (Toro Seduto), Geronimo, Victorio, Kociss, Osceola, « Crazy Horse », ecc. Capi questi, diversi l'uno dall'altro; chi leale, chi crudele, chi dispotico, chi giurato nemico dei bianchi, chi eletto per ereditarietà, chi per valore, ciascuno con una fisionomia, un carattere proprio, ben definito; il cinema si è divertito ad abbozzare ingenuamente delle figure livellandole tutte e tradendo spesso quella « minima » o necessaria verità storica che anche il più fantasioso dei narratori rispetta.

Di fronte a certi risultati è quindi inevitabile e doveroso nutrire dello scetticismo: in questo genere la cinematografia statunitense è rimasta fastidiosamente infantile nei confronti di tutte le altre manifestazioni della cultura nazionale. Quindi il superamento di questa febbre fumettistica è cosa logica e dignitosa; anche per venire incontro ad un pubblico, incluso quello infantile, che sente lontano e superato il periodo dell'esplosivo « ecco i nostri », e desidera modernamente verità e precisione nell'argomento trattato. Sarebbe in fin dei conti un mettersi alla pari di tutte le altre forme della cultura in genere; seguire l'esempio di coloro che dipinsero, come un George Catlin od un Frederick Remington, che scolpirono, come un Herman Mac Neil, che scrissero, come un Longfellow, che composero, come un Dvorak od un Mac Dowell, ispirandosi seriamente e sentitamente ad un elemento indigeno ed originale; tanto per citare i primi nomi che ci vengono in mente di una numerosa schiera di artisti anche più validi.

Renato Castellani 1938-1956

FILM INDEX
A CURA DI FEDERICO SCALA

prima parte

NOTA BIOGRAFICA

Renato Castellani è nato a Finale Ligure (Savona) il 4 settembre 1913. Fino ai dodici anni visse, però, a Rosario di Santa Fé, in Argentina. Tornò in Italia nel 1925, solo per terminare gli studi, ma vi rimase definitivamente. Giunto all'Università, scelse la facoltà di architettura, non perché desiderasse dedicarsi all'edilizia, ma perché in questi studi la perfezione tecnica si unisce alla fantasia, connubio che troveremo poi in tutti i film che dirigerà.

I suoi primi contatti col mondo cinematografico risalgono al 1936: quando venne affiancato al regista Camerini come consulente militare per gli esterni africani del film Il grande appello. Renato Castellani, scrive il Solaroli, "era allora un sottonentino del genio accuratamente evilato dalla troupe perché instancabile narratore di soggetti. Alcuni di questi soggetti però non erano privi di ingegno e Camerini se ne ricordò e chiamò successivamente Castellani a collaborare ad alcune sue sceneggiature". In seguito divenne l'aiuto regista e lo sceneggiatore di fiducia di Alessandro Blasetti; ed è in buona parte a lui che dobbiamo, fra la dominante sciatteria dei "telefoni bianchi", quella mirabile

Fosco Giachetti e Assia Noris: "Un colpo di pistola" (1942)



fezione di stile e di ritmo che è Un'avventura di Salvator Rosa.

Finalmente nel 1941 la Lux Film gli affidò la regia di Un colpo di pistola, definito più tardi dallo stesso Castellani "un film presuntuoso, oro da quattro soldi". Tra i vari progetti cui in seguito dovette rinunciare il più importante è Il pensionante, ideato durante l'occupazione tedesca e abbandonato poi per ragioni contingenti.

Nel 1944, al teatro Valle di Roma, mise in scena Il suo cavallo una rivista intellettuale di Longanesi e Steno, con Sergio Tofano, Paolo Stoppa, la Borboni, Dell'Ara, ecc .: fu un fiasco, a detta dello stesso regista. Nell'immediato dopoguerra, prima di Mio figlio professore, portò a termine la regia di Spirito, allegro di Noël Coward, rappresentata dalla compagnia Morelli-Stoppa. La terza, e per ora ultima, regia teatrale è stata La dodicesima notte di Shakespeare per la quale Castellani, con la collaborazione dello scenografo Mario Chiari, ha rispolverato tutti i trucchi di quattro secoli di scenotecnica, con risultati piuttosto discutibili. Sta attualmente preparando un nuovo film: I sogni nel cassetto, storia di tre studenti universitari, sulla linea dei suoi film migliori.

Renato Castellani, che è stato uno dei primi collaboratori di CINEMA (v. Bibliografia), è anche uno dei registi italiani più premiati. Ha infatti ottenuto i seguenti premi: il premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri, la Coppa dell'ANICA e il premio della FIPRESCI alla Mostra di Venezia 1948 per Sotto il sole di Roma; Nastro d'argento 1950 per lo scenario di E' primavera; primo premio al festival di Cannes 1952 per Due soldi di speranza (ex-aequo con Othello di Orson Welles): Nastri d'argento 1952 per la regia e lo scenario dello stesso film; Leone d'oro alla Mostra di Venezia 1954 per Romeo and Juliet; e infine un Nastro d'argento speciale, nel 1955, per lo stesso film (ex-aequo con Senso di Luchino Visconti).

Federico Scala

1938: Sceneggiatura (in collaborazione) de « L'orologio a Cueù » - Produzione: Era Film - Regia: Camillo Mastrocinque - Collaboratore: Mario Soldati.

Sceneggiatura (in collaborazione) « Grandi Magazzini » - Produzione: Era Film Regla: Mario Camerini - Collaboratori: M. Camerini, Ivo Perilli, Mario Pannunzio.

1939: Sceneggiatura (in collaborazione) e aiuto regia de « Il documento » - Produzione: Secet-Scalera - Regia: Mario Camerini - Collaboratori: M. Camerini, Ivo Perilli, Mario Pannunzio, Mario Soldati.

Soggetto, sceneggiatura (in collaborazione) aiuto regla di « Un'avventura di Salvator Rosa » - Produzione: Stella film - Regia: Alessandro Blasetti - Collaboratori: Corrado Pavolini, A. Blasetti.

1940: Sceneggiatura (in collaborazione) e aiuto regia di « Centomila dollari » - Produzione: Astra - Regia: Mario Camerini -Collaboratori: M. Camerini, Luigi Zampa.

Sceneggiatura (in collaborazione) di « Una romantica avventura » - Produzione: Amato-Enic _ Regia: Mario Camerini - Collabora. tori: M. Camerini, Mario Soldati.

1941: Soggetto, sceneggiatura (in collaborazione) e aiuto regia de «La corona di ferro » - Producione: Lux Film-Enic - Regia: Alessandro Blasetti - Collaboratori: A. Blasetti - Collaboratori: A. Blasetti, Corrado Pavolini, Guglielmo Zorzi.

Sceneggiatura (in collaborazione) de «La cena delle beffe > - Produzione: Amato4 Cines - Regia: Alessandro Blasetti - Collaboratore: A. Blasetti.

UN COLPO DI PISTOLA

Produzione: Lux Film, 1942 - Soggetto: dal racconto omonimo di Alexander Puskin -Sceneggiatura: Mario Bonfantini, Renato Castellani, Corrado Pavolini, Mario Soldati - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin - Costumi: Maria De Matteis - Musica: Vincenzo Tommasini - Interpreti: Fosco Giacchetti, Assia Noris. Antonio Centa, Renato Cialente, Ruby D'Alma, Mimi Dugini, Armando Francioli

IL SOGGETTO . Il conte Andrea Anickoff, ufficiale della Guardia Imperiale, si inna-

mora di una graziosa fanciulla, Mascia, la presenta al suo amico Sergio Drutzki. Gli sembra però che tra i due sorga viva sinpatia; in preda alla gelosia sfida Sergio duello, senza dargli alcuna spiegazione Sergio spara per primo, senza colpire, e Andrea, per un raffinamento di vendetta dichiara di voler riservare il suo colpo per il momento che gli parrà più opportune, Subito dopo parte per l'estero. Al ritorno, dopo quattro anni di assenza, viene a sapere che Mascia lo ha atteso inutilmente ed ora sta per sposare Sergio. Andrea allora si pre. senta a Sergio reclamando il colpo che gli spetta. Mascia, sorpreso il loro colloquio, cerca per tutta una notte Andrea, perché desista dal suo proposito. Lo ritroverà all'alba, in una chiesa: ma ormai Andrea ha rinunciato a vendicarsi. Mascia allora comprende che non potrà essere di altri che

LA CRITICA - « Un colpo di pistola è un film in cui tutto è calcolato; e pertante appare quasi privo di ogni slancio; accuratissimi gli ambienti, studiatissime le inquadrature, soprattutto per quanto riguarda la composizione delle figure; rifinite le scenografie interne ed esterne (...), fotografati con velatini i primi piani, sfumati i paesaggi (...) corretto il montaggio (...). A coordinare tutti gli elementi è Renato Castellani, un regista alla sua prima prova, cauto, attentissimo.

Non giova, mi pare, al film - ed è un difetto di sceneggiatura che per altre ha il pregio di una rifinitura di particolari - Il modo del racconto, che è fatto da uno dei personaggi, ma - e qui sta la novità e proprio il difetto - in momenti diversi: per cui, specie nella seconda parte, conduce a un certo disorientamento (...).

I momenti migliori consistono nell'inizio - una scena di colore, di pattinaggio su un lago gelato - nella sequenza delle manovre militari, in quella del temporale, per il mo. vimento dei personaggi quasi coreografico, che pur essendo decorativo, non trascura la parte emotiva della vicenda, ma soprattutto nella scena del duello e in particolare nel preparativi. Il primo piano di Antonio Centa, nella parte di Sergio, che mangia le ciliegie (e forse è proprio dall'idea di questo primo piano che è partito il film) è da tener presente (...). Non vi sono effetti sonori degni di nota, il parlato è, diremmo così, scorrevole. Qualche attore, forse inopportunamente, doppiato.

Ora che Castellani ha dimostrato di conoscere perfettamente la tecnica del cinema, di riporre tanta cura nella costruzione di un film, viene spontaneo di desiderare che egli si volga alla realizzazione di drammi più impegnativi, che possa dimostrare uno stile assolutamente proprio; ma è già degno di nota, intanto, il fatto che egli abbia dimostrato, poniamo, una tale esattezza nella scelta dell'angolazione (...) quale non si può notare nei film dei registi cosiddetti pratici del mestiere » (F. Pasinetti, in Cinema,

n. 149, 1942).

ZAZA

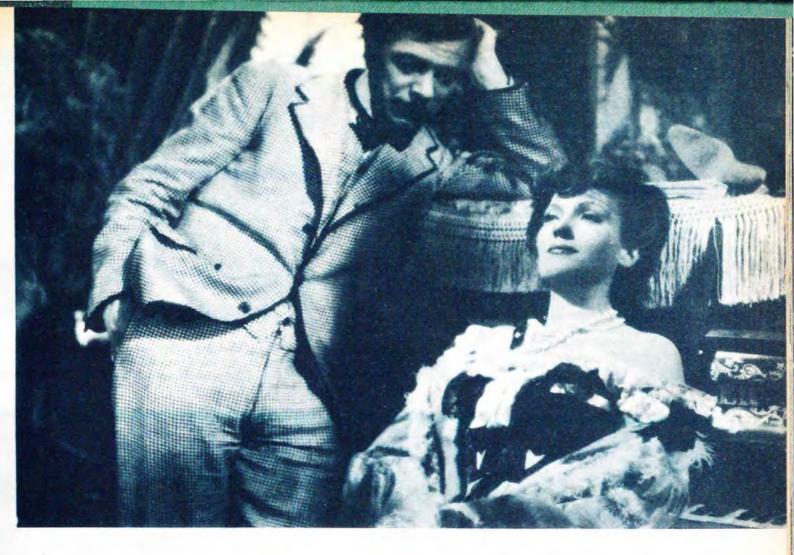
Produzione: Lux Film, 1943 - Soggetto: dalla commedia di P. Berton e C. Simon . Sceneggiatura: Renato Castellani - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin - Costumi: Maria De Matteis - Arredamento: Gino Brosio - Musica: Nino Rota - Interpreti: Isa Miranda, Antonio Centa, Aldo Silvani, Ada Dondini, Nico Pepe, Gildo Bocci, Anna Maria Millo, Amelia Bissi, Paolo Bonecchi, Agnese Dubbini, Giulia Di Fiorenza, Giuseppe Pierozzi.

IL SOGGETTO _ Alberto Dufresne durante un viaggio s'innamora di Zazà, una cantante



Marina Berti: "La donna della montagna" (1943)

Isa Miranda e Aldo Silvani: "Zazà" (1943)



di varietà. Tornato a Parigi non trova la moglie e la figlia e decide perciò di tornare da Zazà. I due amanti vivono per un mese a Saint Etienne; quando Dufresne torna a Parigi per i suoi affari Zazà lo accompagna, ma Dufresne deve lasciarla perchè è tornata la moglie. Cascard, il partner di Zazà per fare che ella dimentichi Dufresne le dice di averlo visto in compagnia di una donna. Zazà, che ritiene Dufresne sia scapolo, va in casa dell'amante per fare una scenata. In casa c'è soltanto la figlioletta di Dufresne: da lei Zazà apprende la verità; decide allora di rinunziare al suo amore e torna a Saint Etienne dove è raggiunta da Dufresne che vuole abbandonare la famiglia per lei. Ma Zazà lo respinge, giungendo fino all'insulto per esasperare l'amante che alfine, indignato, l'abbandona, convinto che ella sia una donna spregevole.

LA CRITICA - « Da Un colpo di pistola a Zazà, da un racconto di Puskin a una commedia la quale è un futile esercizio imitativo, l'esperienza di un regista fra i più ingegnosi riconferma che l'arte o la retorica di un soggetto non ha niente da spartire col linguaggio delle Inquadrature. Difatti, modellato un film su un nobile testo, ecco un gusto difficile e una fantasia ornata desumere dalla meschinità inventiva di Berton e socio un'opera decorosissima.

(...) La minuta e preziosa Arcadia delle ricostruzioni ottocentesche non domina più, in Zazà, la regia di Castellani. Quel piacere della glossa leggiadra e del contorno arguto che in Un colpo di pistola tramutò un dramma in giuoco — giuoco di adorne e maliziose figurine — non prende più, nel "pittoresco" del nuovo film, il sopravvento. Sebbene la settesa precisione dei particolari (citerò le sequenze del caffè concerto) sia ancora la libresca civetteria del narratore, il linguag-

gio si svolge proporzionato. Il pariginismo fine-di-secolo è la cornice, non il quadro: così i personaggi, nati dalla teatralità di un "pretesto" convenzionale, vivono spontanei. Peccato che sulla sceneggiatura pesi la tecnica della commedia, pesino i lunghi dialoghi tra Zazà e Cascard: il deluso, paziente e — per noi — fastidioso Cascard.

Una scrittura vibrante, spiritosa, lucida, colta ed esigente ravviva dunque il domenicale canovaccio, risolve in ironia la sguaiataggine, in sofferenza schietta il melodramma, in sintassi vigile il disordine espressivo (...).

Ben secondata da Centa, da Silvani e dalla Dondini, Isa Miranda esprime — torbida e ingenua, carnale e monda, aspra e sgomenta — un'immagine memorabile: sotto l'arco ondoso delle piume di struzzo». (E. F. Palmieri, in L'illustrazione italiana, n. 16-17, aprile 1944).

LA DONNA DELLA MONTAGNA

Produzione: Lux Film, 1943 - Soggetto: dal romanzo «Giganti innamorati» di Salvator Gotta - Sceneggiatura: Renato Castellani - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Nino Rota - Interpreti: Marina Berti, Amedeo Nazzari, Maurizio D'Ancora, Oscar Andriani, Maria Jacobini, Fanny Marchiò, Pietro Meynet, Carlo Mengoli, Piero Pastore, Corrado Racca.

IL SOGGETTO - Un giovane ingegnere rimane profondamente addolorato per la tragica morte, in un incidente alpinistico, della propria fidanzata. Una ragazza, innamorata dell'ingegnere, si adopera per consolarlo, fargli dimenticare la scomparsa e farlo interessare a lei. Ella riesce nell'intento e i due si sposano, ma ben presto alcune divergenze li portano ad una rottura. L'uomo si ritira in montagna, dove può rivivere il ricordo della donna amata. La moglie lo raggiunge e si sottomette a vivere in sottordine alla scomparsa. Tale situazione si protrae per alcuni mesi, ma alla fine i malintesi vengono chiariti e la coppia può iniziare una nuova vita felice.

LA CRITICA - Presentato in Italia poco prima della Liberazione questo film non ebbe una programmazione regolare, nè tanto meno fu recensito, tranne — per quanto mi risulta — una breve nota su L'illustrazione italiana del 18 marzo 1945.

«E' la prima opera non in costume del calligrafico regista di Un colpo di pistola e Zazà. (...). La composizione riafferma l'eleganza di una scrittura sulla quale pesa, stavolta, un'aria lugubre che non fa dramma. Nel colore funereo l'attento Castellani esagera: come Nazzari nella rusticaggine». (E. F. Palmieri).

Un giudizio negativo, dunque, ancor più decisamente confermato qualche tempo dopo dal Castello che ne parla come di « un'opera che va registrata per puro scrupolo ». E seguita. « Ho di questo film un ricordo piuttosto penoso, a causa della sua inconsistente convenzionalità narrativa, da cui la pur interessante Marina Berti usciva mortificata oltre le richieste della parte ».

Avverte però il Solaroli: « A chi scriverà un saggio critico completo su Castellani forse apparirà come più significativo un suo film quasi ignorato dal pubblico e dalla critica: La donna della montagna ove, sepolta tra cose poco felici, c'è la chiave della sua personalità ».

IGIGANTI

(Gas-oil - 1955)

Interpreti: JEAN GABIN - JEANNE MOREAU GINETTE LECLERC - GABY BASSET MARCEL BOZZUFI - HENRI CRÉMIEUX ROBERT DALBAN - CAMILLE GUERINI

Regia: Gilles Grangier - Soggetto: tratto dal romanzo "Il sangue nella nafta,, di Georges Bayle - Sceneggiatura: Michel Audiard - Fotografia: Pierre Montazel - Musica: Henri Grolla - Produzione: Intermondia - Victory Films Distribuzione: Atlantisfilm.



Però la polizia scopre che la morte non è dovuta all'invevestimento, ma a ferite d'arma da fuoco. Tuttavia il « caso » misterioso non riguarda Jean che è subito rimesso in libertà



E per liberarsi definitivamente di loro, Jean espone la situazione ad alcuni amici camionisti che si offrono di aiutarlo organizzando una vera e propria battuta sulle tracce dei banditi



Jean (Jean Gabin) ha 45 anni, qualche risparmio e un buon camion. E' un uomo tranquillo e solido. La sua vita si svolge tra casa, garage, osteria con gli amici e autostrade di Francia



Infatti egli riprende la solita vita finchè una strana donna, la vedova dell'investito (Ginette Leclerc), lo avvicina credendolo in possesso di «qualcosa» di molto importante per lei



Alcuni camion riescono ad intrappolare la macchina dei banditi e a dar loro battaglia aperta, mentre altri corrono a chiedere aiuto alla Polizia Stradale che si trovava di pattuglia nei pressi



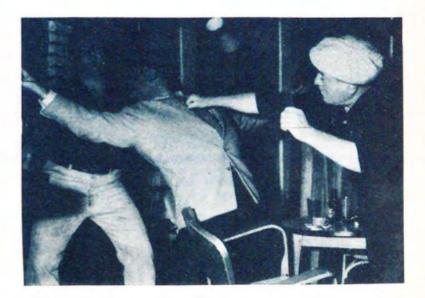
Quando torna dai lunghi viaggi trova una casetta accogliente ed una moglie graziosa, Alice (Jeanne Moreau). Essa vive insegnando ai bambini della scuola elementare e attendendo Jean



Ma una notte di pioggia e di scarsa visibilità capita l'imprevisto: un uomo balza a due metri dal radiatore. Jean frena, ma l'investito muore sul colpo e resta immoto sull'asfalto viscido



Questo « qualcosa » è in realtà un bottino che alcuni gangsters volevano strappare al morto e che la donna, capo della banda, crede ora in mano a Jean. Ecco la ragione dell'incontro



Tuttavia la misteriosa donna non riesce nel suo intento. Così i gangsters tentano di assalire Jean che però reagisce. Ma egli intuisce che costoro d'ora in poi non gli daranno più tregua



Quando giunge la polizia la banda è ormai sgominata. L'incubo che stava pesando su Jean è scomparso. Purtroppo uno dei loro migliori amici ha perduto la vita nella cruenta sparatoria



Jean torna alla sua esistenza tranquilla. Risale sul camion e riprende i lunghi viaggi al cui termine lo attendono la casa e la moglie. E come prima Alice lo sveglierà per dirgli: « è ora! »

Abbiamo chiesto a Tullio Pinelli di raccontare le sue esperienze di sceneggiatore. Dapprima ha esitato, anzi ha nettamente rifiutato; poi, di fronte alla nostra insistenza, ha buttato giù con semplicità e rara modestia alcune cartelle dattiloscritte. Le abbiamo lette attentamente e vi abbiamo trovato molte annotazioni inedite che possono dare un serio contributo alla storia del cinema, a quel capitolo sul costume che un giorno si dovrà pur scrivere. Conosciamo infatti Ca-"paterno e pazienze"; Germi "con gli occhi da matto"; Fellini che legge i giornali appesi ad un'edicola (forse perché non ha i quattrini); Rossellini "profumato ed elegante, sempre pronto per una scappata in automobile"; Flaiano "con tante idee... salvo ad arrestarsi di colpo davanti ad una difficoltà insormontabile e a crollare, vinto, tra le risate generali"; e poi il produttore Rovere che piange "su un soggetto che non sta in piedi" e Ponti che fa "La strada" pur non piacendogli la trama. E ritroviamo l'Italia cinematografica del 1943-46 quando per fare un sopraluogo si viaggiava tra "sacchi di caffè su un autocarro" oppure si doveva percorrere la pineta di Tombolo travestiti da vagabondi.

Tullio Pinelli ha insomma descritto con esattezza ambienti, tipi e caratteri di cui si parla con approssimazione. Ha detto la verità a costo di dispiacere a qualcuno.

Bisognerà forse cominciare col dire come mi sono messo a fare sceneggiature.

Veramente, non so molto bene che cosa sia interessante raccontare; non sono abbastanza noto perché il pubblico desideri sapere quello che ho fatto e quello che non ho fatto; e si sa che l'esperienza di uno non vale mai per gli altri. Ciascuno ha la sua via segnata; incoraggiare o dissuadere non significa niente. Massimo d'Azeglio, chiudendo il capitolo dedicato all'amore, scriveva: « In tutto, e in ispecie in amore, chi non vuol provare da sé? Provate, dunque, giovanotti ». La professione, e questa professione, è molto simile all'amore, anche perché, come in amore, malgrado le apparenze non esistono in realtà giovani e vecchi; e dunque, l'unica cosa sensata che potrei dire ai giovani di belle speranze affascinati dal cinematografo, è appunto: « Provate, giovanotti, e buona fortuna ».

Comunque, pare che si voglia fare, attra-verso una serie di «confessioni» di autori cinematografici, una specie di panorama generale di questi ultimi quindici anni; e allora, sotto. Vuol dire che il mio racconto sarà uno, fra gli altri.

Al cinematografo, sono arrivato abbastanza tardi. Avevo studiato legge a Torino; in casa mia, mio padre, mio nonno, il padre di mio nonno, tutti per quattro generazioni erano stati magistrati.

Io facevo l'avvocato. Senonchè, da avvocato scrivevo anche commedie.

Se vogliamo andare molto indietro, le scrivevo fin da ragazzo per le mie marionette. Goldoni mi appassionava quanto Salgari e Dumas; e come, andando a scuola, riserbavo i miei veri interessi per gli spettacoli delle mie marionette, così, dopo, facevo l'avvocato con l'implicita persuasione che la mia vera strada era quella del commediografo. Fenomeno anche troppo comune in Italia, dove tutti sono convinti di essere musicisti, poeti o scrittori; in genere, tutto

10, SCENEGGIATORE TULLIO PINELLI



PINELLI

finisce in niente o in un fallimento, e grazie ancora quando questo viene subito. Negli altri casi, anche se c'è il successo immediato e folgorante, e a maggior ragione se non c'è stato, per sapere con esattezza se si aveva ragione o torto, bisogna aspettare di essere morti; il che non è un piccolo inconveniente.

Del resto, fin dal liceo la sorte mi aveva messo in contatto quotidiano con due persone fatte apposta per favorire i miei interessi alle lettere: Augusto Monti, che ci insegnava italiano e latino (e le sue lezioni erano una gioia anche per i meno predisposti); e Cesare Pavese, che sedeva due banchi più in là. L'amicizia, strettissima, con Pavese durò fino alla sua morte: crescemmo confidandoci, discutendo e scambiandoci i nostri scritti, dai primi agli ultimi. All'Università facemmo gruppo con Antonicelli, più anziano di noi, Ginzburg, Mila, Sturani, e altri cui Monti ci aveva avvicinati. Ci si riuniva sovente in casa mia, intorno a vecchi amici di famiglia che nei loro discorsi rivelavano a noi giovani modi originali di vita e di pensiero (e Monti fece poi un perfetto profilo di uno di essi, e una toccante rievocazione di quegli anni nel suo racconto «La corona sulle

ventitrè »); altre volte si andava in collina, o in osterie periferiche; o si risalivano a piedi, discutendo, Via Po, Via Roma, Corso Vittorio. Ci si vedeva quasi ogni giorno spe. cie con Pavese che abitava, e abitò sempre, vicino a casa mia. Così, anche durante gli studi di legge, i miei amici non furono i colleghi di giurisprudenza.

Rappresentate, fra il 1935 e il 1941, le mie prime commedie, successe che una di queste ebbe una particolare risonanza a Roma; e la Lux mi invitò a tentare una riduzione cinematografica della novella di Puskin « La figlia del Capitano », per Camerini. Concorrevano al medesimo esperimento altri due autori della mia stessa età, allora già abbastanza noti e divenuti notissimi in seguito. Fra i tre lavori, Camerini scelse il mio; non certo per le sue qualità tecniche, perchè di cinematografo non sapevo assolutamente niente.

Fui allora chiamato a Roma per collaborare alla sceneggiatura.

Mi lessi precipitosamente il libro «Come si scrive un film», e partii per Roma.

Dove adesso c'è una grande via tra palaz-zoni a vetrate allora il filobus correva su una strada in mezzo ai campi; c'era anche, ad un bivio, una vecchia cappella, e intorno ci pascolavano le pecore. Dal capolinea del filobus per giungere alla casa di Camerini bisognava inoltrarsi in un quartiere di palazzine, tra giardini silenziosi; e l'affetto che porto a Camerini è legato, ancora oggi, al ricordo di quella strada tra i campi, ormai irriconoscibile; di quella sua casa, di quel mio primo lavoro.

La novella di Puskin mi piaceva moltissimo; mi piaceva moltissimo lavorare con Camerini, che era paterno e paziente; ma dovevo combattere con un'assoluta inespe-

rienza.

Credevo indispensabile scrivere le pagine della sceneggiatura secondo le regole tecniche di quel mio unico libro di testo, con indicazioni del campo e delle voci dentro e fuori campo per ogni inquadratura, movimenti di macchina, angolazioni; e faticavo assai.

Per fortuna compresi presto che era uno sforzo ingenuo e assolutamente inutile per il sistema italiano di lavoro; e lo smisi; ma la prospettiva cinematografica del racconto il senso delle proporzioni e del ritmo non vennero che lentamente.

Di quel periodo, dai primi contatti con Camerini al crollo generale del settembre '43, ricordo soprattutto l'impegno con cui affrontavo quelle difficoltà. Era veramente un mestiere nuovo che dovevo e volevo imparare; e per mestiere, intendo prima di tutto forma mentale.

Del resto, non sapevo affatto se avrei continuato ad occuparmi di cinematografo; avevo ancora studio aperto a Torino; e a Torino casa e famiglia. Di Roma, dei romani, dell'ambiente cinematografico, molte cose, devo confessario, mi urtavano profondamente; altre invece mi attiravano e mi aprivano nuove prospettive di vita.

C'era poi, a mantenermi in uno stato euforico, la vicinanza quotidiana col mondo dei teatri e degli attori. Stare tra le quinte di un palcoscenico o entrare in un teatro di posa mi ha sempre dato, e mi dà tuttora, una speciale emozione. Lo spettacolo ha veramente qualcosa di magico; e tutto quello che lo forma, scene, luci, attori, attrici, mi affascina. Ha detto qualcuno: « Esistono gli uomini, le donne, e gli attori ». E' esatto. L'attore, l'attrice, che di volta in volta si trasformano in un personaggio diverso e danno corpo ad una diversa favola, sono persone a parte; l'abitudine di frequentarli non ha affatto spento l'istintiva divertita ammirazione che ho sempre provata per loro.

Quando giunse l'estate del 1943, avevo appena terminato di sceneggiare con Aldo Debenedetti, per Soldati «Le miserie del signor Travet » e lavoravo ancora sempre per la Lux.

Ma dopo l'otto settembre era evidente che non c'era altro da fare che tornarsene a casa.

La bufera, per chi stava al Nord, durò quasi due anni. Passata la bufera, tutti i legami col mondo cinematografico romano erano spezzati; pareva logico non pensarci più e continuare la professione forense.

Giunse invece quasi subito una lettera di Coletti: chiedeva i diritti di riduzione del mio dramma « I Padri Etruschi » e mi chiamava a Roma per sceneggiarlo.

Partii fra i primi, alla scoperta di quell'Italia di cui non avevamo saputo più niente
per oltre un anno. Occorreva uno speciale
permesso e si viaggiava su mezzi di fortuna; si valicava il Bracco in carovana, con
la scorta armata contro i briganti; si attraversavano città e paesi noti, resi irriconoscibili dalle distruzioni; si passavano i fiumi
su passerelle traballanti; e ai lati della
strada, nei campi, giacevano dappertutto
rottami di cannoni, carri armati, autocarri.

A Roma ritrovai parole nuove per fatti nuovi.

Questi erano già in pieno sviluppo da oltre un anno e ancora completamente sconosciuti. Tutto era molto eccitante; tutto era da scoprire.

Il mondo cinematografico si muoveva; il cinematografo italiano stava cercando la sua strada ed anche nei film in un certo senso tradizionali già circolava un nuovo spirito. Il cinematografo stava davvero diventando una cosa molto seria.

Fin dal principio, mi ero reso conto che il cinematografo non poteva essere inteso come un'attività secondaria e sussidiaria; ma ormai, con la nuova aria che tirava, era evidentissimo che molti interessi fondamentali, legati a situazioni e prospettive di una attualità vivissima, venivano assorbiti ed esauriti dall'espressione cinematografica. La mia professione d'avvocato era senz'altro

condannata; ma che cosa poteva restare per il mio teatro?

Oltre a tutto, essere, o continuare ad essere, un « uomo di teatro », non era, e non è, in Italia un titolo di credito presso gli uomini di cinematografo; anzi, piuttosto un motivo di sospetto.

Le ragioni di questo fatto sono complesse e non è questo il posto per discuterne; non c'è dubbio, comunque, che lo « scrittore » in Italia non è popolare; un fatto letterario, da noi, riguarda una stretta cerchia di competenti ma lascia più o meno indifferenti tutti gli altri. Per questo, da noi, il teatro. fiorentissimo e popolarissimo in tutte le grandi nazioni, ha un seguito molto modesto. Ugo Betti ha fatto rappresentare, in Italia, una ventina di drammi senza mai riuscire, per trent'anni, a superare le diffidenze ostili di moltissimi critici e l'indifferenza del grande pubblico; ma sono bastati tre lavori suoi, rappresentati nel giro di quattro anni a Parigi, per farlo riconoscere dalla critica e, quel che più conta, dal pubblico europeo come uno dei maggiori autori contemporanei. Questo significa che la massa dei lettori e degli spettatori ha ritrovato in Betti problemi, illuminazioni, interessi attuali, che il nostro pubblico non ha mai immaginato di cercare in lui, o forse non ha mai sentiti.

Il cinematografo italiano non può non riflettere, più o meno direttamente, tale situazione; ed è giusto d'altronde riconoscere che questa istintiva ostilità verso l'opera scritta ha fatto in parte la sua forza nel fervore di scoperta e di verità che ha originato e sorretto la scuola cinematografica italiana del dopoguerra. Forse, in fondo in fondo, c'era anche qui un equivoco, ma sarebbe lungo e difficile parlarne; quel che conta è che, per questa via, il cinematografo italiano ha rappresentato gli interessi del momento attraverso opere validissime o addirittura esemplari; e tanto basta.



ROSSELLINI



GERMI

Dimostrato che era illogico, per me, continuare a scrivere per il teatro...

devo dire che ho continuato, e continuo con la stessa fede; perchè mi sembra che molte cose che mi sono care si esprimano meglio attraverso la parola e il testo teatrale; e perchè quando scrivo per il teatro non devo venire a compromessi con nessuno.

Il lavoro cinematografico è un lavoro collettivo; in fondo nemmeno il regista può riconoscervisi per intero.

L'idea che si possa fare un film importante con un soggetto mediocre e una sceneggiatura scadente, è ridicola, specialmente quando il registra non è soltanto, e non vuol essere, un costruttore di spettacoli, ma un autore che si esprime col film come il romanziere con la penna. Il soggetto — più ancora, la prima intuizione del soggetto — contiene già in sè il tono, il gusto, il significato che poi avrà il film; e quando anche il regista abbia assimilato e improntato della propria personalità situazioni, personaggi, suggerimenti avuti da altri, l'apporto e la influenza altrui rimangono.

Se questo è esatto per il regista, che pure è senza dubbio il vero autore del film, figurarsi per lo sceneggiatore! Io non considero, per me stesso, su piani diversi Gorgonio che si vende la tomba col cadavere della moglie per pagare la giovane amante, e le acrobazie di Ivan che, nello « Sceicco Bianco », soffre morte e passione piuttosto di confessare ai parenti la fuga della sposa; e ritrovo nella « Strada » lo stesso tono di favoloso realismo di parecchi miei lavori di teatro; ma è certissimo che non posso, ciomalgrado, considerarmi il vero autore di quei film, o di altri.

Se poi non so, quando scrivo liberamente per conto mio, mettere al mondo dei capolavori, mea culpa. E' l'inevitabile rischio che accompagna sempre chi vuol fare qualcosa.

Chiuso l'ufficio a Torino, trasferita la famiglia a Roma...

passai da una sceneggiatura all'altra, un po' disordinatamente; così come quel periodo comportava.

Ancora prima di lasciare Torino, avevamo impiantato con Borghesio e Benvenuti il soggetto di «Come persi la guerra». Terminammo il copione a Roma, mentre sceneggiavo per Coletti «I Padri Etruschi». Il film usci poi sotto l'orrendo titolo «L'Adultera» imposto dai produttori per i soliti motivi «commerciali», e Clara Calamai, che impersonava la protagonista, ebbe il nastro d'argento — la prima distribuzione di nastri d'argento della serie.

Per Coletti feci ancora «Il Passatore»; lavorai con Franciolini; poi mi chiamò Lattuada per «Il bandito», e fu la mia prima esperienza di film «neorealista».

Non ebbi mai occasione di avvicinare De Sica; Zavattini lo conobbi invece per « Il Passatore », di cui preparammo insieme un primo trattamento. Ogni tanto incontravo Germi, che si aggirava silenzioso e sparuto, con gli occhi da matto e una cicca di sigaro all'angolo della bocca; già si cominciava a parlare di lui con interesse, e nei brevi momenti che passavamo insieme provavo per lui molta simpatia.

Fellini, in quei primi due anni romani, non lo conoscevo nemmeno di nome.

Lo incontrai per caso: ci trovammo a leggere le due opposte facciate dello stesso giornale illustrato, penzolante dalla mostra di un'edicola.

Si ricordò di avermi intravisto nell'ufficio di un produttore e mi salutò.

Eravamo, naturalmente, appiedati, tutti e due; cioè, no: io avevo la bicicletta (mi rendo conto, scrivendo, che allora si poteva girare normalmente tutta Roma, comprese le vie del centro, in bicicletta). Passeggiammo a lungo conversando; ci scambiammo indirizzo e numero di telefono e qualche sera dopo mi invitò a casa sua.

Ciascuno di noi due era impegnato in un diverso lavoro, ma decidemmo di fare insieme un soggetto. Può essere interessante ricordare, per coloro che dopo «I Vitelloni» hanno parlato di «involuzione» di Fellini e di «tradimento del neorealismo», che si trattava (1947) di un soggetto in cui c'era un piccolo impiegato che volava; una vettura tramviaria della circolare notturna che filava silenziosamente, deserta e illuminata, senza fattorino e senza conducente; e altre cose del genere. Il soggetto non fu mai portato a termine; tuttavia, il primo punto di incontro fra me e Fellini; la prima base di quell'intesa che dura ancora oggi, avvenne su quel piano.

Il lavoro comune incominciò quasi subito; io lo chiamai per la revisione del « Passatore »; Fellini, chiamato da Lattuada, mi associò nella preparazione del soggetto di « Senza pietà ».

L'esplorazione che dovemmo fare nella zona del Tombolo, allora regno incontrastato dei negri, delle segnorine e dei banditi, contribuì certamente a rinsaldare la nostra amicizia.

E' facile dirlo adesso, ma comunque è vero che fin dai primi incontri avevo dato la più incondizionata fiducia alle possiblità artistiche di Fellini. Malgrado la fondamentale differenza delle nostre nature, avevo trovato subito in lui una possibilità di intesa, e un'affinità, vorrei dire una complementarità di idee e di prospettive come non mi era mai capitato con altri. Non si può escludere che questa intesa un giorno

o l'altro si esaurisca, ma non credo si possa dire che un lavoro comune — piuttosto fecondo, dopo tutto — di nove anni, iniziato quando entrambi eravamo, in cinema, a quota zero o poco più, sia frutto di un equivoco o di un errore; e ad ogni modo, la nostra amicizia è abbastanza sincera e salda per consentirci di rinunciare al lavoro comune, se dovesse rivelarsi sterile (facciamo le corna).

L'esplorazione del Tombolo, che percorremmo travestiti da vagabondi...

vivendo per parecchi giorni a contatto con quei suoi inquietanti frequentatori, fu la prima e la più avventurosa delle nostre scoperte. Poi andammo a Trieste e nella zona, B, quando raggiungere Trieste era già una mezza impresa (vi entrammo tra i sacchi di caffè di un autocarro compiacente, dopo aver vagato sul Carso trascinandoci dietro valigia e macchina da scrivere); poi in Toscana, con Camerini, per un altro bel soggetto non realizzato (Petrolio in Toscana); poi a Genova e Torino, con Gianni Puccini, a vedere da vicino l'ambiente della tratta delle bianche, per l'impianto del soggetto di « Persiane chiuse ».

Durava ancora il tempo in cui l'Italia era tutta da riscoprire; e intanto, mentre continuava l'amicizia e l'impegnativa collaborazione con Lattuada (« Il Molino del Po»), avevo due nuovi incontri: Germi e Rossellini.

Rovere, per cui avevo fatto « Come persi la guerra », mi chiamò per « In nome della Legge »; io gli presentai Fellini, e con Germi e Fellini stendemmo la sceneggiatura definitiva di quel film.

Per parte sua, Fellini che era già in fraterna amicizia con Rossellini col quale aveva fatto «Roma città aperta» e «Paisà», fu chiamato da lui per un soggetto da accoppiare alla «Voce umana»; e mi presentò a Rossellini.

Avvicino questi due incontri non solo perchè ebbero come seguito diversi lavori in comune, ma perchè mi portarono a contatto diretto con due autori cinematografici, le cui spiccate personalità mi hanno veramente rivelato nuovi modi di vedere le cose. Sono rimasto loro amico, e li ritrovo sempre con sincero piacere.

L'idea del « Miracolo » venne a Fellini, Eravamo riuniti nello studio di Amidei, in Piazza di Spagna, a cercare la soluzione del problema: breve film per Anna Magnani, sul tema dell'amore.



GELSOMINA

Improvvisamente Fellini lanciò l'idea.

Fu accettata subito. Partimmo presto per Amalfi, dove stendemmo un trattamento accuratissimo; dal trattamento passammo ai dialoghi, senza preoccuparci di una vera e propria sceneggiatura, e vi lavorammo con altrettanto impegno.

Il solo dialogo d'apertura del film, che veramente è il più lungo e che dà il tono a tutto l'episodio, ci prese quasi quindici giorni. Ma da Amalfi ripartii solo: lasciavo Fellini, con i capelli tinti di un biondo sfolgorante, nelle mani di Rossellini che era riuscito a fargli fare la parte di San Giuseppe. (Il ritorno di Fellini a Roma, con quella chioma inverosimile, fu un avvenimento).

Germi, intanto, dopo il clamoroso successo di « In nome della Legge », era pronto ad affrontare un film più impegnativo.

Lui, Fellini ed io impiantammo il soggetto del « Cammino della Speranza ». Fu, anche questo, un memorabile periodo di lavoro. L'intesa con Germi era quasi sempre facile; si lavorava bene. Se pure nascevano dissensi, Germi si sforzava in buona fede di capire noi, e noi di capire le sue esigenze.

Talvolta, anche, si litigava forte, ciascuno in difesa del proprio punto di vista. Per esempio, io non volevo assolutamente il duello finale sulle Alpi, e Germi lo voleva con eguale fermezza.

Dopo lunghi silenzi, Germi prorompeva all'improvviso in urlate selvagge, rosso in volto e con gli occhi sbarrati.

Io, invece, quando mi incollerisco, divento pallido e più brutto del solito (che è dire molto), e non mi smuovono più nemmeno le cannonate. Naturalmente, essendo lui il regista, il duello sulle Alpi rimase, ma seguitai a disapprovarlo. E' strano, il destino dei film.

Il «Cammino della Speranza», che pure è rimasto come uno dei migliori film del dopoguerra, ebbe accoglienze molto tiepide. Rovere — e con lui tutti —, dopo il successone di «In nome della Legge» che aveva reso popolarissimo il nome di Germi, si aspettava che la sera della prima ci fosse una tale folla da rendere necessaria la presenza degli agenti: e invece, fin da quella prima sera, il pubblico fu assai scarso.

Sono questi i momenti più critici per un autore: quando, già noto, presenta una nuova opera, buona almeno quanto quelle cui deve la notorietà, e la vede accolta così. Il gelo e la diffidenza che subito gli si creano attorno possono davvero indurlo a chiedersi: ma allora, cosa devo fare?, e spingerlo su strade traverse, se non ha in sè risorse eccezionali. Questo è vero in ogni caso, ma è più sensibile in cinematografo, dove tutto si misura sul successo o l'insuccesso immediati.

Per Germi — finisco qui di parlare di lui — feci ancora «La città si difende» e

* Il brigante di Tacca del Lupo ».

Avevo, e mi sono rimasti, molti dubbi sul primo, e anche questa fu un'occasione di vivaci discussioni; non ne avevo nessuna sul secondo. Ho visto ancora recentemente « Il Brigante di Tacca del Lupo », e mi sono confermato nell'opinione che si tratta di un ottimo film di cui sono stati messi in risalto assai più gli evidenti difetti che gli evidentissimi pregi.

« Il Brigante di Tacca del Lupo » è del 1951; nella primavera di quello stesso anno si svolse la mia seconda collaborazione con Rossellini.

Fu per la versione iniziale di «Europa '51».

Quando si avvicina Rossellini, si ha l'impressione di entrare in contatto, non con un uomo, ma con un mondo di cui lui è il centro.

Trenta persone di lingua diversa entrano ed escono in continuità dalla stanza in cui si lavora; il telefono lo chiama da tre o quattro lontanissime metropoli; e l'imprevedibile è all'ordine del giorno. Lui, poi, profumato, elegante, scivola senza scosse dall'uno all'altro con un dolce sorriso da abate settecentesco, attorcigliandosi un riccioletto sulla nuca; ma all'improvviso, la prospettiva di una scappata in macchina o l'intuizione di una nuova idea cinematografica, lo prendono tutto, lo rendono commosso, ridente, eccitato, entusiasta. Ha avuto un'esistenza logorante come poche persone e questa sua persistente, fanciullesca capacità di emozioni e di entusiasmi, quella possibilità di vedere le cose in un modo sempre fresco e nuovo, è veramente ammirevole.

«Europa '51 » doveva essere ambientato e girato a Parigi. Stendemmo un primo soggetto a Roma, poi ci trasferimmo a Parigi.

Rossellini ci aveva preceduti; sapeva che Fellini non aveva mai visto Parigi, e non volle perdere l'occasione di assistere e partecipare a quel primo incontro. Venne ad aspettarci in stazione alle sette del mattino; girammo con lui la città tutto il giorno e tutta la notte.

Fu un periodo assi bello; ma per il soggetto, trovammo delle difficoltà gravissime. Il tema iniziale comportava delle decise prese di posizione, di fronte a diverse correnti di pensiero contemporanee; e i produttori francesi non volevano saperne. Nella stanza di Rossellini, in albergo, si svolgevano lunghissime sedute cui partecipavano Le Chanois, Spaak, Fulchignoni, i produttori, più varie persone avventizie; e non si conchiudeva niente. Fellini, che allora non capiva il francese, diventava matto. Decidemmo di smobilitare. Fellini ed io ripartimmo per l'Italia; e la versione definitiva del soggetto fu poi fatta parecchio tempo dopo da altri, a Roma. Fellini, intanto, si stava avviando alla regia. Già coregista, con Lat-tuada, in «Senza Pietà», organizzò, di nuovo con Lattuada e come coregista, la produzione di « Luci del Varietà ».



FLAIANO

Per ragioni che non ricordo bene, il soggetto fu dovuto concretare e stendere in una nottata; e durante la sceneggiatura avvenne il primo incontro con Flaiano. Più avanti lo conobbi meglio, e scoprii in lui quelle grandi qualità per cui lo stimo e tengo alla sua amicizia; in principio, mi colpi soprattutto la sua prontezza e la sua fertilità di idee: partiva in quarta nell'invenzione e nello sviluppo di una situazione, estemporaneamente, con ricchezza di particolari e di trovate; salvo ad arrestarsi di colpo davanti ad una difficoltà insormontabile e a crollare, vinto, tra le risate generali. Allora si metteva a saltellare per la stanza spipettando e ridendo con gli altri; poi tornava a

« Luci del Varietà », film ricco di una vena umoristica originale e vivissima, fu accolto con freddezza; l'impresa andò a rotoli, e Fellini continuò a fare lo sceneggiatore.

Fu allora che ci capitò il soggetto dello « Sceicco Bianco ». Si trattava di un film per Antonioni. Antonioni aveva già fatto un cortometraggio sul mondo dei fumetti, e voleva ora fare, su quello stesso argomento, un film a soggetto.

Ci chiamò Ponti; cominciammo a lavorare con Antonioni. Il suo soggetto non aveva niente di comune con quello definitivo; e su quella strada non riuscivamo a progredire.

Un giorno stavamo a guardarci in faccia, Fellini ed io, abbastanza sfiduciati.

Mi venne un'idea, e la dissi: «Facciamo la storia di una ragazza di provincia che appena sposata fugge per vedere il suo divo dei fumetti».

Fellini la raccolse al volo e soggiunse: «Fugge in viaggio di nozze, e tutto avviene nel giro di 24 ore».

Più tardi proposi il tema ricorrente della visita al Papa, e l'atteggiamento comicoeroico del marito; e il soggetto prese il suo
tono definitivo. Di fronte al quale, Antonioni, prima un po' perplesso, rimase in
sostanza convinto (la trovata dei bersaglieri,
è sua); ma non ne rimase convinto Ponti,
che non diede il via al film.

Il soggetto rimase lì; o meglio, girò tutti gli uffici di produzione, perchè Fellini, che desiderava realizzarlo come regista, lo propose, invano, a tutti.

Si decise, finalmente, Rovere, sempre pieno di entusiasmi e di buona fede; e fu il primo film diretto per intero da Fellini.

Riuscì felicissimo per le proporzioni, l'architettura, e lo spirito nuovo che lo animava tutto; ma fu stroncato ironicamente o malevolmente da quasi tutta la critica, e gli incassi furono tra i più bassi dell'annata.

Oggi, tiene trionfalmente il cartellone a Parigi, dove la critica unanime gli ha dedicato un'accoglienza fervidissima.

Se Fellini — ed io con lui — non rimase scosso da questo insuccesso, che seguiva il mezzo insuccesso di « Luci del Varietà », non ne ebbe grande merito. Devo dire sinceramente che nè io nè lui fummo minimamente toccati dal dubbio di aver sbagliato. L'insuccesso ci fece molto dispiacere — e come no? —; ma ci rimase la convinzione che « Lo Sceicco » fosse un ottimo film, e tirammo avanti con il solo programma di fare quello che ci piaceva.

Per Fellini il problema era un po' più complesso, a dir la verità: si trattava anche di trovare il produttore disposto a seguirlo; e per il momento fu ancora Rovere.

Di ritorno dal Piemonte, dove more solito avevo girato fiere e mercati, dissi a Fellini che avevo un'idea per un nuovo film; l'aveva anche lui, ed era, per combinazione, qua.



LATTUADA

si la stessa: un film sui girovaghi, la strada, le avventure della strada. Lui lo vedeva, allora in tono più picaresco; io, più drammatico.

Il lavoro per il soggetto fu lunghissimo: già ci lavoravo quando ancora Fellini stava terminando di girare « Sceicco Bianco »; finalmente fu pronto e lo presentammo a Rovere.

Ci chiamò, dopo averlo letto; lo scrutammo ansiosi. «Ragazzi, vi assicuro che ho pianto», esclamò Rovere dopo l'iniziale silenzio di rito. Ci guardammo con un lampo di vittoria negli occhi.

« Pensare che io, su questo film, mi sarei giocata la testa — continuava intanto Rovere — e mi portate un soggetto che non sta in piedi da nessuna parte! ».

Partita chiusa; la stessa cosa, all'incirca, ci sentimmo dire da tutti i produttori di Roma. Ancora adesso non riesco a capire come sia sfuggita a tutti, tra l'altro l'evidentissima popolarità, e quindi commercialità, del racconto.

Finalmente, dopo molti mesi, Fellini trovò Pegoraro; malgrado parecchie esitazioni, Pegoraro diede il via alla sceneggiatura.

Non era finito il primo tempo, e già tutto era fermo un'altra volta per grossi dissensi tra Fellini e il produttore.

Ci trovammo a dover improvvisare un film che rimpiazzasse, nella produzione di Pegoraro, «La Strada»; e fu «I Vitelloni».

Fu chiamato Flaiano; di quel periodo di lavoro ricordo sopratutto che si rideva continuamente.

De «I Vitelloni» già si è detto e scritto moltissimo; voglio soltanto sottolineare una circostanza poco notata: «I Vitelloni», che ancora adesso in Italia è forse ritenuto il miglior film di Fellini, è rimasto un successo essenzialmente nazionale, cioè locale; il film non si è inserito tra i grandi successi mondiali, come invece è avvenuto per «La Strada», che in Italia ancora adesso molti intellettuali guardano con diffidenza e riserve di ogni genere.

E parlando di grandi successi, parlo proprio del posto eccezionale che hanno dato a «La Strada» gli intellettuali degli altri paesi. Del pubblico, è inutile dire: il film regge il cartellone, in diverse sale, a Parigi, da dieci mesi; da sei mesi a Bruxelles e a Londra, le sale dove si proietta sono state prenotate con due mesi di anticipo.

Ma nemmeno il grande successo dei « Vitelloni » diede subito a Fellini la possibilità di realizzare « La Strada »; preparammo quindi il soggetto di « Moraldo in città ». Fellini intanto, con una perseveranza ammirevole e significativa, continuava a cercare un produttore per « La Strada ». E finalmente, qualcuno trovò: Ponti. Fu, da parte di Ponti, un atto di coraggio e di cieca fiducia in Fellini, che va segnato al suo attivo: perchè il soggetto non piaceva neanche a lui.

Erano passati quasi due anni da quando avevamo avuto l'idea iniziale della «Strada»; riprendemmo da capo la sceneggiatura, sotto i vigili sguardi di Flaiano; e questa volta la nave andò in porto. Certo, quella maturazione insolitamente lunga giovò assai al risultato finale.

Due buoni film che di quel periodo voglio ricordare prima di parlare del «Bidone», furono «Traviata 53» per Cottafavi; e, con Flaiano e De Santis, «Riscatto».

E del «Bidone», che devo dire, che non sia già stato detto?

Purtroppo, del «Bidone» si è incominciato a parlare, con fotografie, interviste e indiscrezioni, quando ancora stavamo lavorando intorno al copione; e questo fu il primo danno.

« Il Bidone » è stato violentemente attaccato da gran parte della critica e ha avuto, specie nelle prime visioni, un successo di pubblico inferiore al previsto, pur restando fra i sei o sette film italiani che hanno realizzato i migliori incassi dell'annata. Comunque, è ancora aperto il giudizio d'appello con la prova all'estero, e con quella, anche più decisiva, del passaggio del tempo.

Io posso dire che non abbiamo seguito una strada preconcetta; anzi, eravamo partiti da un'idea più pittoresca, più scanzo-nata, dell'ambiente e dei personaggi. Chi ha letto « Moraldo in città », ricorderà forse il personaggio di quel trafficone, vitalissimo e sempre inguaiato, che Moraldo incontra nei momenti decisivi, e quindi addirittura in chiusura del film: fu proprio quel personaggio a suggerirci confusamente l'idea iniziale del film sui «bidonisti», idea che poi si precisò in Fellini per un incontro fortuito. Incominciammo, al solito, l'inchiesta, e per due mesi, vedemmo da vicino i «bidonisti»; scrivevano e arrivavano da ogni parte d'Italia a raccontarci le loro imprese; e scoprimmo che la loro realtà era ben più dura e più drammatica.

Buttammo via quella prima versione e affrontammo decisamente il tono che la real_ tà ci aveva rivelato.

Questa durezza senza concessioni; questo rigore; questo nuovo modo di presentare la truffa, all'infuori della nostra facile tradizione più o meno boccaccesca e bonariamente coloristica; e la pietà umana con la quale sono guardati i protagonisti benchè cinici mascalzoni, anzi appunto perchè cinici mascalzoni: tutto questo, mi sembra, fa del «Bidone» un film di grande importanza e di fondamentale novità.

E con ciò credo di aver finito.

Naturalmente non ho detto tutto; ho parlato soltanto, e in modo sommario, dei principali lavori cui mi sono dedicato; ma nella vita di uno sceneggiatore ci sono anche, in principio, i periodi in cui si corre dall'ufficio improvvisato di un produttore ignoto a quello di un produttore altrettanto sconosciuto per discutere di soggetti inverosimili o per inseguire miraggi di rate; ci sono i film che portano via lunghi mesi di lavoro e passano senza lasciare traccia o procurando soltanto amarezze; ci sono i soggetti cui si è lavorato con interesse e convinzione e che nessuno ha realizzato. E ci sono anche le cose istruttive e divertenti che non si possono raccontare per ovvie ragioni.

Del resto, non ho rancori con nessuno; e quando, per forza di cose ho espresso degli apprezzamenti, non l'ho fatto per sollevare polemiche, che non mi interessano, nè per escludere gli apprezzamenti eventualmente diversi o contrari di altri.

Ciascuno pensa come crede, e, almeno per adesso, al mondo c'è ancora posto per tutti.

Nota aggiunta.

Per ragioni editoriali questo scritto, che avrebbe dovuto essere pubblicato tre mesi fa, compare soltanto ora.

Nel frattempo « Il Bidone » è uscito a Pa-

rigi; ed è avvenuto quindi quel «giudizio d'appello » cui mi riferivo nell'ultima parte dell'articolo.

Salvo pochissime voci contrarie, la quasi totalità della critica francese, con i suoi esponenti più autorevoli, ha giudicato severamente l'accoglienza fatta al film a Venezia, e lo ha classificato come «il capolavoro di Fellini», sotto molti aspetti superiore alla «Strada».

Il successo di pubblico è, fino ad oggi, superiore a quello, già eccezionale, della « Strada ». Questo, ormai, è noto; quel che m'importa sottolineare, è che il giudizio così decisamente favorevole della critica francese si fonda su quegli stessi argomenti pei quali ho creduto di poter difendere, in piena coscienza, il film quando ne ho parlato, qui sopra e in ogni altra occasione. Segno che non ci eravamo sbagliati.

E intanto Fellini, col nostro copione del nuovo film « Le notti di Cabiria » sotto il braccio, gira da un produttore all'altro...

Tullio Pinelli

(Le caricature sono di Federico Fellini)



BIBLIOTECA

ROMA ORE 11, di Elio Petri, con prefazione di Giuseppe De Santis e Cesare Zavattini - Collana Omnibus « Il Gallo », n. 27 - Milano-Roma, Edizioni Avanti!, febbraio 1956, pagine 144, L. 250.

Il libretto che le Edizioni Avanti! presentano nella Collana Omnibus «Il Gallo», offre nella forma completa e originale l'inchiesta che il giovane scrittore e sceneggiatore Elio Petri condusse a suo tempo tra le ragazze presenti al crollo della scala al n. 31 di Via Savoia. Prima ancora che l'inchiesta fosse effettuata — informa Giuseppe De Santis nella prefazione -Sonego, Puccini, Franchina e De Santis avevano · buttato giù, alla buona, un'idea di soggetto che, partendo da una concezione corale del dramma, cercava di cogliere il significato fondamentale della sciagura intorno allo svolgersi di quattro o cinque storie di ragazze». Poi Zavattini, unendosi a loro per aiutarli « a trasformare in racconto spiegato questa soluzione iniziale, suggeri subito la necessità dell'inchiesta »; la quale venne appunto affidata all'allora giovanissimo Petri (è nato nel 1929, ed di Roma), già da vari anni militante nel P.C.I. Egli fu aiuto-regista di De Santis per il notissimo «Roma ore 11», cui questa inchiesta diede un contributo importante, decisivo, anzitutto per aver suggerito al regista e ai suoi collaboratori « un tono, una colorazione »; per aver « ampliato », successivamente, « i punti di vista » del regista e degli scenaristi; per avere in essi « stimolato » infine, « senza però imprigionarla, la fantasia ». « Non ci invitò » scrive De Santis - « a un film di documenti, prolungò e verificò e rafforzò le nostre intenzioni nel senso del racconto elaborato». Per parte sua, Zavattini, nella «Lettera da Cuba» (che fa anch'essa da prefazione) indirizzata a Petri, ribadisce la necessità intrinseca della visione neorealista, la gestazione di quelle indagini « che obbligano a un orario diverso della propria giornata, delle proprie abitudini, che spostano la prospettiva anche pratica della nostra giornata, spingono la fantasia per direzioni diverse e non la si chiama nemmeno più

fantasia, che cosa importa?, non la s. chiama più neanche arte. Viviamo in quest'altro modo e dopo troveremo il nome delle cose che nasceranno», poichè per ora «1 fatti sociali continuano a svolgersi su un altro pianeta».

Fa bene Zavattini a legittimare i suoi dubbi circa la denominazione di quel loro inchiestare che scopre un desiderio « più o meno chiarito dialetticamente di cambiare molte cose che si chiamano la morale corrente». Ha ragione, perchè questo « Roma ore 11 » ch'egli tenne a battesimo, nonché trascurare di chiarire dialetticamente le cause remote e presenti che condussero all'orribile disgrazia di Via Savoia, offre pure, fra tanta ingenua polemica, lo specchio inequivocabile di ciò che sarebbe stato il film da esso dignitosamente ricavato, se fattori « ufficiali e governativi » non fossero intervenuti a mitigare e mediare quella che, in Petri vuoi per la sua giovane età vuoi per i suoi ideali politici - è davvero interessata programmaticità partitica. Che, talvolta, oltrepassa i seani del buon austo. Ciò che inevitabilmente deriva, quasi sempre, dalla forma stessa dell'inchiesta, dell'intervista « impegnata », in quanto è noto a chiunque abbia svolto sia pure occasionalmente questo genere di gior-nalismo, come sia impossibile l'obbiettività daldall'altra parte, a chi domanda e a chi risponde. Necessita quindi, come nella rappresentazione artistica, il correttivo della verità non parlo di realtà - che non è facile apporre nella approssimativa, improvvisata conversazione di due persone incontratesi per casc (in seguito a casi tremendi, sia pure)... Ora. siamo convinti anche noi che negli strati popolari sia possibile rintracciare una maggiore sincerità che non in quelli, costretti a una vita più chiusa, della piccola e media borghesia. Ma che Petri, durante la laboriosa e appassionata inchiesta, non abbia incontrato nemmeno un rappresetante della borghesia che destasse simpatia, ecco, questo ci sembra per lo meno un rigido procedimento contrario alla verità dell'inchiesta. E che dire del « ruolo » riservato al clero, preti e suore soprattutto? Fra le « popolane » intervistate, non ce n'è una che abbia una parola buona, umana, comprensiva, per

costoro. Fra le « altre », si: ma queste sono !utte beghine, per vocazione o necessità, non sono personaggi « simpatici ». Sono i personag-« antipatici », invero, di questa inchiesta che, sub specie singularitatis, cela, oltre le spoglie suggestive (e oltremodo « patetiche », a volte) del documento, la classica costruzione della « story » basata sulla contrapposizione tra « buoni » e « cattivi ». Le cause di questa antilesi, sociali e storiche, non vengono certamente approfondite da Petri, analiticamente sceverate. Dalle confessioni compiaciute e brutali delle ragazze (le « buone ») si traggono gli elementi di quello che, in mano a Raffaello Matarazzo o Guido Brignone (e non a De Santis che è un buon regista oltre che «intellettuale raffinato»), sarebbe diventato un bel romanzone popolare, grande grosso e commovente, con la sua vicenda plateale a base di oppressi e oppressori (capi-ufficio che « vogliono solo una cosa », ragazze oneste). Dalle confessioni delle « altre », le esponenti della piccola e sopratutto mediaborghesia, si ricava, naturalmente, la grettezza, l'aridità, l'acidità di una classe.

La costruzione del libro è, dunque, prevedibile e schematica. Al lettore che si occupi di cinema sarà gradito, comunque, il confronto tra il testo scritto ed il film di De Santis, che prende in prestito dall'inchiesta volti, gesti, espressioni, tics e retoriche delle ragazze incontrate e « trascritte » da Petri. Ritroviamo, per esempio, le manie superstiziose della ragazza (nel film, la prostituta che intende cambiar vita, gustosamente impersonata dalla Padovani) che aveva visto, la mattina della disgrazia, un gatto nero traversarle la strada ed un signore vestito a lutto che pareva dirle: « non ci andare »; la giovinetta che giunge prestissimo, all'alba, in Via Savoia, per poter presentarsi prima; il gesto di quella che, all'ospedale, si guardo allo specchio l'acconciatura delle bende; l'anziana che dispera - lei poco piacente, avvizzita - d'essere assunta: ed altre notazioni ancora, che rendono interessante la lettura del libro, altrimenti vincolato ad un troppo stretta tenore polemico.

Giuseppe Turroni

DIVAGAZIONI

UNA PARODIA DEL WESTERN

Solo pochi dei film di pupazzi realizzati in Cecoslovacchia nel dopoguerra sono conosciuti nel nostro paese, e, questi pochi, solo dal pubblico della Mostra Cinematografica di Venezio e da quello dei più importanti Circoli del Cinema. Nonostante ciò, la loro fama, paragonabile, in certo senso, a quella delle antiche fantasmagorie di Méliès (ormai passato alla storia del cinema come il suo « mago » prestigioso) e dei moderni incantesimi di Disney (che aspira a rimanervi come un brioso inventore di fiabe « animate »), si è diffusa rapidamente, grazie, soprattutto, al largo spazio ad essi dedicato sulla stampa specializzata. Tra i film di pupazzi cecoslovacchi giunti in Italia, ce n'è uno su cui, a nostro avviso, non è superfluo ritornare, daté le sue non comuni qualità: Il canto della prateria (« Arie Prerie », 1949) di Jiri Trnka,

Di proporzioni assai minori rispetto ad altre opere consimili dello stesso autore, esso si presenta, fin dalle prime battute, come un gaio balletto parodistico ritmato sui noti schemi del western hollywoodiano, in cui si ritrovano personaggi (il cow-boy canterino e donchisciottesco, la ragazza timida e pudica, il giocatore-bandito, ecc.), situazioni (la ragazza insidiata dal giocatore-bandito e salvata dal cow-boy) e ambienti (l'immensa pianura irta di rocce e di cactus, la locanda diroccata e misteriosa, ecc.) caratteristici della prima ingenua maniera di questo ormai logoro genere cinematografico; né manca, ché, anzi, vi ha una parte preminente, la lenta e sganqherata diligenza, divenuta, dopo Ombre rosse (« Stagecoach », 1939), di Ford, addirittura un simbolo.

Uno spunto siffatto, di per sè ricco di sollecitazioni critiche, ha dato modo a Trnka di darci un saggio difficilmente superabile della sua eccezionale abilità di autore di film di pupazzi. Ne Il canto della prateria, egli ha fatto ricorso a tutta la gamma delle sue molteplici doti artistiche, allo scopo di trarre il massimo profitto da quella che è la caratteristica essenziale dei suoi attori inanimati: l'essere privi, cioè, dell'impaccio che affligge gli uomini e forniti, al contrario, come le mario-

nette del noto saggio di Kleiste, della « naturalezza» propria della pura materia. Ouelle doti vanno, nel caso in esame, da un raffinato gusto plastico (la squisita fattura dei pupazzi) a una limpida sensibilità figurativa (l'armoniosa composizione delle inquadrature), da una esperiente vena cromatica (l'impiego del colore in funzione espressiva) a un acuto intuito psicologico e a un mordente estro caricaturale (la arguta caratterizzazione dei tipi, ottenuta attraverso una allucinata deformazione). Col valido aiuto di una musica perfettamente intonata, il balletto ideato da Trnka esce, così, dai limiti burleschi del « divertimento » per diventare poesia, e lo spunto satirico che ne sta alla base si esaurirà soltanto, quando avrà causato la totale distruzione del suo bersaglio: il «mito» del West nella sua goffa e stereotipa incarnazione hollywoodiana.

F. Z.

⁽¹⁾ Siegfried Kracauer: "Cinema tedesco 1918-1933", Mondadori, Milano, 1954, pagg. 287, 288, 290, 291.





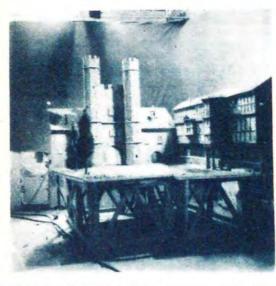




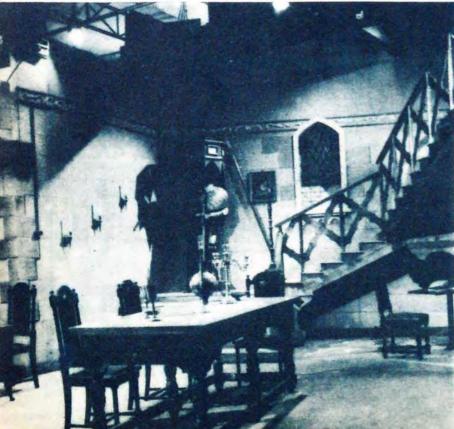


Esempi di scenografia televisiva d'ispicinematorazione grafica. Scene costruite. Arredamento completo. Interni e esterni curati nei minimi particolari. Non poche difficoltà ha dovuto affrontare lo scenografo per permettere il passaggio di tre telecamere e per costruire tutte le scene in uno spazio ristretto. "Piccole

Donne". Scenografo







Gli svantaggi d'una scenografia televisiva sono per lo più: la consequenza delle scene, la reazione dei colori mai costante perché la impressione non è fotografica, ma elettronica, le tre telecamere, il poco tempo e il poco spazio disponibili. I vantaggi: lo síondo televisivo meno sfocato di quello cinematografico, l'ambiente che appare sul teleschermo notevolmente allungato. Qui alcune scene di Carlo Cesarini, per "Il Lupo", costruite nel piccolissimo stu-

dio di Roma

i parla spesso di « televisione e cinema », « televisione e teatro ». Camera e telecamera subiscono confronti e processi. mentre copioni, inquadrature, montag. gio, recitazione, regia, vengono continuamente studiate per dimostrare che la TV è cinema e teatro, o che la TV non è cinema e non è teatro.

Si discute di immagini e di suoni alla ricerca di uno specifico televisivo come se in questo stessero la soluzone di ogni problema ed il miglioramento del nuovo mezzo di espressione.

Tra tanto affannarsi è sfuggito a molti un aspetto della TV che ha la sua enorme importanza: la scenografia.

Il primo requisito della scenografia teatrale o cinematografica è la creazione della illusione. Su un palcoscenico o nello studio si inventa un luogo, un ambiente, un angolo. Poi a teatro o sullo schermo, lo spettatore, immerso in una certa atmosfera, vive con la sua fantasia in quel luogo, in quell'ambiente, in quell'angolo, L'illusione è perfetta, la favola funziona, l'occhio è soddisfatto,

A casa gira la manopola dell'apparecchio TV. E' tra le sue comodità, le sue cose; l'atmosfera è unicamente quella casalinga. Non si è spogliato di noie e di abitudini, non si aspetta niente di magico. E' pienamente se stesso, in uno stato quasi di diffidenza.

Sul teleschermo la realtà si alterna al fantastico. Se accetta la prima incondizionatamente, il secondo non è facile trovi la sua completa approvazione.

L'attualità è più intonata all'ambiente che to circonda, spontanea, più difficile a critiche perciò, e contribuisce non poco ad aumentare il suo irrigidimento verso il fantastico, l'irreale, troppo distante da un certo stato d'animo, da una certa predisposizione per diventare veramente magia. E la scenografia sembra misera, una brutta imitazione di quella cinematografica.

Poi c'è l'intervista, il varietà, la rubrica, che pur essendo spettacolo, sono realtà. E qui veramente la televisione non è né cinema, né teatro; è forse soltanto radio visiva, immagine su trasmissione fonica, un'immagine che ha naturalmente bisogno della sua scenografia. Non si tratta allora di creare un'illusione, ma di « vestire» nella maniera più semplice un angolo funzionale.

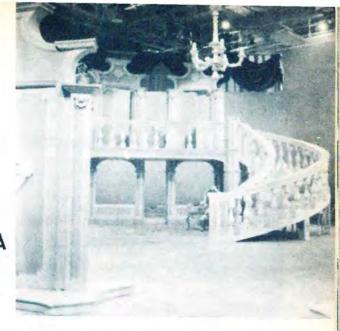
Praticamente perciò, da quando hanno inizio le trasmissioni a quando viene augurata la buona notte, la scenografia, tranne in documentari e in telegiornali, ha il suo ruolo ininterrotto di primissimo piano e gioca con la fantasia, con l'illusione, con la realtà. Un compito difficilissimo. Strano perciò che finora sia stato il meno curato e il meno analizzato.

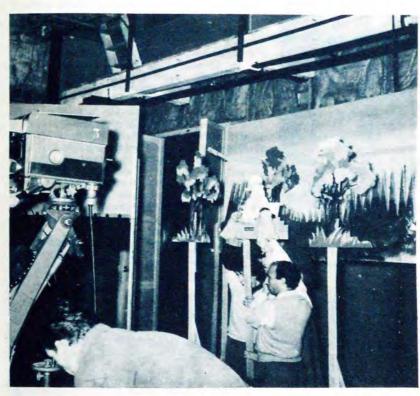
Le critiche più frequenti alla TV, quelle dell'uomo della strada che non sa niente di montaggio, o di telecamere, sono proprio queste: « Sembra tutto posticcio, tutto confuso! Un cinema fatto male! ». E la colpa purtroppo, spesso è della scenografia.

A teatro e a cinematografo essa è talvolta così perfetta da tener su uno spettacolo. In televisione questo non accade mai. Eppure le esperienze dello schermo e del palcoscenico potrebbero aiutare l'allestimento del set televisivo. Moltissimo va creato, perché un nuovo mezzo ha nuove formule, ma le radici di una scenografia televisiva affondano solidamente nel cinema e nel teatro, e da tanta perfezione si può ben tirar fuori qual-

TROPPO CINEMATOGRAFICA LA SCENOGRAFIA TV

IL CINEMA IMPEDISCE ALLA TV DI ESSERE SE STESSA





cosa di più decente e soprattutto di più

adatto, scartando quanto appartiene troppo

Per lo più è il cinema che offre molto. La

scenografia televisiva è di solito costruita,

ed è proprio in questo suo settore che ci

C'è poi la scenografia frontale, anche se

non proprio piatta. E' quella usata normal-

mente nei programmi per bambini (alla TV

hanno un notevole spazio), dove vengono am-

bientate fiabe e storie di burattini, e che si

riallaccia invece alla scenografia teatrale.

Oui le cose vanno un po' meglio, forse per-

ché la visione semplificata al massimo per

ragioni di psicologia infantile, si basa mag-

giormente su elementi singoli, avvicinandosi

di più in un certo senso alla concezione di

Che alla TV imperi la tecnica è un fatto;

ma questo non toglie che non si debba per-

dere di vista il valore estetico di ogni sua

manifestazione. Quando uno scenografo tele-

visivo si mette al lavoro, ha dinanzi a sé

una serie di problemi che i suoi colleghi di

una scenografia televisiva ideale.

agli altri per poter diventare proprio.

sono più critiche da rilevare.

Giulio Coltellacci ha tentato ne "Il Matrimonio Segreto" un sistema di scenografia prettamente televisiva. Fondo neutro, pochi elementi, porte costruite sul vuoto, niente muri. Le telecamere hanno potuto creare effetti interessanti, muoversi con facilità ed inquadrare primi piani luminosissimi

zione teatrale

La scena costruita per una fiaba di burattini è sollevata per mezzo di cavalle a circa m. 1.70 da terra. Fondali, costruzioni, rivette, punte e quinte devono permettere ai burattini una facile manovra. La scenografia è frontale anche se non piatta, di ispira-

teatro e di cinema sicuramente ignorano, d'accordo; ma la nostra è un po' un'epoca di specializzazione, ed una volta superati i i primi ostacoli, il resto viene da sé.

Le tre telecamere, lo spazio ristretto, il poco tempo disponibile, la conseguenza delle scene (l'attore che esce da una stanza entra nell'altra, e tutto questo si deve vedere), la reazione dei colori mai costante perché l'impressione non è fotografica, ma elettronica, sono indubbiamente dei freni alla creazione dell'artista, ma non dovrebbero assolutamente impedirgli la realizzazione della sua idea, ammesso che ce l'abbia.

Anche perché lo scenografo televisivo talvolta ha un compito più importante di quello cinematografico. Non sempre per ragioni di tempo, il regista può consegnargli una sceneggiatura completa, o visualizzargli le sue idee. Lo stesso scenografo deve perciò immaginare i possibili movimenti di macchina, per localizzare le tre telecamere. Di qui una sorta di binario che il regista sarà costretto a seguire.

Le riprese televisive si valgono in mas-

sima parte di primi piani e piani americani, Esclusi quasi completamente i campi lunghi; il quadro televisivo è piccolo, e le vedute di insieme sembrerebbero microscopiche e con. fuse. Lo sfondo televisivo sfoca meno di quello cinematografico. L'ambiente ripreso appare notevolmente allungato.

Una scenografia funzionale deve far tesoro di tutto questo.

E qui la TV, con l'esperienza del cinema e del teatro alle spalle, ma soltanto alle spalle, potrebbe veramente creare un suo linguaggio. Un linguaggio basato su sfondi neutri, luminosi, e su elementi di primo piano. Non la costruzione dell'ambiente quindi, ma materiale plastico, elementi che richiamino l'ambiente, e soprattutto arredamento ridotto al minimo.

E' una strada difficile, come tutte le novità. Coltellacci l'ha tentata ne « Il Matrimonio Segreto », un'opera che si prestava a questa formula perché mista di reale ed irreale, e si è potuto notare come le telecamere potessero creare effetti interessanti, muoversi con facilità ed inquadrare bellissimi e finalmente luminosi primi piani.

Forse questo è un genere non facilmente realizzabile per il gusto del grosso pubblico. Abituato al cinematografo, il teleschermo rimane per lui sempre la copia in scala molto, ma molto ridotta dello schermo panoramico gigante. E sopra, vuol vedervi gli stessi spettacoli, gli stessi interni, gli stessi esterni, anche se in miniatura. Non è detto però che un po' oggi, un po' domani non lo si possa educare.

Resta intanto il fatto che, in questo caso, è proprio il cinema, quello che può dare alla televisione cinquanta anni di esperienza, a non permetterle di essere se stessa, e ad impedirle di trovare la sua vera strada.

M. Quirico

189

ORGE, DELITTI E COCAINA FRA "INGENUE" E "COMICI" DELLA VECCHIA HOLLYWOOD

rl serial, o film ad episodi, è un genere caduto completamente in disuso, ad eccezione degli Stati Uniti dove vegeta in circuiti di categoria B o C « croce e delizia» di un pubblico domenicale di ragazzi e cowboys. Ma ci fu anche per il serial la bella epoca, precisamente negli anni intorno alla cosiddetta « grande guerra », quando le ter-rificanti avventure dei film a puntate emozionavano non solo l'America, ma anche l'Europa assordata dal rombo di autentici cannoni. Uno dei più famosi serial americani è stato senza dubbio: «Il mistero del milione di dollari » (Million Dollar Mystery, 1914), suddiviso in ventitré episodi, il cui successo fu tale da consigliare alla casa produttrice, la Thanhouser, un immediato seguito: «Il diamante del cielo» (The Diamond from the Sky, 1914-15), in trenta ca-

Per far capire il successo eccezionale del lunghissimo drammone basterà ricordare che ebbe un utile del 700%. A differenza degli altri serial, pieni di morti violente e spaventose, « Il mistero del milione di dollari », per quanto ricco di avventure e di continui colpi di scena, non insisteva sul macabro e sul brutale. Ma le morti brutali e misteriose escluse dal film, contro tutte le regole allora imperanti, si presero una tragica rivincita (e stavolta senza finzione alcuna) su buona parte dei realizzatori della pellicola. La serie nera venne aperta dal produttore, il seminababbo Charles Hite, che precipitò con la sua macchina dal ponte di Harlem in New York, trovandovi miserevole fine. La stella del film, la « meravigliosamente bella » Florence Labadie morì diciotto mesi più tardi in un incidente d'auto. Però la morte più sensazionale, « il più bel mistero di sangue della storia di Hollywood », attendeva il suo regista, l'inglese William D. Tanner detto Taylor, giunto in America per collezionare successi artistici e galanti.

Difatti il 2 gennaio 1922, in un'alba livida e pesante, il fortunato dongiovanni venne trovato ucciso nel suo elegante appartamen. to da scapolo. Il delitto aveva tutte le caratteristiche per scatenare la curiosità più morbosa; la polizia, dal canto suo, non fece molta fatica a capire che l'assassino doveva essere uno del cinema. Ma chi? C'era un contorno piccante di prim'ordine: in un cassetto del comodino vennero trovati i soliti stupefacenti e nell'armadio della camera da letto gli investigatori misero le mani su indumenti femminili intimi dalle stesse misure di Taylor. A fianco della polizia federale, piombarono su Hollywood cronisti e detectives privati, « come api in un barattolo di miele », per usare un'espressione di Adolphe Menjou testimonio di quel periodo di fuoco. Tutti coloro che conoscevano Taylor vennero sottoposti a snervanti interrogatori e dovettero produrre alibi di ferro. Le inchieste e le supposizioni dei giornalisti, fecero vendere più quotidiani dell'intervento degli USA nella prima guerra mondiale. Le indagini della polizia, alla fine, trovarono poco convincenti gli alibi forniti da due fa-mose attrici del tempo, l'«ingenua» Mary Miles Minter e la « fanciulla innocente » del_ le comiche di Mack Sennett, Mabel Normand. Tutte e due erano state notoriamente innamorate e molto intime del regista assassinato. Mary Miles Minter dai biondi capelli e dagli occhioni azzurri, era tra le più grandi attrici del periodo; stava sulla breccia dai



Thelma Todd, un'altra attrice la cui morte avvenne in un clima "giallo": un mistero ancora da scoprire

tempi eroici e pionieri del 1908-9, ed aveva interpretato, fra l'altro, un'ottima prima versione del «Sentiero del pino solitario».

Mabel Normand, l'altra gravemente indiziata, era in quel momento la fulgentissima stella della Goldwyn Co. Nata a Boston (Mass.) il 16 novembre 1894, aveva allora ventisette anni, capelli ed occhi nerissimi, un corpo conturbante ed una splendida carriera alle spalle. Aveva imparato i segreti del mestiere col grande Griffith; ma fu con Chaplin alla Keystone che le sue qualità si rivelarono; accanto al grande Charlot fu prima donna e spesso anche regista, inserendosi così tra le poco numerose donne direttrici di film.

Fu poi con il grosso Fatty, sempre nel ruolo di « comica ingenua » meritandosi l'appellativo di « our comedy queen » (la nostra regina della commedia). All'epoca del delitto, era tra le meglio pagate attrici di Samuel Goldwyn ed eccelleva in parti tragiche o comunque drammatiche.

Le accuse rivolte alle due stelle erano gravi, ma le prove non si raggiunsero mai e cosi la morte di Tanner rimase avvolta nel mistero più profondo.

La Miles ebbe la carriera stroncata dallo scandalo, ma reagi con la forza della disperazione: cambiò mestiere e, sfruttando la sua abilità di disegnatrice, aprì uno studio di arredamento che le permise un'esistenza tranquilla e discretamente agiata.

Anche Mabel Normand non si lasciò abbattere e continuò la sua carriera cinematografica, però, alla distanza di due soli anni, il suo nome ritornava a caratteri cubitali sulle pagine di cronaca nera. Un milionario di Los Angeles, alla vigilia delle nozze con lei, veniva assassinato da un domestico del l'attrice. Per la seconda volta la polizia dovette mettere il naso nelle faccende private della stella, la quale tornava a ripiombare in una posizione quanto mai delicata, mentre perduravano le ombre del precedente delitto. Il servo aveva agito di sua iniziativa o su istigazione della padrona?

Il dilemma attese invano una risposta, ma questo caso clamoroso segnò la fine artistica e fisica dell'attrice. Sembrò risollevarsi un po' con le nozze — aveva sposato Lew Cody, il divo dall'eleganza ultraraffinata — ma il 24 febbraio del 1930, moriva tubercolotica in un sanatorio di Monrovia, forse conducendo nella pace inviolabile del sepolero molto segreti.

Il caso Taylor si intrecciava con un altro caso, ancor più famoso, lo scandalo Fatty. Una sera del 1921, il noto comico aveva organizzato all'Hotel Saint Francis di San Francisco un ricevimento-orgia che si concluse secondo i piani prestabiliti: ubriacatura totale di tutti i convenuti. Quando gli invitati stavano faticosamente uscendo dalle nebbie dell'alcool ebbero la paurosa sorpresa di trovare il corpo inanimato di Virginia Rappe: una giovane attrice che aveva fatto



Marion Davies in "Il mulino rosso", un film diretto dal regista John William Goodrich nel 1927. In realtà Goodrich era il nuovo nome assunto da Fatty dopo la furiosa campagna scatenata dalla stampa contro di lui in seguito al processo per la morte di Virginia Rappe, un'attrice assassinata durante un'orgia all'Hotel Saint

Francis di San Francisco

Chi uccise il regista Taylor? - Gli stupefacenti nel comodino erano di prammatica - Il cadavere davanti alla specchiera di Jean Harlow - Dodici attrici nude Il tragico festino all'Hotel Saint Francis - Suicidio o assassinio della giovane diva?

entusiasticamente parte dell'allegra brigata. Nessuno seppe (o volle) dare spiegazioni interessanti alla polizia, ma Henry Pathè Lehrmann, ex regista di Fatty e fidanzato della Rappe, accusò l'attore di omicidio. Le disgrazie sono come le ciliege: una tira l'altra. Fatty se l'era appena cavata da una gravissima accusa di immoralità; difatti soltanto nel 1921 era venuto a galla che nel 1917 l'attore in un locale di Waburn (Mass.) aveva dato un pranzo, durante il quale dodici grandi produttori americani avevano ballato nudi con altrettante stelline nello stesso costume. Per tacitare il procuratore distrettuale Fatty e i suoi amici sborsarono centomila dollari. I proprietari di cinema degli Stati Uniti rifiutarono le proiezioni dei film di Fatty, ed Hollywood venne fatta se_ gno ad una furibonda campagna di stampa. I paragoni con le città dissolute dell'antichità (Sodoma e Gomorra, Babilonia), divennero abituali e quasi d'obbligo quando si parlava della mecca del cinema. Intanto Fatty veniva processato, ma non essendoci prove contro di lui la morte di Virginia Rappe non gli poté essere attribuita e gli avvocati - scrive il Lo Duca - colsero l'occasione per inghiottirsi tutta la sostanza del comico che ammontava a circa un milione di dollari.

Fatty fece annunciare la sua morte e cambiò nome diventando: John William Goodrich e passò alla regia. In tale veste diresse i primi passi di Eddie Cantor nel cinema e Marion Davies nel « Mulino rosso » (The Red Mill, M.G.M. 1927). Venne poi in Europa e si esibì a Parigi in un caffè concerto, ma ottenne un mediocre successo di curiosità. In seguito andò in Germania senza combinare niente e, perciò, amareggiato e disilluso se ne tornò in patria. Il 29 giugno 1933 moriva a New York, a soli cinquantadue anni. Per quanto la sua figura di uomo sia moralmente censurabilissima, non si può negargli un po' di umana pietà soprattutto tenendo conto del fatto che Fatty fu, si può dire, l'unico capro espiatorio di un ambiente dominato, almeno per una buona metà, dagli alcoolici, dagli stupefacenti e dagli afrodisiaci.

I vecchi di Hollywood sono concordi nel dichiarare che non c'era in tutta la capitale del cinema un attore più bello, più dotato, più affascinante di Wallace Reid: « sorridente, pieno di vita, delizioso ». Negli elegantissimi film mondani di De Mille, la sua presenza era d'obbligo, nella vita reale era felicemente sposato e, si può ben dire, avesse il mondo ai suoi piedi. La mattina del 18 gennaio 1923 corre per Hollywood una notizia agghiacciante: Wallace Reid è morto durante la notte, ucciso dall'abuso di cocaina. Non aveva che trent'anni!

In circostanze poco chiare morì anche Barbara La Marr, « la farfalla che volava attorno alla fiamma della vita». All'alba del 30 gennaio 1926 si diffuse per la città, pigra al risveglio, l'incredibile notizia; Barbara aveva allora poco più di ventisei anni ed



Fatty in "Fatty Flirtation" con Mabel Normand. Fatty morì nel 1933 a New York a soli 52 anni. Figura moralmente censurabilissima, l'attore fu tuttavia il principale capro espiatorio di un ambiente dominato da alcolici, stupefacenti e afrodisiaci



Jean Harlow impersonifica la tragedia di un'epoca tarata da decadentismi e dalla corruzione. Ancora oggi rimane insoluto il "caso" di Paul Bern, uccisosi due mesi dopo il matrimonio con l'attrice, nel 1932

una filmografia invidiabile. Cominciarono a trapelare le sue sregolatezze, si era sposata cinque volte ed era stata, nei ritagli di tempo, l'amante di parecchie celebrità pellicolari (es. Ramon Novarro). Non mancavano nemmeno le «droghe fatali» di prammatica a rendere il piccante contorno, più piccante ancora. Sulla sua vita intensa e bruciata è stato scritto anche un romanzo, vero inno di lode alla sua spavalda bellezza, alla sua volonta di godere la vita, ai suoi magnifici occhi che ella aveva assicurato per mezzo milione di lire italiane (1926!).

La notte del 28 settembre 1928, Tullio Carminati cittadino di Hollywood da qualche anno, riceveva una telefonata urgentis-





La bella Florence Labadie nel film "Million Dollar Mystery" (1914). Florence morì poco dopo in un incidente d'auto

sima che lo faceva sobbalzare dal letto: il compatriota e collega in arte Lido Manetti, agonizzava in una clinica di Los Angeles. Si erano visti poche ore prima e Manetti, sano ed allegro, gli raccontava il giudizio favorevole del famoso regista Henry King sulla sua attività cinematografica ad Hollywood. Manetti, florentino, era andato in America dopo il crollo del nostro cinema muto, e in quell'ambiente tutt'altro che facile, era riuscito a farsi una discreta posizione. Quando il futuro gli sorrideva col sorriso più roseo un banalissimo incidente automobilistico, gli doveva schiantare la fresca e giovanile esistenza. Al termine di una lieta serata con alcuni amici al ristorante Indiano, stava attraversando la strada per raggiungere il parcheggio della sua macchina. In quel momento un'auto lanciata a folle velocità lo travolse in pieno riducendolo in fin di vita, Quindici ore durò la straziante agonia di Lido Manetti, affettuosamente assistito da Tullio Carminati, poi la morte liberatrice fermò gli spasimi atroci. A casa trovarono una lettera incompiuta: « Cara mamma, caro fratello Alberto ... ».

Il grande regista tedesco Murnau si era trasferito ad Hollywood disputato dalle principali marche di laggiù. La sera del trionfo del suo: « Tabù », lasciò il volante della macchina al giovane cameriere messicano guidatore assolutamente inesperto. Una brusca conversione, con conseguente cozzo in un riparo della strada. Incidente di ordinaria am-

Mabel Normand interviene per salvare l'attore Mack Sennet nel film "Barne Yoldfield's Race for a Life" (1913) della Keystone. Nei delitti a sfondo sessuale che turbarono la vecchia Hollywood il nome di Mabel Normand fu coinvolto due volte: dapprima per la misteriosa morte del regista Taylor ed in seguito di un milionario di Los Angeles che l'attrice doveva sposare



Wallace Reid e Lilian Gish nella terza versione di "Enoch Arden" supervisionata da D. W. Griffith. Il brillante atlore morì trentenne ad Hollywood per abuso di cocaina

ministrazione e di poca entità. Il giovane non ebbe la minima scalfitura, ma Murnau batté malamente la testa e morì sul colpo.

L'alba del 6 settembre 1932 portò il cadavere di Paul Bern con una pallottola infissa nel cranio. Il corpo denudato era disteso davanti alla monumentale specchiera dello spogliatoio di Jean Harlow: sua moglie. Paul Bern era un pezzo grosso di Hollywood: si era fatto da solo lavorando sodo e studiando nelle ore libere. La morte lo colpi all'apice della carriera quando era riuscito ad entrare alla M.G.M. in qualità di produttore. E proprio alla Metro conobbe Jean Harlow innamorandosi pazzamente di lei. Forse la giovane ed esuberante diva gli ricordava un'antica fiamma: Barbara La Marr, di cui la Harlow, sotto certi aspetti, era la modernistica versione. Bern aveva vent'anni più del_ la « bionda platino » ma ciò non fu considerato un ostacolo al loro matrimonio che fu celebrato con gran pompa nel luglio 1932: esattamente due mesi e due giorni prima della sua enigmatica morte. Egli aveva lasciato due lettere. La prima indirizzata alla moglie diceva: « Mia adorata, è purtroppo l'unica soluzione che possa rimediare alla spaventosa ingiuria che ti ho fatto e riparare alla mia follia. Ti amo. Paul ». Seguiva uno strano post-scriptum: « Tu avrai capito che l'altra notte non era che una commedia ». La seconda busta conteneva il testamento interamente a favore di Jean Harlow.

I giornali soffiavano sul fuoco e cominciarono a trapelare le prime indiscrezioni sulla vita intima dei due coniugi, che non doveva essere propriamente delle più rosee. Jean Harlow, ripetutamente interrogata, rifiutò qualsiasi dichiarazione: i domestici esprimevano opinioni più che portare fatti, gli amici di Bern sostenevano il suicidio per « grave malinconia acuta ». A complicare le cose si buttò in un fiume (il Sacramento) una certa Dorothy Millette che viveva da dieci anni in un albergo di New York col nome di signora Paul Bern. Le ipotesi spuntarono come funghi, ma Jean Harlow con-

tinuò imperterrita il suo lavoro, anche se alcune voci l'accusavano apertamente di sapere qualcosa sulla morte del maturo coniu. ge. L'inchiesta ufficiale si concluse con una dichiarazione dubbia: effettivamente un drammatico interrogativo pesa anche sulla morte di Paul Bern.

La serie nera di Hollywood non era però finita. Al mattino del 16 dicembre 1935, tro. varono la bionda Thelma Todd, apparentemente addormentata al volante della macchina ermeticamente chiusa nel garage della sua villa. L'attrice era stata assassinata, durante la notte, dalle soffocanti esalazioni del tubo di scappamento lasciato aperto da una ignota mano criminale. La giovane diva partecipava ad un'allegra serata quando, verso mezzanotte, una misteriosa telefonata la indusse a congedarsi in fretta dalla brigata per salire su quella macchina che sarebbe diventata la sua bara. A quale richiamo ella aveva obbedito? Di concreto c'era una lettera ricattatoria, ma i gioielli erano al loro posto. La polizia pensò al delitto passionale: l'ex-marito ed il segretario, entrambi innamoratissimi e gelosi, potevano sapere qualcosa; ma i due si difesero bene ed un'altra pratica fu così archiviata.

Attorno al Natale 1937 il caratterista Ted Healy, divenuto padre di un bel maschietto, celebrò l'avvenimento con abbondanti libagioni nei principali locali notturni di Holly. wood. Il mattino dopo moriva, ed il medico, urgentemente consultato, si rifiutò di stendere un certificato di morte naturale dovuta magari al troppo alcool ingerito. Secondo lui si trattava di assassinio a colpi di bestiali bastonature, ma l'inchiesta subito aperta, nulla potè appurare ed anche Ted Healy non divise con alcuno il suo tragico segreto.

Per rimaner fedeli al titolo non andiamo oltre, per quanto misteri non meno sensazionali (esempio: suicidio di Carole Landis) siano appannaggio anche della Hollywood di oggi.

Mario Quargnolo

PASSATO E PRESENTE DEI C.U.C.

Pochi sanno che i Centri Universitari Cinematografici sono un fenomeno esclusivamente italiano, e quindi una esperienza unica nel movimento studentesco internazionale. Così come poco note sono le finalità di essi, le ragioni del loro sorgere, e i risultati finora raggiunti. E' tempo, anche al di fuori delle Università, di non prender solo atto dell'esistenza dei C.U.C., ma insieme sottolinearne l'importanza.

Intanto, non si potranno capire i motivi della loro nascita, senza pensare che essi sono una consequenza diretta di un altro fenomeno universitario che ha assunto vaste proporzioni sin dall'immediato dopoguerra: quello degli Organismi Rappresentativi.

L'Università italiana, anche sotto le ceneri del ventennio fascista, aveva rivelato spesso guizzi di vitalità, sia per i vari nuclei clandestini di opposizione, sia per il prevalere, in seno agli stessi G.U.F., di uno spirito frondista tutt'altro che consono alle direttive del regime. Con queste premesse, il dopoguerra doveva vedere agli inizi un confuso ma vivacissimo dibattito fra gli studenti, insieme allo sviluppo di Associazioni, Consigli di Facoltà, ecc. Le proposte avanzate dai vari gruppi in formazione divergevano spesso sostanzialmente (c'era chi valutava la politica universitaria in senso formale e chi invece concepiva le organizzazioni non come fine, ma come mezzo per avvantaggiare determinati partiti): a tutti però si presentava indiscutibile inserire concretamente la democrazia nell'ambito degli Atenei. In breve, i gruppi cattolici e « goliardi » acquistarono la maggioranza e quindi l'iniziativa, che portò all'unificazione delle organizzazioni studentesche, sorte isolatamente in tutte le università, nell'U.N.U.R.I. (Congresso di Torino,

Questo fatto costitui la base sicura per l'azione dei prossimi anni: gli incontrollati fermenti di pochi gruppi, le vaghe aspirazioni degli studenti di far parte degli organi governanti le Università - per non rimanere più tra le quinte, passivamente, ma inserire un attivo contributo nella vita dell'Ateneo - trovarono il loro naturale sbocco e potenziamento in questa Unione Nazionale. Ma « in realtà scrive Brunello Vigezzi - nel tentare un'organizzazione degli universitari si finiva con il sollevare la difficile questione di un'organizzazione degli intellettuali. E si riproponevano alla riflessione comune i rapporti tra politica e cultura, tra partiti e gruppi intellettuali; e, viste le posizioni assunte dagli universitari cattolici, chiusi in sostanza nelle loro associazioni, gli stessi rapporti tra religione politica e cultura erano messi in discussione. Lo scontro tra le tradizionali associazioni goliardiche e le moderne organizzazioni di partito o di chiesa, che si andava profilando... poteva finir con il riguardare i temi di fondo di una società moderna » (IL MULINO, n. 41).

Questo scontro è ancora in atto, né si possono prevedere i risultati; preme comunque sottolineare l'impegno e la vastità di tale fenomeno universitario, che mai con tanta sicurezza aveva posto sul tappeto il problema di non staccare la vita universitaria dalla vita italiana, culturale e politica a un tempo. Si deve anzi dire che la nuova generazione fa prova negli Organismi Rappresentativi di una serietà e capacità di intenti ben solidi, dimostrando che quel tanto di « gioventù bruciata », pur esistente per lo squilibrio portato dalla guerra e dal dopoguerra, ha una consistenza più mitica che reale. La verità è che la maggioranza dei giovani intellettuali italiani è già presente nella società nazionale attraverso l'U.N.U.R.I., sulla quale da più parti si puntano gli occhi dell'interesse.

Una delle manifestazioni che con più chiarezza

ci assicurano questa presenza è, appunto, quella dei C.U.C. (ma il cinema, si badi, non è il solo vertice dello spettacolo intorno al quale il dibattita universitario si svolge; perchè esistono attivi ed analoghi « centri » teatrali e musicali).

La storia di questi speciali nuclei culturali è per ora breve ma densa di promesse, rivelando un rapido sviluppo, se si pensa che i primi C.U.C. apparvero appena otto anni fà, senza un chiaro programma e senza basi strutturali, spinii soltanto dalla volontà di realizzazione che urgeva nei singoli Organismi. Certo è che il terreno era nuovo, e giustamente questi Centri furono considerati all'inizio normali circoli del cinema, sbocciati però all'interno di un Ateneo. Solo col I Convegno nazionale di La Spezia, avvenuto nel luglio 1953, i C.U.C. (che già erano giunti al numero di 18), coordinando le loro forze, vennero a chiarificare la loro fisionomia, e a costituire un organismo centrale, in seno all'U.N.U.R.I., da cui dipendere per un'azione comune. La quale si accentrava e si accentra sui seguenti punti sostanziali: proiettare cicli di film in modo da sollevare tra gli studenti l'interesse verso il cinema inteso come fatto di cultura: inquadrare perciò le proiezioni in una visione organica promuovendo dibattiti e conferenze; sollecitare una attività sperimentale, attraverso la realizzazione di documentari al servizio dell'Ateneo; inserire il cinema nell'università come mezzo didattico e di insegnamento; operare, in queste varie azioni, non seguendo una linea casuale o comunque senza qualificazione, ma rimanendo sempre nell'ambito dell'organismo rappresentativo, per cui la direzione del C.U.C. è da esso nominata, e non si scosta dalle linee dell'organismo

Oggi, a distanza, di tre anni dal convegno di La Spezia, si può dire che i Centri Universitari sono stati in linea di massima fedeli a questo programma. Le numerose adesioni riscontrate a Roma, Firenze, Trieste, Milano, Bologna, Torino (dai 1600 ai 400 soci), dimostrano il notevole interesse suscitato nella massa studentesca; i notevoli successi nei piccoli centri, come Modena, Ferrara e Siena, completano il soddisfacente bilancio. Dovunque si sono avute conferenze, tenute dai migliori uomini della critica italiana; le proiezioni vengono sempre accompagnate da accurate schede illustranti i caratteri del film; e si è giunti anche alla pubblicazione di piccoli quaderni (come quello, particolarmente riuscito, su Cronache di poveri amanti, realizzato dal C.U.C. di Firenze in occasione della presentazione in anteprima del film di Lizzani), e di fascicoli di carattere critico. Non si è tralasciata la parte didattica, che ha avuto nel C.U.C. torinese uno sviluppo di primo piano, soprattutto attraverso la collaborazione dei docenti: unico tra tutti i Centri, quello di Torino è stato invitato al Festival del film medico scientifico di Bruxelles, cui ha partecipato con una selezione di documentari. Il C.U.C. di Sassari è andato ancora più in là, in materia di realizzazioni sperimentali, iniziando una « Indagine sulle condizioni di vita ed economiche di Alghero ed il loro peso sulla vita degli universitari algheresi», e si intendeva, attraverso l'obbiettivo di una macchina da presa, porre tutti, universitari e no, di fronte a una situazione che interessa la vita e le condizioni della Sardeana.

Insieme a questo fiorire di iniziative, l'Ufficio Cinema, cui fanno capo tutti i C.U.C., ed operante, come si è detto, in seno all'U.N.U.R.I., ha cercato di potenziare la struttura organizzativa, regolando i rapporti con le cineteche, per l'assicurazione di un congruo numero di film « classici », altrimenti indisponibili; e tentando una chiarificazione di ca-

rattere giuridico riguardo soprattutto ai controlli della S.I.A.E., per ottenere una unitaria e conveniente regolamentazione fiscale.

In tal modo, assicurandosi sia dal lato organizzativo, come da quello di qualificazione culturale, i C.U.C. si sono trovati d'un tratto, senza nemmeno rendersene ben conto, all'avanguardia della diffusione cinematografica. Essi infatti, pur senza confondersi con i Circoli del Cinema, hanno operato ben più a fondo di questi per avvicinare al film un determinato pubblico, in molti casi scongelando quella certa atmosfera preziosa che caratterizza la situazione dei cineclub. Banditi gli accademismi, le belle sequenze e gli ardori astratti, i Centri si sono mostrati più aperti, più avvicinabili, per la spregiudicatezza con cui si è guardato al fatto cinematografico, offerto senza sottintesi in un'aria giovanilmente nuova. E' vero che i C.U.C. hanno un pubblico, in certo senso tra i più preparati per esperienze del genere; ma è anche vero che i Centri hanno dimostrato di sapere che cosa e fin dove volevano arrivare, senza frastornarsi in polemiche di segreterie e di Federazioni. Ne è venuta una lezione che i Circoli non dovrebbero sottovalutare: e cioè che i migliori successi si ottengono attraverso un reale impegno verso la comprensione del film, studiandolo in ogni suo aspetto, estetico, sociale, economico; badando a un indirizzo concreto nella scelta dei programmi, che pur non essendo di parte, abbia sempre una sua linea politica che dà sale e sostanza alla ricerca e al dibattito, I C.U.C., sebbene nei loro limiti, ristretti alla scuola e al campo universitario, hanno mostrato, scartando sia una cultura evirata, che si professa apolitica, sia una cultura partitica, legata a schemi già pronti, quale sia la vera strada da

Ma l'azione presente di questi Centri può avere ancora una importanza di prim'ordine, e battendo proprio quel margine su cui essi debbono operare essenzialmente: l'Ateneo. Si tratta infatti di attuare ancora un punto del loro programma, per adessa rimasto nell'ordine dei tentativi: inserire il cinema nell'Università come materia di insegnamento.

E' stato già detto quanto sia importante, per il cinema, essere posto alla pari, come si merita, con le altri arti, e non solo teoricamente. Ottenere cioè una cattedra di storia del film, presso la facoltà di lettere, significherebbe far uscire quest'arte dall'anticamera piuttosto scomoda dei valori non pienamente riconosciuti. Vorrebbe dire un grande passo in avanti per la piena coincidenza di cinema e cultura; vorrebbe dire per molti giovani l'abbandono dell'autodidattismo per un serio studio scientifico e guidato dal fenomeno filmico.

Ecco dunque che i Centri Universitari possono costituire la leva migliore per favorire questo incontro cinema università. Come? Attraverso colloqui e incontri di ogni genere con le autorità accademiche; attraverso sollecitazioni scritte sui vari giornali universitari; persino attraverso numeri unici che siano dedicati all'argomento, con il contributo di tutti, studenti e studiosi di cinema. E' una iniziativa, quest'ultima (già perseguita dal C.U.C. Fiorentino, con risultati che sembra si possano sperare positivi) che dovrebbe essere al centro del dibattito del II Convegno dei Centri Universitari, che si è tenuto recentemente a Roma a Palazzo Barberini.

L'essenziale, è che le acque comincino a muoversi. I C.U.C. sono e debbono continuare ad essere quella cultura giovanile in continuo fermento che cerca di scalzare o di sovrapporsi alla cultura cosiddetta ufficiale.

Giuseppe Ferrara

Il padrone sono me!

(1955)

Regia: Franco Brusati - Soggetto tratto dal romanzo di Alfredo Panzini - Sceneggiatura: Franco Brusati - Fotografia: Philippe Agostini, Luciano Trasatti - Architetto: Ottavio Scotti - Scenegrafo: Gino Brosio - Costumista: Pietro Tosi - Produzione: Rizzoli Film - Francinex - Interpreti: Dolly (Myriam Bru) - Mingon (Paolo Stoppa) - La Padrona (Andreina Pagnani) - Il Professore (Pierre Bertin) - Zvani (Albino Cocco) e Assunta Radico, Margaretha Roy Andersson, John Douglas, Leopoldo Trieste, Daniela Rocca, Carlo Dale.

Mingon, un contadino divenuto oggi proprietario della terra e della villa dove un tempo fu servo, durante un lite con al. tri contadini che aspiravano a togliergli la proprietà, si sente male. E mentre giace sul letto, dove poi morirà, il figlio Zvanì rivede con la memoria il tempo lontano della giovinezza, cioè il periodo che sta a cavallo della prima guerra mondiale. Rivede i padroni di allora, il Profes. sore, la moglie e il figlio Robertino, e la vita allegra e spensierata ch'essi conducevano nella villa lungo il mare. Rievoca la sua profonda, tenace amicizia con Robertino. Il disperato e inutile amore di Robertino per la cugina americana Dolly. E infine la decadenza della famiglia, sommersa a poco a poco dalla guerra, dispersa dalla morte, avvilita, nei super. stiti, dalla rivoluzione sociale particolarmente violenta in Romagna. Di tante lotte, passioni, risate, gioje e amori, non resta più niente. Una terza generazione, i bambini che saranno i padroni di domani, si prepara ad affrontare nei medesimi luoghi le medesime passioni dei predecessori. Gli individui si disperdono, ma la vita continua, tenace e dolorosa, triste e splen-

Quando «Il Padrone sono me» fu annunciato fuori concorso alla Mostra di Venezia, ci parve un po' audace che il primo lavoro di un giovanissimo regista come Franco Brusati, che conoscevamo solo quale ex-aiuto di Castellani e di Camerini, e quale autore di alcune fortunate sceneggiature: (« Domenica d'agosto », « Musolino », « Moglie per una notte », « Le infedeli »), fosse presentato addirittura alla massima competizione veneziana. Oggi, visto il film, ci dobbiamo invece stupire che un'opera simile, piena di gusto e di misura, delicata e commossa



Myriam Bru e Jacques Chabassol in una scena del film "Il Padrone sono me" di Franco Brusati

non abbia ancora avuto l'eco che meritava.

In quella triste palude che è, salvo pochissime eccezioni, il cinema italiano contemporaneo. ecco all'improvviso un film dove l'umorismo e la malizia sono veramente tali, e non sguiate risorse da baraccone (si guar. di la deliziosa scena della « Miss » in chiesa). Dove non c'è inquadratura che non sia studiata, preparata, e gustosa ad osservarsi come un quadretto d'epoca. Dove la parte drammatica, che a poco a poco sostituisce e sopraffà la parte comica, è trattata con uno stile, un'intuizione, e un rigore tali che per alcune sequenze potrebbe benissimo essere firmata (si veda l'annuncio della presa di Gorizia; l'addio alla stazione; tutta la sequenza finale di Mingon che attende all'alba la partenza della Padrona) da qualche « nome » fra i nostri maggiori.

Certo, non tutto è perfetto: il romanzo di Panzini dal quale la vicenda è tratta, è un susseguirsi di annotazioni leggere, staccate, disperse, e anche la pellicola risente di questa mancanza di un grosso « motore » centrale. In più, ci è sembrato che il tono scopertamente conservatore del Panzini abbia ripugnato un po' al regista, che ha cercato di sorvolare sui lati « sociali » del racconto, e di porre invece l'accento sui lati

Enzo Serafin ci telegrafa da Madrid che, causa lavoro, è costretto a rimandare ai prossimi numeri l'inizio della sua 'Rubrica della fotografia" essenzialmente umani: le gioie e gli slanci dell'infanzia, la dolcezza di un'epoca rivista con la memoria, le passioni dell'adolescenza, il lento, inesorabile trapasso degli uomini e delle cose: e tale sforzo ha prodotto evidentemente alcuni squilibri.

Il Brusati è anche autore della sceneggiatura e dei dialoghi. Ma, caso strano in uno sceneggiatore, ci sembra che sia proprio la regla (anche se il dialogo è spesso di una grazia, di una misura e di una proprietà insolite) il pregio migliore del film. Che la più giovane generazione di registi abbia deciso di affrontare il suo compito seriamente, rinunciando all'allegra improvvisazione che ha prodotto — lo constatiamo ogni giorno — tanti funesti effetti? Sarebbe di buon augurio.

Inoltre in questo film, oltre all'ambientazione e ai costumi, assai precisi, ci sembra che meritino particolare elogio almeno due attori: il quasi esordiente Albino Cocco, « vero » ed efficace da un capo all'altro del film. E Andreina Pagnani, che è passata con straordinaria bravura dal tono volutamente teatrale e svagato della prima parte a quello sofferto ed « essenziale » della seconda. Anche Myriam Bru offre qui un saggio di gran lunga superiore a quanto abbia mai fatto sino ad oggi.

Tirando le somme, un esordio felice che colloca il Brusati tra le giovani forze migliori del nostro cinema. E se si fosse cambiato il titolo, cinematograficamente orribile (fa pensare ad una pellicola di bassa comicità, mentre si tratta di un racconto pregevole per misura e per stile) oggi questo film avrebbe forse già avuto presso il grosso pubblico il consenso che meriterebbe e che, purtroppo, non ha ancora totalmente ricevuto.

All'ovest

(ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT - 1930)

Regia: Lewis Milestone Soggetto: tratto dal romanzo
omonimo di Erich Maria Remarque - Adattamento e dialoghi: Maxvell Anderson Sceneggiatura: George Abbot
- Fotografia: Arthur Edeson Sceneggiatura: Charles D. Hall
e W. R. Schmidt - Musica:
David Brockman - Produzione: Universal - Distribuzione:
Tittanus - Personaggi e interpreti: Paolo (Lew Ayres),
Kat (Louis Wolheim), Himmelstoss (John Wray), Tjaden
(Slim Summerville), Kantorek
(Arnold Lucy), Kemmerick
(Ben Alexander) e Scott Kolk,
Owen Davis jr., Walter Browne Rogers, Russell Gleason,
Richard Alexander, Harold
Goodwin, Pat Collins, Berjl
Mercer, Edmud Breese.

Durante la guerra mondiale 1914-18, un gruppo di liceali tedeschi, spinti all'arruolamento dal fanatismo di un insegnante, cadono ad uno ad uno nelle trincee del fronte francese.

Dopo 26 anni dall'epoca in cui fu realizzato, abbiamo visto il film che Lewis Milestone trasse dal noto romanzo di E.M. Remarque. Ma non si tratta, invero, di un'opera dapprima preclusaci ed oggi illuminanteci su verità nascoste; in grado, cioè, di squarciare tenebre col grido della verità e della ribellione. All'epoca in cui fu prodotta, forse; oggi non più. Forse, 26 anni or sono «All'Ovest niente di nuovo », più che aprirci gli occhi, ci avrebbe posto dinanzi allo sguardo la verità del proprio assunto: false ideologie, antimilitarismo, antibellicismo. E non sarebbe ugualmente servito. La esperienza l'abbiamo provata a nostre spese e la visione del film non ci « rivela » nulla che già non sapessimo. Ci induce piuttosto ad una nota di desolante tristezza. Quasi vano, quindi, quasi pudico, ci appare il commento. Ergerci contro il professore che inneggia e che incita ad arruolarsi? Dire frasi come « criminali storici »? Si, l'occasione è ottima per ogni politico mascherato dall'epider. mide « cinematografica »: parlare di questo film è come issare il palco in piazza e tenere un gran comizio. Quante cose si possono tirar fuori! Quanti sono i critici? Cento, mille? Ebbene, tutti hanno scritto un saggio ove veniva citato l'opera di Milestone. Oggi, finalmente, si riaprono i bauli e si ritirano fuori le cianfrusaglie. E ciascuno può rifarle brillare di luce nuove orientandole da un lato o dall'altro, a seconda della posi-zione del proprio sole ideologico-politico.

Ebbene, questi pastoni, questi migliacci riportati a bollore non sono per noi: la sostanza sembra solida, ma a bene guardarla, quanta tronfia « aria » sbuffa e sciffa da quel borbettar sul fuoro! E allora? Volete ripigliare il discorso sui fascisti, sui veti, sulle misure di po-lizia, sul rigido proibire le visioni di questo film? Ma allora, che combattenti della democrazia siete se già non vi insaguinaste le mani contro ben altri ostacoli, contro ben altre trincee? E poi, anche l'urlo di orrore di « All'Ovest niente di nuovo » si insinua, si, nei nostri cuori, ma finisce nei discorsi da salotti, nel nostro chiacchiericcio d'uomini in pace. Quindi la storia da qualche parte rispunterà i fucili. E qualche professore ridirà: « ragazzi, ar. ruolatevi! ». No, parliamo perciò, del film come di un film di guerra e basta. Milestone, un buon regista (anche se non geniale), prima di questo, già aveva debuttato con un film sull'aviazione militare (« Gli ange. li dell'inferno ») e poi, nel ciclo della sua carriera firmò opere quali « Il generale mori all'alba » e « Okinawa ». Ma qui la virtuosità del linguaggio cinematografico si articola con efficacie che ancora oggi sorprendono, Intendiamoci, il film non è perfetto. Leggeri pietismi contrastano con le asprezze cupe dell'insieme. Spesso, la « polemica » è affidata più alle parole che alle immagini. Ma sono lievi imperfezioni. La sua vera grandiosità risiede nell'epicità delle scene di massa e nel loro furioso muoversi ed assalire (e certamente una sequenza da antologia è quella dell'assalto alla baionetta), nella meticolosa ricostruzione delle atmosfere o in certi tocchi di dolente poesia che s'unisce al dolore e alla morte (vedi la scena finale).

Gli interpreti, ormai dimenticati, sono tutti eccellenti, come pure dicasi per la fotografia, il montaggio e la musica. Il film è dunque una delle rare opere da cineteca che è indispensabile vedere, poiché reggono (e spes. so superano) il confronto con le pellicole attuali.

Pepote

(PEPOTE - 1955)

Regia: Ladislao Vaida Soggetto: Andres Lazlo neggiatura: Andres Lazlo, Gian neggiatura: Andres Lazlo, Gian Luigi Rondi, Ladislao Vajda, José Santugini, Max Korner -Fotografia: Enrique Guerner -Musica: Roman Vlad - Produ-zione: Chamartin-Falco Film-ENIC - Distribuzione: ENIC -Interpreti: Pablito Calvo, An-tonio Vico, José Maria Davo, Walter Chiari, Paolo Stoppa, Carlo Campanini,

Giacinto è un recchio torero che vive in miseria assieme ad un bimbo di sette anni, Pepote. l'n giorno egli accetta l'invito di partecipare ad una corrida comica, ma viene a sapere che deve presentarsi nel tradizionale coslume dell'Arena. Zio e nipote tentano allora in mille modi di procacciarsi il denaro per prendere in fitto l'abito, ma sarà infine Pepote ad ottenerlo intenerendo il rigattiere. Giacinto così prende parte alla corrida, ma il fisico non gli regge. Quando esce dall'arena tropa il bimbo in lacrime e crede di averlo deluso, ma Pepote piange perché non ha potuto vedere lo spettacolo. Giacinto felice può tornare ad incantare il fanciullo narrandogli le sue vittorie di grande torero.

Quando il personaggio « indovinato » di un film rende improvvisamente popolare un attore si può senz'altro compilare il certificato di nascita di una nuova stella del firmamento cinematografico. Se poi l'attore è un rappresentante della non mai tramontata schiera dei bambini-prodigio il fatto è più spiegabile e più immediato.

Questa è la volta del piccolo Pablito Calvo, l'acclamato «Marcellino », che ha affascinato con i suoi occhioni espressivi pubblico e mondo del cinema, che ha «incantato» la «camera» al punto da renderla partecipe delle sue birichinate, da farla suoi appresso ai « correre » scatti ed alle sue fughe di bimbo capriccioso. E' nato così « Pepote », cioè un racconto narrato da Pablito Calvo, cui i « grandi », come Ladislao Vajda, si sono limitati ad offrirgli una simpatica cornice. Per dare così la possibilità al fanciullo di compiere le sue diavolerie i realizzatori del film hanno costruito un racconto ricco di trovate e d'imprevisti; la condizione stessa di Pepote offre infatti mille occasioni d'incontri e di « avventure ». Tutti i « personaggi » però che egli incontra risultano appena abbozzati, destinati come sono a costituire da « sfondo »: né possiamo parlare di una ricostruzione ambientale, di un rapporto personaggio-ambiente capace di dar vita al racconto. Infatti alla nota « picaresca » (tra l'altro troppo debole e stentata per fare di Pepote un pur lontano erede di un « Lazarillo De Tormes ») si unisce quella realista ed ancor più spesso quella ingenuamente sentimentale; ne risulta così un quadro acquarellato dalle tinte discordanti ed inespressive, cioè il risultato opposto di quello che si voleva raggiungere.

Nel confermare le non comu. ni doti recitative di Pablito Calvo vogliamo specificare che il piccolo attore va considerato ed apprezzato come un « attore » cinematografico, cioè creta sensibile (ci sia permesso il paragone) che richiede la mano sicura ed attenta del modellatore. Quel che appunto non ha fatto Ladislao Vajda limitandosi a stuzzicane l'« elemento » e lasciandogli prendere forma da se stesso. Forse per questo ci è parso di notare qualche piccolo atteggiamento divistico da parte di un « Marcellino » lasciato improvvisamente solo ed invitato ad esibirsi. Speriamo che Pablito non si renda conto della sua «bravura» e non se ne compiaccia, anche perché non ha l'età sufficiente per difender. si da se stesso.

Sangue caldo

(MAN WITH A GUN - 1955)

Regia: Richard Wilson Soggetto e sceneggiatura: N. B. Stone jr., Richard Wilson Fotografia: Lee Garmes - Pro-Fotografia: Lee Garmes - Produzione: United Artists - Di-stribuzione: Dear Film - Per-sonaggi e interpreti: Clint Tol-linger (Robert Mitchum), Nelly Bain (Jan Sterling), Dade Hol-man (Joe Barry), Jeff Castle (John Lupton), Stella Atkins (Karen Sharpe).

Clint Tollinger, conosciuto col nome di « domatore di città ». giunge a Sheridan City in cerca della moglie Nelly che lo ha abbandonato. La popolazione che è tiranneggiata da un certo Dade Holman gli affida l'incarico di combattere i fuorilegge. Clint accetta e quando incontra la moglie che fa la ballerina al Palace Saloon e apprende che sno figlio è morto intraprende quasi con crudeltà la sua battaglia contro i banditi. Ma alla fine quando uccide in duello Dade Holman e rimane ferito, Nelly torna per sempre al suo

La figura dell'avventuriero prezzolato è stata più d'una volta al centro di « pericolose » imprese, risolte quasi sempre dalla « voce » e dalla legge di una arma infallibile. Il cinema queste storie le ha narrate preoccu. pandosi troppo spesso di far spettacolo, di articolare cioè situazioni ed avvenimenti capaci soltanto di «emozionare». Sono nati così tanti semidei leggendari, ma pochi uomini, pochi personaggi.

Ad una schiera quindi già copiosa di « eroi » si unisce quest'ultimo « sangue caldo » dell'Arizona; un uomo imbattibile, sicuro di sè, che conosce il proprio « mestiere », che sa usare le armi nei momenti e nelle po-

sizioni più difficili,

Jim è un « protagonista » pet eccellenza; riempie tutto lo schermo con la propria figura, agisce sempre con la stessa precisione, risolve tutti i problemi con i duelli, che sono il suo vero pane quotidiano.

Cosa nasconda lo sguardo duro impenetrabile di quest'uomo, quale sia la molla umana che lo spinge a condurre una vita del genere il regista Richard Wilson lo accenna appena. Egli infatti ha sacrificato la storia dei protagonisti al disegno di una «figura », di un personaggio «ombra» valendosi spesso delle « esperienze » di tutti coloro che lo hanno preceduto in imprese del genere.

La sola nota di colore umano del film ce la offre l'espressione dolente e triste del volto di Nelly, che apre, con il suo apparire, un debole spiraglio di luce sul passato oscuro del protagonista (e il merito va in gran parte alla recitazione di Jan Sterling). Tutto il resto, scioltezza di linguaggio, capacità narrativa, ecc., non è che mestiere.

Corte marziale

(THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL - 1955

Regia: Otto Preminger getto e sceneggiatura: Milton Sperling ed Emmet Lavery -Fotografia: Sam Leavitt - Mu-sica: Dimitri Tiomkin - Siste-ma: Cinemascope - Colore: sica: Dimitri Itonia.
ma: Cinemascope - Colore:
Warnercolor - Produzione:
United States Pictures - Dionnied States Fictures - Distribuzione: Warner Bros - Interpretti: Gary Cooper, Charles Bickford, Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elizabeth Montgomery, Fred Clark.

Nel 1921 il Brigadiere Generale americane Billy Mitchell, pioniere dell'aviazione ed antesignano del futuro sviluppo dell'arma aerea, si adoperò con ogni mezzo per migliorare le condizioni dei piloti e degli apparecchi contro la retrograda mentalità dello Stato Maggiore, A causa del suo corportamento egli venne accusato di "contegno pregiudiziale" e per viola, zione dell'articolo 96 del codice militare, sottoposto al giudizio della Corte Marziale che lo sospese dal servizio per cinque

Milton Sperling ed Emmet Lavery hanno attinto dalla storia di soli pochi decenni fa e dagli atti processuali di una vicenda che impressionò profondamente l'opinione pubblica americana subito dopo la prima guerra mondiale, la materia per questo film. Le intenzioni, dunque, degli scenaristi erano rigorose: sia per la serietà dell'argomento in sé, sia perché portare sullo schermo simile vicenda significava far impersonificare a degli attori figure politiche e militari ancora notissime quali Fiorello La Guardia e il generale

Mac Arthur, Perciò nessuna connessione spettacolare si erano concessi e nessuna deroga dalla nuda verità dei fatti. E sotto questo punto di vista potremmo obiettare che la rappresentazione dei fatti risulta più o meno interessante, più o meno vivace: ma dobbiamo riconoscere allo scenario precisa e solida struttura. E sulla hase della sceneggiatura, anche la regla non avrebbe dovuto mirare che alla severità, ad una certa asciuttezza narrativa. Purtroppo questo è avvenuto soltanto in apparenza e fin quando Preminger ha potuto avvalersi della più completa misura e del massimo equilibrio espressivo di Cooper, Perché in seguito, sopratutto nel gioco dei contrasti di opinioni e di caratteri, nello sbalzo dei controcampi, nel contraltare insomma degli espedienti figurati. vi, il regista mostra d'aver ricercato una inutile ed eccessiva movimentazione interna. Quindi notiamo il tentativo di imprimere fuori tempo e luogo, la volontà di provocare il contrasto mediante l'eccessiva reazione. Perciò le scene più impegnative del film, quelle del processo, risultano monotone, pe-santi e sgraziate proprio per l'ansia e l'eccessiva premura di movimentarle e di caratterizzarle.

D'altra parte una rigorosa critica all'attuale Preminger è convalidata dalla visione, a breve distanza l'uno dal'altro, di altri due suoi film («L'uomo dal braccio d'oro » e « Carmen Jones ») assai lontani dall'epoca di «Laura» o anche, più semplicemente de « La magnifica preda ». In lui il produttore prevale sul regista e le opere recenti paiono imporsi più per trovate e allettamenti che per bontà di fattura o di contenuto. E anche qui, come per gli stupefacenti e per la sensualità negra, egli ha giocato sul severo rispetto che incute la presenza di una « Corte Marziale ». I maligni affermano anche che Preminger abbia inteso riproporci un altro « Caine ». Ma le cose sono ben diverse: i confronti non reggono.

l pappagalli

(1955)

Regia: Bruno Paolinelli - Soggetto: Bruno Paolinelli - Sceneggiatura: Paolinelli, Fabrizi, Scola, Maccari - Fotografia: Arturo Gallea - Musica: Carlo Innocenzi - Produzione: Vulcania Film - Distribuzione: Diana Cinematografica - Interpreti: Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Maria Fiore, Maria Pia Casilio, Titina De Filippo, Maria Grazia Francia, Madeleine Fischer, Cosetta Greco, Elsa Merlini, Peppino De Filippo, Gianfranco Tedeschi, Carlo Delle Piane, Raffaele Pisu.

Caterina, Angela, Giulietta, Fulvia e Sandra, che prestano servizio come cameriere nello stesso stabile, trascorrono in modo diverso il loro pomeriggio domenicale. Non tutte però vedono avverarsi i loro sogni e non tutte chiudono felicemente la breve parentesi di libertà.

I «pappagalli», se non erriamo, sono i fantasmi moderni del piccolo dongiovannismo che tentano l'avventura con quel tanto di scanzonato e di canagliesco (nel senso meno offensivo della parola) che la loro modesta « umanità » permette. Ouesti fantasmi, e non ce ne dispiace, non li abbiamo visti apparire nel fresco e simpatico film di Bruno Paolinelli che narra invece la sospirata « evasione » domenicale di alcune cameriere. Infatti originariamente il titolo del film era «Le ragazze della domenica» che la produzione, per motivi di « popolarità », ha ritenuto oportuno modificare con quello attuale. Ma a parte queste considerazioni il lavoro è un racconto cinematografico con le carte in regola; Paolineli, ch'è anche l'autore del soggetto, ha saputo narrare con scioltezza e spesso con gusto. Tutte le avventure sentimentali delle gio-vani sono intelligentemente intrecciate e non mancano di note satiriche, comiche e talvolta drammatiche. Dove il giovane regista si fa anche notare è nella sua capacità di « armonizzare » le diverse e spiccate sensibilità di attori come Peppino De Filippo, Fabrizi e Sordi che mostrano infatti in questo film di non affidarsi esclusivamente al proprio repertorio. Ci è anche piaciuto quel clima di tristezza che qua e là ha leggermente sfumato alcuni episodi della vicenda.

La moschea nel deserto

(BENGAZI - 1955)

Regia: John Brahm - Soggetto e sceneggiatura: Endre Bohem, Louis Vittes da un racconto di Jeff Bailey - Fotografia: Joseph Biroc A.S.C. - Scenegrafia: Jack Okey - Musica: Roy Webb - Sistema: Superscope - Produzione: Sam Wiesenthal e Eugene Tevlin Distribuzione: RKO Radio Films - Personaggi e interpreti: Gilmore (Richard Conte), Donovan (Victor McLaglen), Tenente Levering (Richard Carlson), Elena Donovan (Madla Powers), Shelby (Richard Erdman).

Gilmore, un avventuriero americano che si trova a Bengasi, ruba una camionetta da un deposito militare inglese per recarsi con un certo Shelby, che sta uscendo di prigione, alla ricerca di un tesoro seppellito nel deserto da una tribù beduina. Donovan, un socio ed amico di Gilmore, scopre il piano dei due e si associa a loro nonostante che all'ultimo momento giunga dall'Irlanda sua figlia Elena che egli non vede da circa vent'anni. Sfuggiti alla polizia i tre raggiungono una moschea diroccata nel deserto; ma Shelby che sa dov'è il tesoro, muore subito pugnalato da un beduino. Poco dopo un ispettore di polizia ed Elena raggiungono con un aereo Donopan e Gilmore; ma i beduini distruggono l'aereo e circondano la moschea. Donovan allora tenta di attraversare le linee nemiche, ma viene ucciso; sarà Gilmore alla fine, dopo un prolungato assedio, a dare la libertà a tutti, restituendo ai beduini il tesoro trovato per caso nella moschea. Gilmore ed Elena sono l'uno nelle braccia dell'altro.

Il film d'avventura è costruito con una tecnica particolare, seguendo delle regole precise dettate dallo studio e dall'osservazione attenta della « sensibilità » dello spettatore. Per questo le imprese di tutti gli avventurieri dello schermo si somigliano; cambiano i tempi, i paesi e i protagonisti, ma il meccanismo resta quel che è e scatta sempre allo stesso momento, che è quello « giusto ». Basta infatti esaminare alcuni di questi « racconti » per accorgersi che gli espedienti di cui si servono i loro autori sono i medesimi, volta a volta intrecciati diversamente. Trame complicate, colpi di scena, tipologia di personaggi fissa, ecc. ecc. Una volta appresa la formula c'è da sperare in breve di diventare autori di una copiosa « collana dell'ardimento ».

Al contrario, questo John Brahm ha voluto strafare. Dopo aver presentato i suoi protagonisti nel solito ambiente equivoco del solito Oriente, li ha improvvisamente imprigionati in una moschea nel mezzo del deserto, circondandoli di un nemico invisibile. E' accaduto così l'inevitabile; quel che accade cioè alle figure dei fumetti quando gli si fa il vuoto dietro, togliendo i paesaggi esotici, le facce brutte, le belve feroci. Parlano; e le frasi scritte nelle nuvolette non si ha la forza di leggerle. Quindi siamo del parere che è inutile tentare varia. zioni su certi temi; tanto più che lo scopo prefisso si raggiunge egualmente. Infatti il pubblico che ama questi spettacoli non pretende certo il mutamen. to d'una formula che in fin dei conti egli stesso chiede.

Papà, mammà, ia cameriera

(PAPA, MAMAN, LA BONNE ET MOI - 1955)

Regia: Jean-Paul Le Chanois - Soggetto e scenegantura: Marcel Aymé e Fistre Véry - Dialoghi: Jean-Paul Le Chanois - Fotografia: Marc Fossard - Musica: Georges Van Parys - Scenografia: Robert Clavel - Productions: Champs-Elysées Productions: Lambor Films-Cocinex - Distribuzione: Cines - Interpreti: Robert Lamoureux - Gaby Morlay, Nicole Courcelle, Fernand Ledoux.

Il papà è professore, la mamma traduce romanzi gialli, il figlio è laureando in legge e le cameriere passano per la caso di mese in mese. Anche le conquiste del figlio cambiano continuamente. Finché arriva "le". I due ragazzi si innamorano, ma lei è povera, lui senza posizione, Come dirlo a papà e a mamma. E "lei" si fa assumere in famiglia come cameriera, conquista i genitori ed ottiene il consenso al matrimonio.

Il regista Jean-Paul Le Chanois e gli scenaristi Marcel Av. mé e Pierre Véry hanno compiuto una fatica. Hanno preso un'infinità di scenette derivate dalle "barzellette", e anziché cucirle scioccamente come fanns i nostri italiani di « Ridere, ri. dere, ridere » hanno loro dato filo logico e condizione di racconto. Il risultato è stato quello di divertire il pubblico, Tuttavia noi opponiamo riserve a questo film poiché lo sentiamo ccostruito », rigido e meccanico sotto l'apparente sbuffo della risata. E per raggiungerla si è finta una naturalezza ad oltranza, quindi una meccanicità a non finire. Ne è uscito non un film, ma un'antologia del buonumore.

Perciò le situazioni non scaturiscono dai personaggi, ma viceversa. Guardiamo, per esempio, il giovanotto di quella strana famiglia. Esso è, alternativamente, figlio di mamma o peco. ra nera, povero cocco o mene. freghista, conquistatore di fem. mine o casto Giuseppe, rubacuori all'ingrosso o sonettatore come un dolcestilnovista, fueri corso o addottorato brillantemente. Molteplice personalità? No, semplice e puro comodo di « gagmen ». Così dicasi per tutti: dalla madre, al padre, alla cameriera poiché dell'eio di quello sciattone di giovanotto già abbiamo detto. E allora concludiamo: la platea si diverta fin che vuole, ma sappia che non ha visto un film. Ha veduto le « cartoline del pubblico » in movimento.

VITA DI PROVINCIA

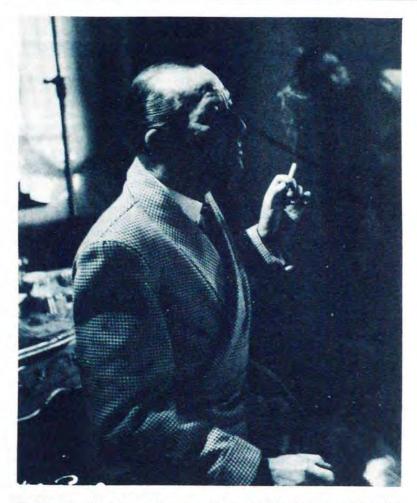
BOLOGNA

IL CENTRO UNIVERSITARIO CINEMATOGRAFICO DELL'ORUB

11

Le recenti elezioni all'VIII congresso dell'organismo rappresentativo hanno confermato la fiducia della maggioranza assoluta dei votanti al « Magistratus » e a Rumagna, lista collegata. Fatto sintomatico: l'accresciuto numero dei votanti, in percentuale, rispetto al totale degli isci'itti all'Ateneo bolognese. L'affermazione del Magistratus che vale approvazione incondizionata dell'attività svolta e dei programmi futuri, suffraga quanto detto precedentemente circa l'opera specifica svolta nel suo campo dal CUC (sotto la direzione di Arnaldo Marzari e il controllo dell'addetto culturale dell'ORUB Alberto Caltabiano), Da due anni a questa parte l'affluenza alle sue manifestazioni è andata sempre più aumentando. Che ciò sia dovuto al « sacro fuoco dell'arte » accoppiato al cieco fanatismo « culturale » di improvvisati seguaci della decima musa è da escludersi, considerando il fenomeno nella sua generalità.

Ora, un cronista malizioso nel pubblico assiduo del CUC troverebbe ampia materia per interessanti disquisizioni su tante cose; ad es. quel cronista, traendo lo spunto, dalla circostanza (casuale?) della quasi perfetta equivalenza dei due sessi nel pubblico degli « aficionados » sarebbe indotto a gustose interpretazioni della teoria platonica. Quella teoria che sostiene come, essendo in origine l'uomo unito alla donna in una sola entità d'anima e corpo, vincolo ideale soltanto a causa di un indesiderato intervento degli dèi spezzatosi, da allora i due esseri van ricercandosi per il mondo. Ovviamente vedere una simile ricerca dell'anima gemella alle proiezioni del CUC, sarebbe una interpretazione di una mera coincidenza, un arbitrario adattamento di una teoria filosofica a un comune fatto, diciamolo pure, anche di cultura. Quando un fenomeno assume proporzioni di massa si possono, anzi si devono trascurare gli aspetti particolari, i motivi individuali, che, magari, sono marginali. Ciò che conta è il fatto di seicento persone che ti guardano un film. E' un fatto decisamente positivo. Dilungarsi sulla tematica dell'« habitus » e « animus » dello spettatore, dei cineclub, in particolare quello del CUC, può costituire oggetto soltanto di uno studio in altra più appropriata sede.



E' noto che Noel Coward spesso interpreta le proprie commedie. E anche nel film «Lo spirito, la carne, il cuore» («The Astonished Heart»), tratto appunto da un suo lavoro teatrale, Coward ricopre il ruolo di protagonista

Restando nei limiti di una lineare esposizione dell'attività del CUC, gioverà richiamare la attenzione su un fatto caratteristico, almeno qui a Bologna, e cioè sulla stretta coesione esistente fra le varie sezioni culturali dell'organismo rappresentativo. Ciò ha consentito, e consente tuttora, di realizzare una convergenza di interessi nello svolgimento dei programmi generali. Tanto per citare un esempio: la pubblicazione del periodico « Alma mater », organo dell'ORUB, ad intervalli, è vero, non sempre regolari, ha visto seguire dalle sue colonne l'attività cinematografica con la medesima cura e attenzione dedicata agli altri settori. Pertanto il CUC non è mai stato lasciato a se stesso, abbandonato in uno splendido isolamento, al «tira a campare », insomma.

In due anni di vita o poco più i vari cicli organizzati tramite la Cineteca Italiana e l'ufficio cinema dell'UNURI, hanno permesso di attuare finalmente la già tanto auspicata collaborazione tra « attivisti », diciamo così, dell'ORUB e la

vastissima massa indifferenzia. ta degli altri studenti. Una collaborazione che si è mantenuta su un piano di abbastanza « entusiastica » adesione e par-tecipazione ai suoi programmi talchè può dirsi che ora il CUC gode di una meritata fama ed è conosciutissimo, di dritto o di rovescio, nell'ambiente uni-versitario. Il che impedisce fin sul nascere, qualsiasi eventuale accusa polemica nei suoi confronti. L'essere una «conventicola » di isolati dal resto della massa, infatti, sarebbe proprio un'etichetta gratuita, per nulla pertinente al CUC.

Dedicati a determinati momenti del cinema sono stati i suoi cicli: un festival su Clair (è da notare che la presenza in un programma anche di un solo film di questo regista fa raggiungere subito l'« esaurito » nella disponibilità degli abbonamenti), una serie sul cinema inglese e una sul cinema tedesco, un ciclo di film su « Il teatro nel cinema », in occasione del quale venne pubblicato un accuratissimo opuscolo illustrato, ora introvabile. Per l'anno

1955-56 la serie delle proiezioni ha compreso un programma sul cinema comico (dai primitivi a Cretinetti, a Robinet, via via fino a Max Linder, a Mack Sennet, a Keaton, a Fatty per giungere a Chaplin e ad Harold Lloyd) e uno comprendente: Il milione di Clair, Femmine folli di Stroheim, Ossessione, Dies Irae, L'incrociatore Potemkin, La madre. L'attività retrospettiva, poi, è stata affiancata da un certo numero di conferenze sulla storia e sull'estetica del cinema, e sulla tecnica del linguaggio filmico tenute dal prof. Nino Ghelli e una conferenza-dibattito, svoltasi coll'intervento di Fernaldo Di Giammatteo, sull'importanza e il significato del cinema inglese.

Giuseppe Galliadi

MESSINA

ERANO COMUNISTI?

Il primo tentativo di dar vita ad un circolo del cinema a Messina risale al lontano 1947. Fu un nobile e coraggioso tentativo arrestato però sul nascere da ostacoli molteplici, prima tra i quali la situazione stessa della cultura cittadina, sospettosa e recalcitrante per natura di fronte al sorgere di iniziative che abbiano sapore di « novità ».

Lungi però dallo scoraggiarsì, i giovani che avevano tentato il primo esperimento (tra i quali giova ricordare Paolo Mondello e Giuseppe Cintioli) riprendevano nel dicembre 1949 l'iniziativa, questa volta con esito più felice. Nasceva così il «Circolo Lumière», che per un intero semestre — fino al giugno 1950 — svolse una discreta attività culturale proiettando oltre venti film, tra i quali Roma città aperta, Paisà, Carnet de bal, Alba fatale, L'uomo del Sud, ecc.

Dopo di allora eccoci ad una altra lunga pausa, interrotta solo nel luglio 1951, quando il Circolo rinasceva sotto il nome di « Cineclub Messina » ad opera della pazienza e della tenacia della solita pattuglietta di giovani, accresciuta di qualche elemento nuovo.

Fu questo il periodo più felice e brillante dell'attività cinematografica del Circolo, durata due intensi anni, fino al giugno 1953; un'attività arricchita di molte pregevoli proiezioni, sostenuta anche dalla fraterna collaborazione del «Circolo Sequenze» di Reggio Calabria. Mancarono i dibattiti e le conferenze, ma in compenso si ovviò a questa lacuna facendo precedere i film da eleganti ed esaurienti schede critico-informative. Oltre 70 furono le proiezioni.

Tutto sembrava procedere nel migliore dei modi, quando la

VITA DI PROVINCIA

proiezione di una « personale » di Joris Ivens (Il ponte, Noi costruiamo, Nuova terra, I primi anni), di un ciclo cecoslovacco (Barricata muta, I racconti di Ciapek ecc.), di qualche film e documentario russo, e di qualche altro «rivoluzionario» come La Marsigliese, ecc., fecero sorgere tra i soci forti dubbi sulla libera e spassionata natura dell'attività del Circolo. Si cominciarono pertanto a lanciare accuse di «filocomunismo» contro i dirigenti, li si considerò tutt'altro che scevri da pregiudizi ideologici, ma anzi interessati a svolgere attività politica e a influenzare con la proieizione di siffatte opere la mentalità e il gusto dei partecipan. ti. Conformismo e provincialismo riprendevano, in altre parole, il sopravvento. Molti soci infatti rifiutarono l'invito alla libera discussione, onde chiarire gli equivoci e si dimisero, tanto più che andava serpeggiando tra loro una leggera aria di stanchezza.

I 500 soci del Circolo calarono paurosamente fino a che la situazione fu tale da non consentire il proseguimento dell'attività. Da allora il Circolo tace; i vecchi dirigenti sono stati ripresi dai loro affari privati mentre tra i giovani nessuno ha il coraggio e l'esperienza per affrontare un sì arduo compito.

Cionondimeno l'attività del « Cineclub Messina » venne continuata alla meno peggio dal « Circolo Amici della Cultura », sorto, nel frattempo, ad opera di sinceri elementi democratici, amanti del libero dialogo.

Naturalmente non si poterono organizzare cicli periodici e sistematici di rassegne filmografiche, ma si cercò di tener desto l'interesse per il cinema, inserendo saltuariamente — tra le varie attività culturali — proiezioni di opere inedite e di filmine tratte da classici del cinema.

Ancor più si cercò di allargare gli interessi culturali cinematografici, organizzando pubblici dibattiti sui film di maggiore successo artistico proiettati nei locali cittadini.

Per non parlare poi di altre conferenze illustrative sul teatro e sul cinema; nonchè del 1 e II convegno dei Circoli del Cinema meridionali, tenutisi nella stessa sede a cura del promotore Cineclub di Reggio Calabria. Purtroppo però anche questa nota dominante di espressione culturale è venuta a mancare con il nuovo anno sociale; e oggi come oggi, pertanto, a Messina la cultura cinematografica è affidata alle solite cronachette sui « film di prima visione », stilate sui due quotidiani locali.

Achille Dall'Aglio

REGGIO CALABRIA

UNIONE DELLE ASSOCIAZIO-NI DI CULTURA

Oualcosa che può essere ca-

pace di importanti sviluppi è avvenuto recentemente a Reggio. Si è cioè giunti alla costituzione di una Associazione che raccoglie in sè tutte le Organizzazioni Culturali della città, escludendo il Circolo di Alta Cultura della Provincia, che, per la sua stessa struttura non può entrare a farne parte. Crediamo che questo sia un fatto nuovo e non solamente nella storia di Reggio, o della Provincia, ma totalmente, costituzional-mente nuovo. La importanza sta nel fatto che tutte le Associazioni esistenti a Reggio vi hanno aderito; dagli Amici della Musica alla nuova De Sanctis, dal Circolo Giuridico al Circolo del Cinema, alla F.I.L.I., e via di seguito. Nè è strano che complessi così eterogenei si siano riuniti ed affiancati, ma anzi in questa diversità sta l'importanza dell'avvenimento; per la prima volta l'intellettuale della provincia è stato capace di uscire dal suo isolamento, è stato capace di abbandonare la sua posizione personalistica e rinunziare a sostenere in astratto la bontà e la priorità della propria posizione culturale, per venire incontro a posizioni diverse, per collegarsi in un incomune. Naturalmente questa « distensione culturale » non è sorta per miracolo nè, all'atto pratico, ha finora raggiunto risultati particolarmente positivi, ma già l'intenzione è lodevole ed il primo passo, forse il più importante, è stato fatto. L'Associazione ha una origine ben concreta, sorta cioè da fatti puramente contingenti; lo scopo iniziale era quello di riunire le forze disperse delle organizzazioni varie, per raggiungere in comune quei fini pratici che sarebbe utopia sperare di raggiungere isolatamente. Si tende cioè ad una pressione comune per la concessione di quelle provvidenze che sono strettamente necessarie alla vita di qualsiasi associazione culturale: concessione permanente di sala per conferenze (solo l'Alta Cultura della Provincia dispone di una, personalissima), concessione di sovvenzioni sì da permettere una vita più tranquilla (o addirittura la vita stessa) per i Circoli. aiuti speciali in occasione di organizzazioni di congressi, mostre, ecc. Da questa esigenza (che è stata appunto la spinta che ha permesso il movimento unificatore), ed una volta compiuto il primo passo di sedersi cioè allo stesso tavolino per discutere gli stessi problemi, si è giunti alla comprensione che la unità può essere realizzata anche su un piano diverso e più

ampio, unità, cioè, di reciproca collaborazione e integrazione. Naturalmente stando le cose a questo punto è necessario perseverare e sopratutto evitare che questa iniziativa, che dovrebbe essere suscettibile di imitazione anche in altri centri, non rimanga sulla pura carta, allo stato esclusivamente intenzionale. Il risultato di una prima conferenza è troppo poco per essere soddisfacente, nè bisogna dimenticare che saranno proprio le battaglie concrete che potranno cementare questa unione che altrimenti corre il pericolo di sfasciarsi immediatamente. Pericolo che è aggravato da una naturale indifferenza nella cittadinanza che difficilmente e con sforzo potrà essere chiamata a partecipare a questa iniziativa e per la difficoltà di contatti, anche mediante i giornali, e per la diffidenza con cui viene accolto tutto ciò che avviene di nuovo e che si muove al di fuori del conformismo ufficiale.

Dario Natoli

SPOLETO

PUBBLICO NOTEVOLMENTE PREPARATO

A Spoleto, dove non per nulla a suo tempo si chiamò il Lippi ad affrescare la meravigliosa cattedrale, c'è grande amore per le manifestazioni artistiche che vengono seguite con particolare interesse. La città, infatti, antichissimo centro culturale, conta un « Teatro Sperimentale di Arte Lirica » che ha assunto in pochi anni importanza e risonanza internazionali ed un « Centro Internazionale di Studi Medioevali ». Tutti gli anni, inoltre, è sede di una Mostra Nazionale di Arti Figurative la quale si rivela più interessante ad ogni nuova edizione.

E' naturale che, in una città siffatta, anche il cinema non poteva essere trascurato.

Nel Cinquantuno, per la storia, nacque il Cineclub ad iniziativa del professor Lionello Leonardi. Ebbe, purtroppo, un solo anno di vita. Tale breve durata, però, non dipese da mancanza di interesse o di entusiamo. Avvenne ciò che accade in quasi tutti i piccoli centri: il Professore aveva poco tempo a disposizione; e quando anche i suoi bravi collaboratori Orsini e Toscano incominciarono a doversi occupare di molte altre cose, non si trovò chi li sostituisse. Così, con rimpianto di molti, la macchina si arrestò. Ed è noto che quando in un piccolo centro una macchina si ferma, per mille motivi diventa cosa pressoché impossibile il rimetterla in moto.

Per il loro Cineclub gli organizzatori adottarono il sistema di scegliere i film dal normale noleggio e di proiettarli in accordo con un esercente,

Per la verità il pubblico di Spoleto, nella sua maggioranza, notevolmente preparato. Vittorio De Sica, quando si trattò di saggiare le prime reazioni del pubblico col suo « L'Oro di Napoli », scelse appunto Spoleto recandovisi di persona a presen. tare il film. Inoltre gli spoletini si fanno un giusto vanto del fatto che nelle loro sale hanno trovato largo consenso certi determinati film di indiscusso va. lore artistico i quali, nei centri vicini, non incontrarono successo alcuno.

Spoleto è disposta su tre piani. Su di un poggio il centro della città che degrada fino al borgo; sulla collina, domina. ta dalla rocca, la zona dei palazzi antichi; sul Monteluco, infine, la zona dei villini. Le sale cinematografiche, di conseguen. za, sono dislocate un po' in basso e un po' in alto. Attualmente ve ne sono due in borgo e due in città. Quando però si tratta di andare su nel centro per vedere un bel film, quelli del bor. go salgono volentieri. E, per lo stesso motivo, scendono al borgo con piacere quelli della città. Il cinema è ancora assente dal Monteluco; ma vi arriverà prima o poi. Così, finalmente, saranno accontentati gli spoletini di ogni quota.

Mario Bonaca

CREMONA

TV NEL CINEMATOGRAFO

La battaglia tra la RAI-TV e il cinema sembrava che fosse giunta ad un punto morto quando gli organizzatori della Televisione accettarono di spostare al giovedi la nota trasmissione « Lascia o raddoppia? ». Ma gli esercenti, specie quelli delle città di provincia e della periferia, non hanno trovato, nella nuova disposizione, dei wantaggi sostanziali.

Infatti prima il pubblico non andava al cinematografo al sabato ed ora non ci va più il giovedì. La situazione è diventata davvero preoccupante, almeno per quanto riguarda la città di Cremona dove i cinque locali hanno iniziato, da qualche settimana, una vera battaglia di concorrenza per battere o almeno per arginare il successo che sta ottenendo la rubrica « Lascia o raddoppia? ». Per ora il fenomeno (perchè di fenomeno si tratta di cui gli italiani sembra che vadano particolar-mente pazzi) è localizzato esclusivamente a questa trasmissione. Al giovedì non c'è caffè o locale pubblico che non sia stipato di gente all'inverosimile. Si calcolano diverse migliaia di persone. La gente, a frotte, esce di casa e si pianta quell'oretta

VITA DI PROVINCIA

davanti al televisore per gustare le avventure o le disavventure dei... fenomeni che abbiamo in Italia sul piano culturale.

Tutto questo pubblico televisivo dove è stato trovato? Al cinematografo naturalmente; al sabato, quando un locale effettua un incasso medio di 300-350 mila lire, si sono verificati, invece, incassi di 40, 50 mila lire quando non sono statí più bassi ancora. Ora al giovedi sera, che è pur sempre un giorno di lavoro (quasi sempre i film della domenica vengono messi sul cartellone al giovedì) si sono verificati gli stessi incassi. Che cosa fare? Bisognava pur stu-diare qualche cosa. Ed ecco il televisore fare la sua comparsa nel cinematografo, ma non nelle hall, come è avvenuto a Milano e nelle altre parti, ma nella sala, con proiezione gigante, effettuata sullo schermo del cinema ed inserita tra i due spettacoli cinematografici della sera. I prezzi non sono stati ritoccati ed il pubblico ha potuto così prendere due piccioni con una fava e l'esercente ha visto di colpo aumentare gli incassi.

Quanto si sta verificando a Cremona si verificherà anche nelle altre provincie, non lo mettiamo in dubbio, e ciò sta a dimostrare che la Televisione, con una sola trasmissione fortunata può battere in ogni momento il cinema che, fino a poco tempo fa, non temeva la concorrenza di nessuno. E se, per assurdo naturalmente, la Televisione raggiungesse sette spettacoli simili a « Lascia o raddoppia », dove lo troveremo più il pubblico cinematografico?

Elia Santoro

FANO

CICLI INCOMPLETI

Accettata di buon grado da tutti i soci del Circolo del Cinema la selezione del neorealismo italiano (malgrado mancasse un'opera della importanza de «La terra trema »), si è passati alla proiezione di alcune opere del cinema francese. Anche qui gli intoppi sono stati molti e di diversa natura: è stato impossibile programmare « Le diable au corps » come pure « Occupati d'Amelia »; e lo stesso « Quatorze Juillet » di Clair, proiettato in edizione originale, non ha soddisfatto il pubblico. Al contrario di « Dio ha bisogno degli uomini » che, presentato doppiato come le copie in circolazione in un qualsiasi esercizio, malgrado fosse già conosciuto dalla maggioranza dei Soci, ha avuto una favorevolissima accoglienza.

Per il ciclo riservato al cinema inglese poi le difficoltà si sono raddoppiate. Introvabili «Il fuggiasco» di Carol Reed e «L'Enrico V» di Olivier (si dice che quest'ultimo sia al macero) il Consiglio ha dovuto ripiegare su «Scarpette rosse», «Addio Mister Harris» e «Lo scandalo del vestito bianco», opere interessanti senza dubbio, ma non tali da esser considerate fondamentali nello sviluppo del cinema britannico.

I Soci tuttavia paiono aver comprese le enormi difficoltà a cui il « Circolo del Cinema » va incontro, e, malgrado sussista sempre una certa freddezza fra promotori e amatori, il distacco pare si vada poco a poco superando.

Merito di ciò senza dubbio lo abbinamento (se così si può dire) di altre branche culturali alla organizzazione principe che rimane il Circolo del Cinema: i pomeriggi musicali della domenica, sempre numerosi, consentono un facile avvicinamento di idee e di opinioni, talchè indirettamente offrono le basi per una proficua intesa fra chi organizza e chi partecipa, condizione questa indispensabile per il felice proseguimento di ogni iniziativa a carattere informativo e culturale.

Luciano Anselmi

PRATO

IL PAESONE

Pur con i suoi centomila abitanti Prato, nel campo dello spettacolo cinematografico, può considerarsi un « paesone »: vogliamo dire che i gusti del pubblico, senza voler offender la sensibilità artistica paesana, sono in massima parte orientati verso il film popolare, la pellicola commerciale.

Con i suoi 5 locali principali, attivissimi, ha la possibilità di un buon giro quantitativo, ma ahimè ben raramente, pur non mancando i film di una certa importanza, vengono soddisfatte le esigenze di chi vorrebbe vedere affermato il buon cinema. E se il pubblico non diserta le proiezioni di valore, è indiscutibilmente vero che non viene riservata quell'accoglienza che testimonierebbe finalmente di un minimo di preparazione tanto utile ai fini di un atteggiamento critico verso opere che potrebbero comunque essere oggetto di discussioni ed attento esame.

Tempo addietro, pur non avendolo potuto seguire, funzionava un cineclub che tanto bene aveva iniziato con proiezioni di vero valore e che avremmo ben visto prosperare nella speranza di veder attratta parte del pubblico verso una forma di spet-

tacolo artisticamente valido. Ma presto tutto si è spento, od almeno così sembra, silenziosamente, e quel che è peggio nessuno se ne è seriamente preoccupato.

Sono queste, iniziative che richiedono una certa fatica organizzativa e soprattutto un duro lavoro per indurre anche gli appassionati alla formazione di un primo gruppo che sappia dare impulso materiale e morale a questa forma di spettacolo. Il dover poi ricominciare daccapo è ancora certamente più difficile, ma non per questo impossibile. Nessuno, dunque, vuol ritentare la prova? Sarebbe tanto utile e soprattutto di grande soddisfazione indurre a poco a poco parte del pubblico pratese allo spettacolo d'arte e chissà allora se un giorno non troppo lon. tano non si senta il desiderio di riconsiderare i propri atteggiamenti e di voler rivedere film come «Ladri di biciclette» od «Umberto D», «Enrico V», « Senso », « Luci della ribalta », « Fronte del porto ».

Franco Dia

MASSA

E' RINATA L'« ASSOCIAZIO-NE CULTURALE »

Finalmente! Anche a Massa si è realizzato qualche cosa di concreto nel campo della cultura; la rinascita della « Associazione Culturale » è la prova e la conferma di quanto abbiamo sempre sostenuto: che basta solo un poco di buona volontà per avere l'appoggio incondizionato di una parte del pubblico, quello più evoluto e intelligente.

Vediamo ora in che cosa consiste il programma di questa « Associazione ». Innanzi tutto le manifestazioni più numerose, e, ovviamente, più seguite dai soci sono quelle cinematografiche.

Nel mese di febbraio sono stati proiettati i seguenti film: « Umberto D ». (Programmato a suo tempo nelle sale cittadine, con scarso successo, e ora ben accolto dai soci), « Il fiume » di Renoir, « Luci della città » di Chaplin, « Giuochi proibiti » (per Massa, chissà perchè ancora inedito, che ha suscitato una profonda commozione per l'umanissima vicenda e per la spontaneità con la quale i due piccoli attori hanno dato vita ai loro personaggi, merito tutto del regista Clément), e la «Regina d'Africa » di Huston.

Come si vede anche dai titoli, ciò che lascia perplessi è il criterio con cui queste pellicole diversissime tra loro sono state scelte; sarebbe stato molto meglio aver seguito un filo logico, e aver dedicato per esempio un intiero ciclo di proiezioni al neorealismo, o a Chaplin; ma questo forse è chiedere troppo data la finalità della « Associazione », non si può pretendere si trasformi in un circolo del cinema, anche se ciò sarebbe auspicabile. Altro neo di questa « Associazione », è il fatto che i film essendo proiettati in un locale provvisto di schermo panoramico, vengono rovinati cercando di adattarli ad esso.

* * *

Vogliamo dire ora due parole sul pubblico, quello meno evoluto che aolla le tre sale cittadine alla domenica. Con quale criterio questo pubblico sceglie un film anzichè un altro?

Sempre restando del parere che tre soli locali sono pochi per i quarantacinquemila abitanti della città: e che pertanto gli esercenti programmano i film che vogliono, questo pubblico come si orienta nella scelta di un film?

Buona parte, e tra questi i giovani, preferisce i western e i film sulla guerra.

Perchè questa preferenza sugli altri «generi»? Ci è capitato di ascoltare più volte dei giovani che avevano scelto un film western in base ai «morti» che credevano fossero disseminati nella vicenda del film.

Ora non vogliamo sostenere che tutti i giovani vanno al cinema per vedere uccidere, ma molti sì; e sono questi che ci debbono far meditare seriamente sull'influenza che questo genere di film può avere su di loro.

Infatti riusciamo forse a capire l'altra parte del pubblico, quelli che si commuovono alle lacrimose vicende dei «figli di nessuno» e delle «trovatelle di Milano», perchè tali pellicole sono state confezionate appositamente per pizzicare le corde sentimentali di quegli spettatori, e perchè in fondo gli appassionati di questo genere sono della gente, diremo, «pacifica», «innocua».

Ma per gli altri, per quelli che vanno in estasi davanti ai calci in faccia, alle sparatorie, non crediamo che ci siano attenuanti, perchè le scene che sono alla base di questi film non invitano certo alla facile commozione, o se vogliamo, alla bontà come avviene per i «Figli di nessuno », ma solleticano gli istinti più bestiali degli spettatori, e a proiezione finita ciò che più ricorderanno, ne siamo certi, non sarà il trionfo della giustizia, ma la violenza di cui quei lm erano imbevuti

Almo Zanza



BRUNO BENIZZI (Torino). Per un errore della tipografia «Fronte del porto» risulta una produzione M.G.M. Rettifico: Produzione S. P. Eagle; Distribuzione: Ceiad-Columbia.

La donna di picche (The Queen of Spades) World Screenplays, 1949; regia: Thorold Dickinson; sogg.: dal lavoro omonimo di Pnshkin; scenegg.: Rodney Ackland e Arthur Boys; foto Otto Heller; musica: Georges Auric. Interpreti: Anton Walbrook, Edith Evans, Yvonne Mitchell, Ronald Howard, Mary Jerrold, Anthony Dawson, Miles Malleson, Michael Medwin.

Asso nella manica (The Big Carnival), Paramount-B. Wilder, 1951; regia: Billy Wilder; sogg. e scenegg.: Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman da un fatto di cronaca; foto: Charles Lang jr.; scenografia: Earl Hedrick e Hal Pereira; musica: Hugo Friedhofer; mont.: Doane Harrison e Arthur Schmidt. Interpreti: Kirk Douglas, Jan Sterling, Bob Arthur, Porter Hall, Richard Benedict, Frank Cady, Ray Teal, John Berkes, Frances Dominguez, Gene Evans, Frank Jacquet, Harry Harvey, Bob Bumpas, Lewis Martin, Geraldine Hall, Richard Gaines.

Baia di Hudson (Hudson's Bay), Fox, 1940; regia: Irving Pichel; sogg. e scenegg.: Lamar Trotti; foto: Peverell J. Marley e George Barnes; scenografia: Richard Day e Wiard B. Ihnen; arred.: Thomas Little; musica: Alfred Newman; mont.: Robert Simpson.

Contrattacco (Counter-Attack), Columbia, 1945; regia: Zoltan Korda; sogg.: Janet e Philip Stevenson basato su «Pobyeda» di Ilya Vershinin e Mikhail Ruderman; sceneggiatura: John Howard Lawson; foto: James Wong Howe; scenogr.: Stephen Goosson e Edward Jewell; musica: Louis Gruenberg; mont.: Charles Nelson e Al Clark; arred.: Robert Priestley; aiuto regia: Earl Bellamy.

Scarface; Regia: Howard Hawks; aiuto vegista e consulente tecnico: Fred D. Pasley; scenegg.: Seton J. Miller, John Lee Mahin e William R. Burnett; fotografia: Lee Garmes e L. W. O'Connell; scenografia: Harry Oliver; musica: Adolph Tandler e Gus Anheim. Interpreti: Paul Muni, George Raft, Karen Morley, Ann Dvorak, Boris Karloff, Vince Barnett, C. Henry Gordon, Osgood Perkins, Edwin Maxwell, Henry Armetta, Purnell B. Pratt, Tully Marshall, Harry J. Vejar, Inez Palange, Bert Starkey, Hank Mann.

L'immagine meravigliosa - Regia: Richard Brooks; sogg. e scenegg.: Richard Brooks; foto: Robert Surtees; scenogr.: C. Gibbons e Scognamillo; montaggio: George Boemler; musica: Miklos Rozsa. Interpreti: Stewarf Granger, Anna Maria Pierangeli, George Sanders, Kurt Kasznar, Joseph Calleia, Rhys Williams, Larry Keating, Norman Lloyd, Mike Mazurki.

Io sono un evaso: vedi «Cinema» n. 162, pag. 80.

L'uomo senza paura: vedi «Cinema» n. 153, pag. 932.

VITTORIO ALBANO (Monreale - Palermo). Uragano all'alba (Commandos Strike at Dawn); regia: John Farrow. Film sulla Resistenza in Norvegia, piuttosto ben fatto.

Spirito allegro (Blithe Spirit); regia: David Lean. L'omonima commedia di Noël Coward, portata sullo schermo con «humor» sottile e delicato.

Il pensionante (The Lodger); regia John Brahm. Poliziesco del primo novecento, che tratta una tenebrosa vicenda simile a quella del famoso Jack lo squartatore. Film mediocre.

Contrattacco: Gruppi di partigiani russi che operano alle spalle delle truppe tedesche, durante quest'ultima guerra. Film propagandistico piuttosto efficace.

Martin Eden (The adventures of Martin Eden); regia: Sidney Salkow. Il romanzo autobiografico e marinaresco di Jack London, attuato ed interpretato discretamente.

PAOLO FRANCHINI (Firenze). Ti fornisco

gli altri dati che mi avevi chiesto:

Jess il bandito (Jesse James), 20th Century Fox, Zanuck 1939; prod. Nunnally Johnson; regia: Henry King; sogg.: Rosalind Scheffer; adatt.: Gene Fowler; scenegg.: Nunnally Johnson; foto: Georges Barnes; scenografia: William Darling, George Dudley; musica: Louis Silvers. Interpreti: vedi «Cinema» n. 161.

Sangue sul sole (Blood on the Sun), U.A., William Cagney 1945; regla: Frank Lloyd; sogg.: Garret Fort; scenegg.: Lester Cole, Nathaniel Curtis; foto: Theo Sparkuhl; scenogr.: Wiard Ihnen; mont.: Truman Wood; musica: Miklos Rozsa. Interpreti: vedi «Cinema» n. 161.

Il sapore del delitto (The Amazing dr. Clitterhouse), Warner Bros 1938; regia: Anatol Litvak; sogg.: dal lavoro teatrale di Barre Lyndon; scenegg.: John Wexley, John Huston; foto: Tony Gaudio; scenogr.: Carl Jules Weyl; mont.: Warren Low; musica: Max Steiner. Interpreti: vedi « Cinema » n. 161.

I figli della gloria (Fixed Bayonets!), 20th Century Fox 1951; prod.: Jules Buck; regla: Samuel Fuller; sogg.: da un romanzo di John Brophy; scenegg.: Samuel Fuller; foto: Lucien Ballard; scenogr.: Lyle Wheeler, George Patrick; musica: Roy Webb; montaggio: Nick De Maggio. Int.: Richard Basehart, Gene Evans, Michael O'Shea, Richard Hylton, Craig Hill, Skip Homeier, Henry Kulky, Richard Monohan, Paul Richards, Tony Kent, Don Orlando, George Wesley, Patrick Fitzgibbon, Neyle Morrow, George Conrad, Pat Hogan, Buddy Thorpe, Kaine Shew.

I guerriglieri delle Filippine (American Guerrilla in the Philippines), 20th Century Fox, Lamar Trotti in Technicolor 1950; regia: Fritz Lang; sogg.: Ira Wolfert; sceneggiatura: Lamar Trotti; foto: Harry Jackson; scenogr.: Lyle Wheeler, J. R. Spencer; musica: Cyril Mockridge; mont.: Robert Simpson. Interpreti: Tyrone Power, Michelin Presle, Tom Ewell, Bob Patten, Tommy Cook, Juan Torena, Jack Elam, Robert Barrat, Carleton Young.

Il segno di Zorro (The Mark of Zorro), 20th Century Fox 1940; regia: Rouben Mamoulian; sogg.: John T. Foote, da un racconto di Johnston McCulley; scenegg.: Garret Fort e Bess Meredyth; foto: Arthur Miller; scenogr.: Richard Day; musica: Alfred Newman. Interpreti: Tyrone Power, Linda Darnell, Basil Rathbone, Eugène Pallette, Gale Sondergaard, J. Edward Bromberg, Montague Love, Janet Beecher, Robert Lowery, Chrispin Martin, Pedro De Cordoba, George Regas, Frank Puglia, Eugène Borden.

Uomo bianco tu vivrai (No Way Out), 20th Century Fox, Zanuck 1950; regia: Joseph Mankievicz; scenario: J. L. Mankievicz e Lesser Samuels; foto: Milton Krasner; scenogr.: Lyle Wheeler, George Davis; musica: Alfred Newman; mont.: Barbara McLean. Interpreti: Richard Widmark, Linda Darnell, Stephen McNally, Sidney Poitier, Mildred Joanne Smith, Harry Bellaver, Stan-

ley Ridges, Dots Johnson, Amanda Randolph, Bill Walker, Ruby Dee, Ossie Davis, Robert Adler, Ken Christy, Frank Richards, Ray Teal, Will Wright, Maude Simmons, Doris Kemper, Phil Tully.

A COLORO che hanno richiesto i titoli dei più noti film cecoslovacchi con pupazzi:

Traum in Karnaval (1930, Vienna): pupazzi disegnati da Richard Teschner.

Le Roman de Renart (1928-1938): pupazzi di Ladislas Starevitch.

Don Prokouk in tentazione (Cecoslovacchia, 1948): pupazzi di Karel Zeman. L'usignolo dell'Imperatore (Cecoslovac-

chia, 1949): pupazzi di Jiri Trnka.

Frau Holle (Germania Orientale, 1952):
pupazzi di Johannes Hempel.

Questi i più noti film con pupazzi.

VINCENZO LA NAJA (Adrano - Catania). Ecco i dati che mi chiedi:

Michele Strogoff o il Corriere dello Zar (Michel Strogoff), Ermolieff-Tobis, 1935-36; regia: Richard Eichberg; supervisione: Jacques de Baroncelli; sogg.: dal romanzo omonimo di Jules Verne; scenegg.: Jean Bernard Luce e Jacques Natanson. Interpreti: Anton Wohlbrück, Yvette Lebon, Charles Vanel, Colette Darfeuil, Armand Ber.

nard, Bernhard Goetzke, Victor Vina, Mar-

celle Worms, Camille Bert, Charpin, Jolivet.

Mosca-Shangai (Moskau-Shanghai), Badal.
Terra, 1936; regia: Paul Wegener; sogg. e
scenegg.: Kurt Heynicke e M. W. Kimmich
da una commedia di Hadrian Maria Netto;
foto: Franz Weyhmayr; musica: Hans Otto
Borgmann. Interpreti: Pola Negri, Wolfgang
Keppler, Gustav Diessl, Susi Lanner, Rudolf
Schündler, Karl Dannemann, Erich Ziezel.

Paul Bildt, Heinz Wemper, Edwin Jürgensen. Sei ore di permesso (Urlaub auf Ehrenwort), Ufa-Ritter, 1937; regia: Karl Ritter; sogg.: Walter Bloem e Charles Klein da una novella di Kilian Koll; scenegg.: Charles Klein e Felix Lützkendorf; foto: Günther Anders; musica: Ernst Erich Buder. Interpreti: Rolf Moebius, Fritz Kampers, Ingeborg Theek, Heinz Welzel, Berta Drews, Iwa Wanja, Carl Raddatz, Evi Eva, Elisabeth Wendt, Franz Weber, Käthe Haak, Malte Jager, Beppo Brem, Otto Graf, Oskar Sabo, Karl Hannemann, Joseph Dahmen, Willi Schur.

Inebriante notte di ballo, Un (...Es war eine rauschende Ballnacht), Ufa, 1939; regia: Carl Froelich; sogg. e scenegg.: Geza von Cziffra, da uno scenario originale di Georg Wittuhn e Jean Victor; foto: Franz Weyhmayr; musica: Peter J. Tchaikowsky. Interpreti: Hans Stüwe, Zarah Leander, Marika Rökk, Aribert Wäscher, Fritz Rasp, Leo Slezak, Paul Dahlke, Karl Hellmer, Karl Haubenreisser, Leopold von Lebedur, Franz Stein, Hugo Froelich.

CAMBI E ACQUISTI

Gianluigi Morini (Via Cavour, 43 _ Imola), cede o cambia, preferibilmente in blocco; «Filmcritica » dall'1 al 23, dal 26 al 28 e fl 30; «Sequenze » i primi 11 fascicoli; «Rivista del cinema italiano » n. 1 (sett. 1952) e dal 3 all'8 del 1953; «Eco del Cinema, nn. 17, 21, 22, 23, 26, 27, dal 30 al 34, 38, dal 53 al 68, dal 70 al 76. Cambierebbe eventualmente con «Storia del cinema » del Pasinetti e i due volumi di «Dieci anni di cinema francese » del Campassi; o con le prime due annate complete di «L'Eco del Ginema » (totale 24 fascicoli; la rivista era mensile).

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 88 -Tipogr. "La Fiaccola" - Roma, Borgo Pio, 70



