

CHI NE PARLA



SPEDIZ. IN ABBONAMENTO POSTALE

166 LIRE
CENTO

TERZA SERIE * 16 MAGGIO 1956

Walt Disney

presenta

FIER PARKER

BUDDY EBSSEN

in



le
AVVENTURE di
davy crockett

IL RE DELLE FRONTIERE SELVAGGE



REGIA DI **NORMAN FOSTER** • **TECHNICOLOR** • **SCHERMO DANOP**



BARBARA STANWYCK E BARRY SULLIVAN NEL 1° FILM REPUBLIC IN NATURA "IL MIO AMANTE È UN BANDITO" ("THE MAVERICK QUEEN") TRATTO DALL'OMONIMO ROMANZO DI ZANE GREY E DIRETTO DA JOE KANE

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 o 35 mm. Basta cambiare il caricatore della pellicola
- ◆ Precisi e robusti movimenti
- ◆ Mirino reflex
- ◆ Otturatore variabile a 200°
- ◆ Torretta con tre obiettivi divergenti

ESCLUSIVISTA PER L'ITALIA

A.T.C. ATTREZZATURA TECNICA CINEMATOGRAFICA
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, Buenos Aires - BRASILE: Cesar Memolo jr., Estancia Lynce, Atibaia, San Paolo - BULGARIA: Cristo Mutatoff, Rue Kozlodni 25, Sofia 2 - GIAPPONE: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakano 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, Lole Ribara 38, Belgrado - PORTOGALLO: Ferdinando Duarte, Rua Damasceno Monteiro 80/2ºD, Lisbona - STATI UNITI: da New York Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M. C. Molander, Smedsbacksgatan 1, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernandez Cuenca, Calle Nufiez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

DIRETTORE: PASQUALE OJETTI

REDAZIONE: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

IMPAGINAZIONE: PINO STAMPINI

Volume XV

Terza serie

Anno IX 1956

166 16 Maggio 1956

SOMMARIO

SI GIRA	202
FRANCO MOCCAGATTA	
CINEMA E RESISTENZA A BOLOGNA: MORTO IL CONVEGNO... VIVA IL PRECONVEGNO!	203
FILIPPO M. DE SANCTIS	
PRIMO: NON PRENDERE BARBITURICI	204
P. O.	
I PARENTI TERRIBILI DEI FILM BIOGRAFICI	208
CESAR MEMOLO jr.	
BRASILE: SCONTENTI AL CINEMA APPLAUDONO GOLONI IN « CARIOCA »	209
M. M.	
HOLLYWOODIANA	211
CARLO DELLA CORTE	
SI MORDONO LA CODA FUMETTO E CINEMA	212
FEDERICO SCALA	
RENATO CASTELLANI 1938-1956 . FILM INDEX (II)	215
« IL CERO » DI FINA DA TRAVEN?	217
INCONTRO CON RENÉ CLAIR DANNY AMBASCIATORE CON LE PERNACCHIETTE	218
ROBERTO CHITI	
SCHEDA CHIUSA PER ROBERT NEWTON	219
PETER FINCH « PROIBITO » A CANNES	219
LE AVVENTURE DI DAVY CROCKETT	220
ANGELO MACCARIO	
CANNES: ATTO PRIMO	222
CLAUDIO BERTIERI	
I DOCUMENTARI	227
F. Z.	
DIVAGAZIONI	227
E. T.	
LA ZAZZERA, EUTERPE E L'ETISIA	228
MARIA LUISA FEHR	
UN INDICE CHIAMATO VISONE	230
GIANFRANCO ROSSI	
TRA FIORI E PIFFERI, L'ARCADIA DI HOLLYWOOD	231
ANSANO GIANNARELLI	
POLEMICETTA SUI GENERALI DEL DIAVOLO . MA RIUSCIRANNO A FARSI PERDONARE?	233
I FILM	234
VITA DI PROVINCIA	237
LA DILIGENZA	240



Ripresa aerea in "Orgoglio e passione" di Kramer

IN ITALIA

CINECITTÀ

I sogni nel cassetto - b.n. - Produzione: Rizzoli-Francis (italo-francese) - Regia: Renato Castellani - Interpreti principali: Lea Massari, Enrico Paganì, 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 Dupey, 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 Harari, Antonio Cifariello, Serge Reggiani, Franco Fabrizi - Genere: drammatico.

IN.C.I.R.

Giovanni dalle Bande Nere - Ferraniacolor - Produzione: Ot-

tavio Poggi - Regia: Sergio Grieco - Interpreti principali: Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Constance Smith, Philipe Hersent, Gerard Landry, Silvio Bagolini - Genere: storico.

Il Cavaliere dalla Spada Nera - Ferraniacolor - Superfilmscope - Produzione: Romana film - Regia: Ladislao Kish - Interpreti principali: Steve Barclay, Marina Berti, Otello Toso, Fulvia Franco, Nerio Bernardi, Luigi Tosi, Eva Vanicek, Carlo Tamberlani, Enzo Fiermonte, Carlo Lamas - Genere: avventuroso.

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.

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

La castellana del Libano - Eastmancolor - CinemaScope - Produz.: Cino Del Duca - Jeanie - 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: Maria 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.: Cine. mediterranea - Report film -

Regia: Giuseppe Belli - Genere: documentaristico.

La porta aperta - Ferraniacolor - 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, Jeanette Batti - Genere: drammatico.

Gli amanti del deserto (La figlia dello sceicco) - Eastmancolor-CinemaScope - Produzione: Roma Film-Benito Pe-rojo (italo-spagnolo) - Regia: Goffredo Alessandrini, Gianni Vernuccio - Interpreti principali: 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 Lollobrigida, Anthony Quinn - Genere: drammatico.

Paris... Palace Hotel - Eastmancolor - Produzione Rizzoli film-Speva film - Regia: Henri Verneuil - Interpreti principali: Charles Boyer, Françoise Arnoul, Roberto Risso - Genere: sentimentale.

NOTIZIARIO

STATI UNITI

Eva Marie Saint interpreterà «The Vintage» della Metro Goldwyn Mayer. Il film sarà diretto da Jeffrey Hayden, marito dell'attrice.

Richard Widmark ha acquistato i diritti del romanzo «The Blind Window» di William M. Givern. Widmark sarà il produttore e l'interprete del film che verrà girato a New York per conto della United Artists.

The Ballad of Cat Ballou è il titolo del romanzo Roy Chanslor acquistato dai produttori Hecht-Lancaster. E' in progetto di farne un «musical» con Bart Lancaster e Tony Curtis come interpreti.

Rita Hayworth interpreterà a fianco di Frank Sinatra e Kim Novak il film «Pal Joey». Ma prima di rientrare in America l'attrice prenderà parte in un film sulla vita di Isadora Duncan diretto da David Lean.

GERMANIA

Wolfgang Reinhardt produrrà un film che avrà per sfondo New York e racconterà la storia di una famiglia austriaca che emigra in America durante il periodo nazista.

A Roma la crisi si tocca con mano. La legge ritardataria fornisce disoccupazione e riunioni di cineasti furanti. Si vedono certe tavolate di «presidenze» che sembrano corsi accelerati di storia del cinema patrio. E si vedono attori, tecnici, registi, vivere di rabbia e di progetti. Ma i rubizzi bolognesi potrebbero anche non crederci; e ne avrebbero motivo. Infatti il loro Comune ha sborsato sedici milioni per organizzare le prime manifestazioni biennali artistico-culturali della Resistenza di cui, oltre ad una mostra di pittura ed a una antologia letterario-partigiana, il vero «clou» era il Convegno Nazionale sul tema «Il cinema postbellico e la Resistenza». Invitati d'onore e di diritto, dunque, furono i più significativi «nomi» della nostra cinematografia. E poiché a Bologna le cose si fanno da signori, l'invito era signorile: soggiorno in albergo di prima categoria, pasti al celebre «Fagiano». Tutto a spese di S. Petronio. Con tanta disoccupazione in giro, come mancare ai lavori d'un Convegno importante? Errore: l'inattività non esisteva più. I nostri registi telegrafarono espressioni di calorosa adesione e di scusa per il mancato intervento a causa del lavoro. Lavoravano tutti. Giulio Cesare Castello, presidente del Convegno, stringeva al seno un covone di gialli moduli telegrafici: ma era, in verità, una balla di paglia. Le spighe erano rimaste nella capitale. Così a Bologna, durante le giornate del 20 e del 21 aprile, in mancanza di grano, si parlò del raccolto vecchio sperando in quello nuovo. Per esser sinceri noi credemmo fino all'ultimo alle assicurazioni di quei colleghi che asserivano: «Lattuada arriverà senz'altro», oppure «Antonioni viene a Bologna tutti i sabati; anche la settimana scorsa era qui: l'abbiamo visto in un locale con una ragazza; vedrete che una visitina ce la farà». E invece niente. Gli unici registi di cui udiamo la voce furono Elio Ruffo per il lungometraggio e Castello per il documentario («Il museo delle voci»). Ma l'atmosfera era ugualmente simpatica e cordiale e i pochi presenti si guardavano come per dire «ma perché i "grossi" non sono venuti? Non volevamo mica fucilarli!». Comunque, da buon ospite, l'assessore prof. Gabelli aprì il Convegno a nome del Comune, il prof. De Bernardis di Genova illustrò le finalità di tale manifestazione indetta dall'Associazione Nazionale tra i Comuni decorati al Valor militare (di cui Genova tiene la presidenza e Bologna vanta

Cinema e Resistenza a Bologna:

MORTO IL CONVEGNO... VIVA IL PRECONVEGNO!

unico «muro» era quello affrescato e non già la viva replica di rimbalzo della parte in causa responsabile. Così dicasi per la denuncia di un lungo elenco di soggetti ancora prigionieri in un cassetto: da «Agnese va a morire» a «La strage di Cefalonia», a «Pensione Mimosa» e a «I fratelli Cervi». Tutta colpa della censura? O dei produttori, oppure del pubblico che non ne vuol sapere? Opinioni. E purtroppo, in tema partigiano, le opinioni sono inutili cinematograficamente, ma utilissime per la politica e per la polemica. Addentrarsi nelle discussioni sulla Resistenza, sembra penetrare nel maniero medioevale: dov'è il trabocchetto?

Rieccoci ai telegrammi di scusa. E Padre Morlion, dopo un sondaggio tramite Cineforum locale, non è intervenuto. «Veti dall'alto», sussurravano i presenti. E Carlo Ponti, «veto» di chi? Il fatto è che i «complessi» sono passati dall'individuo alla società. Singolarmente, avvertiamo evoluzioni, trasformazioni, ampliamenti; da anni sentiamo che non è più possibile denominare la persona «comunista» o «cattolica» per definirla, ma insistiamo su questi termini quando vogliamo ricoprire sbagli, timori,

partigiani; e molte cose di buon senso, vennero a Bologna dette da loro. Quindi ci fece veramente piacere intrattenerci con un vero «capo» dei nostri valorosi «ribelli»: il comandante Mazzon. E' costui una bella figura di guerrigliero: barbetta e sguardo d'aquila. Lui esaminò subito la faccenda da intenditore: quanti furono i nostri registi che vissero in una «banda» in montagna con il mitra al collo e gli «Alpenjäger» alle costole? Come pretendere quindi che, tornato il sereno, possedessero esperienze ed ispirazioni tali da trasmetterle sullo schermo? Perciò quanto è avvenuto in letteratura (dove fra le giovani leve abbonda la narrativa «vissuta» e forgiata dal clima partigiano), non si verificò per il cinema. Quindi a noi è mancato l'autore cinematografico, quello che mediante una propria e convinta carica emotiva sapesse darci l'opera (o le opere) superante ristrettezze censorie o dubbi di produttori. I supercitati «Paisà» e «Roma città aperta» nacquero appunto in un uomo che, coralmemente, era stato sensibilizzato dagli avvenimenti. Se Rossellini (o chi più adatto di lui agli strapazzi) avesse per mesi e mesi comandato una «Brigata Garibaldi» o una formazione «Giustizia e Libertà» (il colore politico non conta) in alta Val di Lanzo o fra i boschi delle Langhe, noi a quest'ora avremmo il film che ci manca. Ne deriva, invece, che dovendo riesumare un'epopea da chi non l'ha sofferta diuturnamente, ci si basa sugli episodi più appariscenti e crudeli: e Resistenza significa soltanto il partigiano che spara, che è impiccato ed il tedesco che brucia il paese. A sua volta il produttore legge, concludendo «niente da fare!». Tuttavia, se i nostri registi non sono stati sui monti, non significa chiudere il capitolo. Ecco perché si organizzano i convegni. Che ci importa dell'incontro di quattro noiosi pennaioli? «Noi vogliamo chiacchierare con i buoni narratori della pellicola; parlare con loro, raccontare episodi, spunti, avvenimenti, trasmettergli, in una parola, il frutto di una sentita esperienza storica. Forse sarà tutto quanto inutile, ma forse qualcuno tornerà a casa interessato, appassionato su un fatto che gli si è rivelato, in cui lui «vede» e in cui, soprattutto, crede possibile un film». Noi crediamo che il dialogo con uomini come Mazzon arricchisca una proficua vigenza; poiché tali uomini (e ce lo hanno affermato) posseggono il raro pregio di disconoscere il termine «involutione» (applicato al regista che non gira per accontentare il classico «neo») e vedono la tematica della Resistenza molto al di là della raffica del mitragliatore. Questo perché «sono stati» partigiani e ne concepiscono anche il riesame critico. E Mazzon non si duole perché in Italia non si realizza una «Bataille du Ray». Egli sa che il partigiano è da molto tempo tornato borghese, che si è già richiesto cento volte «come mi hanno ripagato?» e che in qualche occasione ha preferito tacere il proprio eroismo. No, può esser più utile, anziché mostrare l'eroe sabotatore di binari, presentarcelo quale è oggi, come vive e cosa significhi attualmente il suo passato eroismo. Siamo certi che il simpatico comandante sarà, prima o dopo, accontentato. E non sarà occorsa la mozione conclusiva del convegno bolognese, auspicante la realizzazione di film sulla Resistenza, poiché la Resistenza stessa ha avuto ed ha purezze e bagliori incisivi. La loro luce salterà fuori. A patto che del riverbero non se ne approfitti nessuno. Basterebbe lasciare la politica in sede e portare soltanto il cinema a Bologna. Il che speriamo sia possibile quanto prima, cioè al vero «Convegno».

DAL NOSTRO INVIATO FRANCO MOCCAGATTA

ben due medaglie d'oro), al tavolo presidenziale salirono Castello, Renzi e Zanelli, e quindi il primo relatore ufficiale, Fernando Di Giammatteo, seguito poi da Ugo Casiraghi, ammise che non era più il caso di continuare a parlare di «Convegno», ma bensì di «Preconvegno», viste e considerate le assenze (giustificate!)

Ma noi continuavamo a pensare agli «alibi» inviati per posta e ci tornavano alla mente le «giustificazioni» che gli scolari somari esibiscono dopo aver marinato la scuola nel giorno delle interrogazioni: a mala pena avevano strappato una «sufficienza»; perché tornare in bocca al lupo e rovinarsi la «media»? Perciò nella Sala degli Stemma di Palazzo d'Accursio erano presenti uno sparuto drappello di critici e di saggi che ebbero già più volte occasione di scrivere o di esprimere quanto tornavano a dire. E accanto ai rapidi riesami dei nostri film sulla Resistenza, accanto ai paralleli con quanto effettuato dalle cinematografie straniere su tale argomento, i vari discorsi miravano soprattutto a lamentare quello che non venne da noi realizzato e ad individuarne le cause. Ma purtroppo, anche qui, si rimase sul piano della teoria. Gli intentatori del processo esistevano; mancavano accusati e testi. Ed in fondo, dicendo «preconvegno», si intese stabilire una specie di «invito di comparizione» per una prossima riunione ove — finalmente! — si spera che qualcuno si alzi dichiarando: «Io, Lizzani», «Io, Blasetti», «Io, Amidei», «Io, produttore tal dei tali» e via di questo passo. Perché darci ragione o contrariarci fra giornalisti, cioè approvare o disapprovare idee e fatti noti? Cipriani, per esempio, ha detto: «Quando si parla di film per la gioventù, gli educatori propongono sempre di illustrare la vita di qualche ragazzo decorato. Ebbene, la Resistenza vanta 14 ragazzi insigniti di medaglia al valore. Che si aspetta?». Tutti trovarono l'argomentazione ottima, ma essa rimase lì, in quel salone in cui

viltà, colpe, sia nostre che di altri. E tutti si irrigidirono, nicchiano, temono compromissioni ed il comprometterli. Resistenza è divenuto sinonimo di interesse e di gioco dei comunisti. Mostrarsene interessati significa ingraziarsi, lodarla vuol dire farseli amici, come osteggiarla rendersi nemici. A parer nostro sarebbe più opportuno limitare il «come debbo comportarmi?» ai problemi del pollo con le mani o con forchetta e coltello. Per quanto riguarda il cinema vogliamo essere cinematografari e basta? Vogliamo afferrare i problemi con le mani e lasciare altrove le eleganti posate dell'opinione saggistico-culturale? E sia. Qualcuno ha già risposto, anche a Casiraghi, anche a Castello, anche a noi. Registri e produttori hanno dichiarato: «Storie partigiane? Non le sento», oppure «non interessano più», o ancora «non fanno una lira». Però sembra strano, a legger queste frasi sui giornali, in fondo in fondo, non ci si crede. E allora sarebbe utile «udirle». Qui è la prima colpa degli assenti da Bologna.

Poi sarebbe anche utile udire chi dicesse: «ero pronto a vendere la camicia per fare un film, ma il Governo me lo ha impedito». Ma finché, come al «preconvegno», si citano «casi» senza completa casistica, non avanza d'un passo dall'alternativa e platonica battaglia ideologica e dialettica. Perché — e non credeteci amici dei censori! — è inutile dar tutta la colpa all'ostacolo censura. Se la barriera cadesse, quei produttori che oggi rifiutano di finanziare la pellicola partigiana, domani risponderebbero che, data la libertà, è più conveniente filmare donne nude.

Ed infine, tutto è proprio perduto? Occorre fare i tragici o i commemoranti? A furia di discorsi, la guerra partigiana, ancor viva e presente, assume un martirologio sinistro, una fredda lapidarietà da «Milite Ignoto» a cui si porta la corona una volta l'anno. A non volere questo sono proprio i veri

PRIMO:

NON PRENDERE BARBITURICI

INCHIESTA SUI GIOVANI REGISTI: L. F. D'AMICO
PIERO NELLI - GIUSEPPE BENNATI - VITTORIO SALA

DI FILIPPO M. DE SANCTIS

1

Iniziando questa inchiesta, che si propone di compiere un largo giro d'orizzonte su quell'aspetto importante del nostro cinema che è il campo della regia nel quadro *giovani forze*, già prevedevo le difficoltà che avrei incontrato. Di ordine soggettivo ed oggettivo. Da una parte, perciò, ho cercato di evitarle non esprimendo quelle calibrature critiche che — basate sul nulla o sul poco — potrebbero giustamente apparire inutili sviolinate o risibili stroncate.

Dall'altra, mi sono adoperato per entrare in piena confidenza con i mie inquisiti. Perché: mettetevi nei panni di chi è giovane, e come tale sta costruendo il proprio castello fatto di certezze, di ambizioni, di dubbi, di preparazione, di scoraggiamenti, di idee, di illusioni e, anche di *savoir faire*, di piaggerie, di diplomatiche grandi manovre. Un castello di stile composito, dove la buona e la mala fede fanno capolino tra i merli, sia guelfi che ghibellini. Ponetevi nei panni di chi è in procinto di concludere un film di ripiego, di chi esce da esperienze positive o di chi, pur giovane, già è moralmente bacato. E, dopo esservi impersonati, in questo contraddittorio personaggio, provate a recitare una parte materata di coerenza, di schiettezza di fronte a qualcuno che voglia scoprirvi tutto, che vi invita a giocare con le carte in tavola. Mi proponevo infatti, e lo dichiaravo scherzosamente ai miei pazienti, di psicanalizzarli.

Il problema non era tanto rivelare se stessi, quanto non rivelarsi. E' semplice, per tutti, affermare: «Ho intenzione di non deflettere mai dalla linea che ho scelto, lotto per la giustizia sociale, sono cattolico fervente, sono un contenutista, credo nell'introspezione, giuro sul neorealismo». E così via. Vi ricordate quel personaggio di Petrolini,

«Fortunello»? Era perfino «un dirigibile».

Il periodo in cui ho svolto il mio lavoro è indubbiamente disarmante, mentre i legislatori sgranano lentissimamente il lungo rosario della nuova Legge. C'è in giro un'atmosfera così pesante, così demoralizzante da tagliare le gambe a chiunque abbia la voglia di accendere cambiali per il futuro. Lo «spirito della crisi» respinge ogni discorso nel limbo dei desideri, del più sottomesso condizionale.

Tuttavia, non sono tanto le possibilità pratiche che interessano chi scrive — anche se nel campo cinematografico è assurdo prescindere da queste per costruirsi qualsiasi piano —, quanto sondare le intenzioni, leggere il momento per fare il punto in un tempo di stasi, di ripensamento. Ascoltare insomma il polso di un cinema che alcuni definiscono morto, altri vivissimo, altri ancora diagnosticano in fase evolutiva.

Può darsi che le risposte non siano del tutto illuminanti. Ma quale inchiesta, quali dati possono essere assunti ad esatto termine di giudizio? Quelli del *box-office* che indicano come il cinema si vorrebbe che non fosse? Quelli di determinati settori dell'opinione pubblica? Quelli di singoli teorici? In ogni espressione di preferenze, in ciascuna affermazione di particolari indirizzi esiste una risposta. Cerchiamo di trovarne una anche nelle conversazioni avute con i giovani registi che, per questa volta, si chiamano Luigi Filippo D'Amico, Piero Nelli, Giuseppe Bennati, Vittoria Sala.

Il primo è quel giovane sbracciato, indaffarato nella sua voluminosa corporatura che Visconti descrisse quale aiuto-regista di Blasetti nel suo *Bellissima*. Quel ruolo era preso dalla vita, come l'interprete stesso il

quale, proprio in quei giorni, lavorava insieme a Blasetti. Al vederlo in azione, D'Amico sembra appartenere a quel vociante mondo dell'industria cinematografica che è caratterizzato così perfettamente dalla folla dei lavoratori romani dello spettacolo, un cosmo variopinto del quale resta la prima impressione: manate sulle spalle, ahò!, *bone con tre b*. Intelligenze generose che prosperano nel disordine come i funghi nella più gelida ombra, uomini che possono attuare una carrellata servendosi del trabiccolo di un gela-taio ambulante. Eppure Luigi Filippo D'Amico, scoperto di quel manto di romanità niente affatto augustea, appare per quello che non può dimenticare di essere: un rampollo delle aristocrazie intellettuali della capitale.

Nipote di Silvio D'Amico, abita in un attico della Roma di re Umberto e del Cardinal de' Merode, in un appartamento che vorrebbe essere spicciolato, ma che è giudizio-samente arredato con castigati mobili tradizionali, il soggiorno è fornito perfino di un placido scaldino che nella sua familiare bonarietà sorride a bocca aperta degli «altri tempi». Lì, in quell'atmosfera di borghesia soltanto tentata dal cinema, D'Amico si crogiola in un'amplia poltrona, tutto preso dal desiderio di non compromettere la sua disponibilità. Sta preparando un film di cui preferisce non anticipare grandi cose; *porta male*, afferma schernendosi. Non è questo comunque che mi preme, e lo interrogo su se stesso. E' tremendamente pudico e svincola su altri soggetti che sono soprattutto i vari grandi con i quali, fin da giovanissimo, ha cominciato a lavorare.

Ricorda, dell'anno e mezzo trascorso in teatro con Visconti nel periodo dei *parenti terribili*, le quarantadue ripetizioni che Andreina Pagnani doveva gridare di «Mik» quarantadue volte, né una di più né una di meno; e ogni «Mik» detto con una diversa tonalità; (me lo racconta a proposito del rigore di Visconti). Ricorda le confessioni di Castellani nel «periodo calligrafico». «Mi hanno tacciato di freddezza — diceva il regista di *Un colpo di pistola* — adesso girerò un film su «Zazà» voglio vedere se potranno ripetere l'accusa». E quando gli venne mosso lo stesso appunto per *Zazà*, volle realizzare *La donna della montagna*, per provare quanto errassero coloro che gli imponevano quella definizione. Ricorda D'Amico (a proposito della disponibilità e dell'imprevedibilità) che in quel periodo Castellani riteneva impossibile un film di ambiente italiano, tipicamente tale come — diciamo — *Due soldi di speranza* o *Sotto il sole di Roma*. Ricorda ancora (a proposito del neorealismo) la prontezza con la quale Rossellini fermò l'inseguimento della grande Magnani innamorata di Serato; la scena, che si concludeva con la celebre caduta, apparve nella famosa sequenza di *Roma città aperta*. Parla di Blasetti con molto affetto, e della



ELLIENA E GLI UOMINI

CON

INGRID BERGMAN

MEL FERRER

JEAN MARAIS

Regia: JEAN RENOIR - Cinépanoramic - Technicolor - Coproduzione italo-francese
ELECTRA - FRANCO LONDON FILM - LES FILMS GIBE



villa di Fregene costruita dal regista con la sua poliedrica fantasia.

Ma ogni volta che cerco di ricondurlo al suo terreno, quello che io intendo zappare, D'Amico scantona. Mi racconta ancora di Antonioni, e di quando il regista de *Le amiche*, provetto tennista, visse una stagione giocando al distinto *game* con altrettanto distinti se non provetti giocatori. (Me lo racconta a proposito di certi ambienti che egli conosce bene).

E mille altre cose ancora, da poter scrivere un divertente volume di aneddoti sul cinema italiano. Interrogato sulla sua strada, però, sulle sue aspirazioni, non posso affermare che le sue idee diventano confuse, ma certo mi confondono e a stento riesco a trovare il bandolo della matassa.

C'è indubbiamente un'idea che io mi sono creata di lui attraverso *Bravissimo*, l'unico lungometraggio che egli abbia firmato, (ha collaborato alla regia di *Tam Tam Mayumbe*, de *Il matrimonio*) e stento a liberarmi delle mie impressioni. D'altra parte debbo lottare con la sua ritrosia che, suppongo, è anche un desiderio di non compromettere l'idea che gli altri potranno costruirsi di lui nel futuro prossimo o venturo. Quella vena che gioca con l'assurdo di una trovata è un motivo congeniale a lui, o soltanto un *gag* che resta lì, varato il suo primo film? D'Amico non ha riserve furbesche e non fatica ad ammettere che *Bravissimo* è stato il «film con il quale ha desiderato debuttare e per il quale ha saputo attendere», ma oggi lo considera un capitolo concluso.

Ora, altri interessi lo spingono a trovare se stesso, attraverso certe sue inclinazioni basate soprattutto sulla commedia di costume, e sull'analisi del mondo borghese. Mi accenna ad un suo progetto sulla «nascita del purosangue», una storia divertente, e ad un altro soggetto sull'ambiente del tennis. Ho lanciato con lui vari nomi: in quale può riconoscere le sue aspirazioni? Ma non ottengo assenti perché, ed è vero, ognuno appartiene a se stesso. Pronuncio anche il nome di Blasetti, così aperto ad ogni esperienza, dal film storico, all'intimista, alla commedia. Ma D'Amico nega ogni comparazione ed ogni similitudine. Ho interrogato anche Blasetti; cosa pensa di Luigi Filippo D'Amico? «Tutto il bene possibile — ha risposto imbarazzato il regista —; mi riservo comunque di esprimere un parere quando avrò letto ciò che lei ha scritto».

D'Amico — dicevo — non si sente così disponibile; Blasetti — egli suggerisce — non ha dietro di sé nulla che non sia cinema, cinema dalla testa ai piedi, dal passato fino al futuro non potrà essere che cinema. «Non riesco ad immaginarlo quando era un giovanissimo impiegato di banca».

Egli, invece, pensa di essere altro che non un cineasta in senso totalitario, qualcuno che può esprimersi attraverso il cinema, una forma come la pittura o la poesia.

Esiste un sostrato in D'Amico che corrisponde all'unico punto sul quale egli è pronto ad essere d'accordo in perfetta chiarezza con se stesso, ed è l'umanità dei personaggi; al di là dell'invenzione di *Bravissimo*, egli si proponeva di presentare un uomo e non una marionetta, un uomo visto con ottimismo. E' chiaro: egli non pretende di essere riuscito nel suo scopo con la sua «opera prima»; è altrettanto comprensibile che pensi per il futuro di percorrere questa strada. Quando gli chiedo, infine, se può riconoscersi qualche maestro, egli suggerisce che dai maestri si apprende soprattutto come evitare gli errori e che non prevede di percorrere le strade stilistiche dei vari «grandi». Più di questo non è disposto a concedersi; è pronto a girare decine di storie, ma non ha un'assoluta preferenza per un certo tipo di storia. E' aperto al pianto e al sorriso. Per realizzare un buon film è capace di atterrare



LUIGI FILIPPO D'AMICO

a spallate ogni schematismo, intanto lascia schiuso l'uscio ad ogni buona occasione.

...

Piero Nelli, 30 anni, moglie e un bambino, aspetta la sua ora. «Intanto sopravvivo, ma non intendo impegnarmi con film che non corrispondano in pieno ai miei desideri». Proprio agli inizi di quest'anno era sul punto d'iniziare un film sulla Resistenza, ma poi tutto è andato a monte. Ricomincia l'attesa, fatta di movimento febbrile, di ideazione di soggetti, di contatti con amici, di discussioni con produttori. Fino al giorno in cui, a posto con la sua coscienza, non avrà la possibilità di girare il suo secondo film.

Si mostra nauseato dell'atmosfera più recente del nostro mondo cinematografico. I cedimenti di tanti registi al gusto corrente gli fanno storcere la bocca e lo rendono pessimista. «Certi film non bisogna neppure pensarli», dice con puritana veemenza. «Non si potrà mai essere rispettati senza dimostrarsi pronti a tutto, anche a rinunciare ai milioni che allettano tanta gente». Per questo egli crede nell'efficacia di una nuova moralità, nel ricambio dei quadri. «A stipendio — così suggerisce il suo punto di vista sulla risoluzione della crisi — a stipendio tutti: registi, sceneggiatori, attori, tecnici». Affinché un regista possa svolgere una sua attività continua, senza cacce al tesoro e senza vendersi al *box-office*. Occorre organizzazione seria, propositi di pianificazione produttiva, ritmo calcolato secondo precise direttrici. Non sono queste esattamente le sue parole, ma i concetti che Nelli esprime sono affermati con molta energia.

Così, quando gli prospetto il problema della censura (la cui soluzione è «un diritto della civiltà, più che una rivendicazione dei cineasti»), Nelli è molto garibaldino nel rimarcare le attività di chi alla censura si è arreso realizzando film nei quali credeva soltanto per quel tanto che economicamente poteva ritrarne. Parole dure, d'accordo, ma chi onestamente potrebbe non dividerle? La rilasciatezza, la trascuratezza, il «film centocinquantese» hanno contribuito a far precipitare una situazione pericolante in un disastro per la cui soluzione si richiede, da parte di tutti, onestà di intenti, rigore professionale e spirituale. Accenniamo a questi argomenti perché è significativo che un giovane — qualunque sia il suo valore — abbia idee così decise su un problema base del nostro cinema. Che la «classe di ferro» non sia capace di una ripresa morale dopo essersi autocorrotta è un apprezzamento da discutere; come è lecito augurarsi che, stretta la cinta, gli anziani ed i giovani riconducano sulla buona strada un costume che in fondo è materiato delle loro opere.

Intanto Nelli sopravvive nel suo studiolo che guarda Roma dall'alto di Monteverde vecchio, legato ai ricordi di scuola per le ville gianicolensi, a quel Risorgimento che attraverso le riproduzioni di Fattori, qualche stampa e le foto di *Pattuglia sperduta* mantengono unito il giovane regista alla sua prima creatura. E, a parte qualche accenno di costume sul suo sano provincialismo, proprio per questo egli attira la definizione di «ragazzo serio», attaccato gelosamente alle sue prime poesie, perché sudate, perché sentite, perché — anche — gli hanno fruttato il riconoscimento dei critici e hanno caricato

le sue spalle di speranze che egli non intende deludere. Tutto ordinatino nel suo impegno, può essere semplice per qualcuno scherzare sulla sua seriosità; su questo giovane che pensa al cinema come, appunto, alla poesia — versi da costruire, da limare —, secondo una tradizione che della provincia letteraria fa una delle più risapute fucine di fedelissimi dell'arte con la maiuscola. Ma chi può sostenere che il nostro cinema non abbia bisogno di tornare a Pisa o a Gela, dopo tanta aria del continente?

Nelli viene appunto da Pisa, dove studiò fino a prendere la licenza liceale e ad iscriversi all'Università. Ma, aveva ventidue anni, a Firenze in occasione di un Congresso della cultura conobbe Peppe De Santis, ne ebbe incoraggiamenti e sostegno, sicché fu aiuto del regista per *Riso amaro* e poi per *Non c'è pace tra gli ulivi*. Nel '50 diresse il suo primo documentario *Cavatori di marmo*, e poi *Patto d'amicizia*, *La montagna muore*, *Crepuscolo di un mondo* fino ad arrivare a *Pattuglia sperduta*, per riprendere poi la sua attività di documentarista con *Gioco del ponte*, *Vita di Chioggia*, *Campioni di domani*, *La valle dell'inferno*.

Oggi sceneggia, scrive soggetti. Gli domando quali sono i suoi temi preferiti, se abbia un genere che preferirebbe ad altri. Riconoscendo che *Pattuglia sperduta* non significa affatto che egli sia abbarbicato al film in costume, Nelli — come tutti i registi che ho interrogato — è decisamente orientato verso le storie del suo paese e preferibilmente del suo tempo. «Un personaggio italiano — egli dice — nel suo paese, con la sua vita e i suoi problemi». Gli chiedo se egli si orienti verso una decisa polemica sociale, ma ne ricevo una risposta negativa. «Ciò che mi interessa è trovare la chiave del personaggio che non è esclusivamente quella sociale; da lì scaturisce tutta la complessità della vita, compresi i problemi sociali». Il realismo è la matrice della sua fantasia, non necessariamente legato tuttavia all'attualità, ma che possa abbracciare la vita nazionale dall'800 ad oggi. Lo esamino sul realismo dei film sovietici e Nelli, impressionato dal *Vassili Bortnikov*, ha delle riserve da fare sul pur buono *La cicala* nonché su tutto un modo narrativo dei registi russi. «Ai nostri occhi è una maniera primitiva». Per provare la sua affermazione, considera, per esempio, antiquato il modo di presentare l'amore. E pone a confronto la scena del battello sul Volga tra la *Zelikovskaia* e V. Drujnikov con quella di *Senso* tra Alida Valli e Farley Granger; tra la prima e la seconda c'è una differenza di esplicità che è il distacco che corre da un narratore dell'800 a un moderno.

Da *Senso* la conversazione passa a Vi-sconti, e De Sica ai quali — pur nelle implicite diversità — riconosce quella «qua-

lità umana di essere registi» cui egli aspira. Di De Santis, per esempio, egli è sempre rimasto colpito da quella comunicativa che il regista di *Uomini e lupi* riesce a generare nelle e con le sue "troupe". Una dote che non si acquista e che vivifica tutti i collaboratori ad ottenere l'atmosfera più favorevole alla realizzazione.

Contrariamente a Luigi Filippo D'Amico, a Piero Nelli e a tanti altri «giovani» ce n'è uno che non è passato attraverso l'insegnamento pratico di nessun regista, che non ha sentito l'influenza di nessun uomo di cinema o di teatro e che non è disposto a riconoscersi «discepolo». Non certo per alterigia, ma perché il suo *iter* da documentarista a regista di lungometraggi è avvenuto in assoluta solitudine, in esperimenti individuali al di fuori di ogni scuola. Chi potesse, del resto, pensare a **Giuseppe Bennati** come a un biblico superbo non ha che da telefonargli, troverà in lui una cordiale semplicità nella modestia che del resto traspare in molte scene dei suoi film. La sua ambizione, dichiarata, non è di creare capolavori, ma di raccontare delle storie, senza illudersi di poter sconvolgere il mondo.

C'è, effettivamente, qualcuno cui egli si volge come a un ideale maestro, ed è John Ford, ma è un insegnamento più platonico che pratico, più un'affinità elettiva che una sudditanza epigonica; tutto qui; è un'indicazione che può indirizzare nel probabile giusto chi voglia comprendere il regista di *Musoduro*. «Ne parlavo ieri sera con mia moglie (con la moglie certi esami di coscienza si fanno con tutta franchezza) dopo che mi hai accennato di questa inchiesta. Sì, effettivamente penso che la mia vena più autentica sia quella di *Musoduro*».

Per Bennati si è parlato, a proposito di *Musoduro*, di bozzettismo toscano, confondendo la materia — quella, tra l'altro, spassosamente centrata dai *Gobbi* con la «La baia al nonno» — con lo spirito di chi narrava una storia centrata intorno ad un ribelle. Perché questo, afferma, era il suo tema: il racconto di un uomo che si scuote di dosso il peso di catene tradizionali con tutte le loro esose pretese. Che poi la vicenda sia stata ambientata in un momento particolare (con l'implicazione di costumi del tempo, sia come caratteristiche ambientali e come rapporti umani) ciò fu dovuto alla sua conoscenza di luoghi, al suo essere un *aficionado* di quello sport, ma anche un mestiere, che è la caccia. (Tutti sono al corrente del resto che Bennati, tra i 38 documentari da lui realizzati, tre ne ha dedicati a temi quali *L'ultimo falconiere*, *A caccia insieme*, *L'amico fedele*).

Quella figura del «ribelle» gli è particolarmente cara e congeniale. Un suo prossimo film sarà appunto dedicato ai pescatori, ai piccoli pescatori, una vicenda che descriverà la vita di quella gente, dei loro sforzi, del

loro altruismo, fino a concludersi in un epilogo di particolare evidenza.

Sarà una storia semplice, spoglia, attraverso una linearità narrativa ed espressa con una dirittura che gli rendono particolarmente facili la descrizione delle figure maschili. «Mi sento in imbarazzo — confessa — di fronte alle complicazioni della donna, così complessa e tortuosa; mentre sono completamente a mio agio quando racconto di personaggi maschili».

Ciò che a Bennati interessa, in maniera assolutamente preminente, è la storia. «Fatti!», esclama con un piglio direi famelico. «Fatti!». E non avverte minimamente il desiderio di intraprendere film d'atmosfera, o di introspezione. «Mi piace raccontare, e raccontare semplicemente».

E' curioso, dicevo prima, vedere come il regista di *Operazione notte* è arrivato al cinema. Dopo aver compiuto gli studi liceali a Viterbo e a Firenze, si iscrisse al Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma nemmeno a dirlo, era un ribelle e riconosce di non aver appreso nulla da quel periodo scolastico; ricorda soltanto che con lui era, nientedimeno, Achille Togliani; ed è ancora orgoglioso di riferirmi che ottenne una borsa di studio; aggiunge: «Furono molto gentili». Al Centro passò un anno, poi gli arrivò una cartolina che lo definiva «volontario», andò in guerra.

La sua vera scuola — dice — è stato il cinema. «Passavo le giornate nei cinematografi, vedevo tutto quello che mi capitava; conoscevo tutti gli attori, i registi; sapevo tutto e osservavo tutto con una diligenza degna di miglior causa. Ero un appassionato». Nel dopoguerra quella passione esclusiva lo condusse ad avere la possibilità di trovarsi dietro la macchina da presa per girare il suo primo *short*. Con pazienza, sul terreno della pratica, studiò la tecnica e si educò, documentario dopo documentario, regista. Lavorava in solitudine, senza avvicinare nessuno; le sue conoscenze erano limitate agli sceneggiatori con i quali di volta in volta veniva in contatto. Quando apparve *Musoduro* molti si chiesero chi fosse questo regista così Carneade, e fu davvero una rivelazione.

Tornato recentemente dall'Estremo Oriente — dove ha girato tre documentari su Macao, Bagkok, Hong Kong — Bennati vi tornerà per girarvi un film a lungometraggio.

Gli chiedo se in lui è vivo il neorealismo; rimane soprapensiero, poi accenna un sì; ma il suo assenso è diretto specificatamente a quella decisa spinta verso l'uomo che tuttora permea i nostri autori cinematografici. Riguardo poi a quell'aspetto secondario che è il girare dal vero, in esterni, Bennati mi confida che per lui le ricostruzioni sono una «spina» che cerca di evitare per quanto è possibile. «Mi piacciono gli ambienti

S.P.E.S.
Dir. E. CATALUCCI
S V I L U P P O
P E L L I C O L E
E S T A M P A
ROMA

PRIMO IN ITALIA
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
nei sottotitoli (sistema cinetyp)

Viale Campo Boario, 56 - Telefono 590.021

veri; e credo di avere una particolare sensibilità nello scegliere quegli angoli, scorci, palazzi, vicoli che poi dalla pellicola potranno rendere l'ambiente preciso del racconto. La natura è davvero nel campo in cui la mia fantasia sta a casa sua; una materia che è un po' la mia creta». Com'è possibile, un regista «en plein air» vede la vita a colori, e non in rosa. Gli domando appunto se egli sia fondamentalmente ottimista, ma ne ricevo una risposta che lascia aperta ogni evenienza.

«Cerco di adeguarmi alla vita, e i fatti umani possono di volta in volta cambiare colore». Dal drammatico al patetico, la scelta definitiva dipende dagli avvenimenti. Tuttavia si ritiene fondamentalmente un fiducioso, crede fermamente nelle possibilità dell'uomo di dominare le avversità e il suo destino.

Una volta Suso Cecchi D'Amico mi parlò degli «animali cinematografici», una perfetta definizione di una speciale categoria di artisti i quali vedono il mondo solo attraverso la macchina da presa, uomini — in altre parole — che sono esclusivamente nati per il cinema. Chissà mai cosa avrebbero fatto se fossero nati prima di Lumière. A loro la penna è un arnese ignoto, come i pennelli o un pianoforte, oggetti inservibili. Bennati, appunto, ho l'impressione che sia un tipico esemplare di «animale cinematografico». E non per il fatto che la migliore definizione della tragedia per lui è: il dover scrivere una lettera; quanto perché — ed egli ha girato sufficienti film perché lo si possa giudicare — per Bennati i punti, le virgole, le esclamazioni, le parole infine sono soltanto quelle che si snodano sullo schermo. Il resto è silenzio.

Inquisire un regista — o uno scrittore — che abbia già svolto attività giornalistica è, di solito, un vero problema. Quando ti illudi di aver posto una domanda decisiva ed abile dalla quale spera di poter estrarre dall'inquisito tutta la sua verità, vedi che la preda socchiude gli occhi e ti guarda di sottocchi, come per sottintendere: «Conosco il trucco», anche se l'atteggiamento del tuo volto è improntato alla più serafica ingenuità. Una risata complice può ricondurre la conversazione ad un — come si dice oggi — livello confidenziale, ma non sempre ciò è possibile; e allora — dimentichi dell'intervista — si passa a discorrere di più divertenti argomenti, finché non giunge il momento di salutarsi, senza aver concluso nulla.

Questa premessa è necessaria per riconoscere invece che tutto ciò non è accaduto con Vittorio Sala, ex giornalista e critico de «Il Popolo», oggi regista di un lungometraggio.

Di Sala, dicevo, non si avverte per nulla la spregiudicatezza dell'ex-giornalista; e soltanto una volta, durante il nostro incontro, ha ricordato la sua attività di critico cinematografico da lui svolta per sei anni contemporaneamente a quella, copiosa, di documentarista. Per il resto si è comportato come un regista esposto a tutte le intemperie di un'intervista radicale, come quelle che ho cercato di compiere accingendomi a questa inchiesta sui «giovani registi».

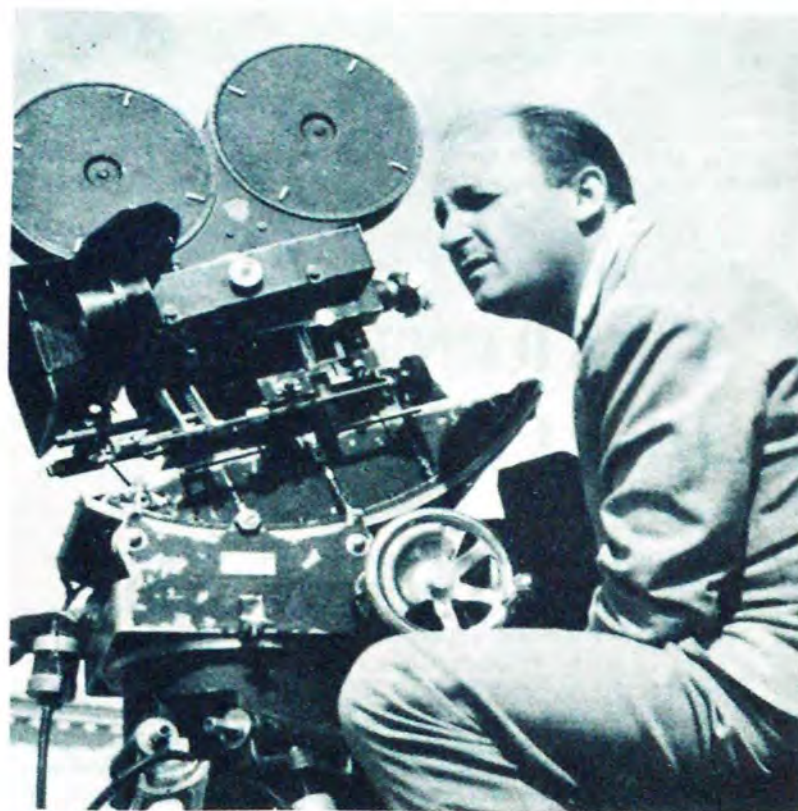
E sì che la seduta psicanalitica con Sala era, tra quelle fin qui svolte, la più complessa forse, proprio per i tanti elementi di vario ordine che si sono sedimentati intorno alla sua verità. Elementi, potrei dire, che sono quelli elettoralistici riservati a coloro che fanno esplicitamente parte della «maggioranza». (Ma questo è un altro discorso, che farò).

Una delle domande, per esempio, che ritenevo più urgente porgli era «quale fosse la sua posizione di cattolico di fronte al neorealismo». Sala, uno sprovveduto di bugie, ha voluto compiere un passo indietro,



PIETRO NELLI

GIUSEPPE BENNATI



risalendo alla spiegazione della sua particolare conformazione di cattolico. «L'equivoco — mi dice — è sorto dall'aver io un fratello (il prof. Giuseppe Sala, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia e di «Bianco e Nero», n.d.r.) che possiede una idea completamente differente da quella che io invece posseggo sul modo di pensare e di esprimersi di un cattolico. Mio fratello ritiene che alcuni aspetti della vita è meglio non presentarli, che anzi simili manifestazioni sono immorali e dannose per le coscienze degli spettatori. Per conto mio, invece, parto da un'impostazione del tutto differente del problema: bisogna avere il coraggio di mettere a nudo gli aspetti più

crudi della nostra vita perché, da un esame spregiudicato di quegli aspetti, si possa giungere ad un miglioramento dell'individuo e della società in un senso veramente cristiano. Ritengo anzi che sia un nostro dovere quello di mettere il dito coraggiosamente sulla piaga e di togliere certe pietose bende sotto le quali il male incancrenisce. Io sono, insomma, un cattolico liberale».

A proposito dei suoi postulati, mi parla dell'alta società che egli vorrebbe descrivere in un film audace e spregiudicato sul matrimonio e sulla donna. Accenna anche la trama, descrive sintenticamente i personaggi, poi sconcolato conclude: «Probabilmente non potrò farlo».



VITTORIO SALA

Sono in un elegante locale di via Veneto e certi aspetti del film che Sala intenderebbe realizzare appaiono davanti ai nostri occhi in maniera esemplare. «Questo è il mondo che credo di saper raccontare con cognizione di causa; non sembra anche a te che sia venuto il tempo di narrare la grossa borghesia?».

Annuisco, e poiché lo studio di quel mondo è una delle prerogative di Antonioni, domando a Sala se e quali punti in comune esistano — a suo parere — tra l'autore de

Le amiche e lui, e quali sono le differenze sostanziali. «Io penso di essere ottimista, nonostante tutte le brutture che potrò descrivere. Dire, come hanno fatto molti, che mi muovo sulla scia di Antonioni, per il quale del resto ho grandissima stima, non mi sembra esatto. E' vero che, descrivendo alcuni ambienti, si possono provocare erronee interpretazioni. Ma quegli ambienti, quelle atmosfere sono quelle che sono, non posso mica cambiarli?».

Gli chiedo a quale regista italiano si senta più vicino. «A Castellani — risponde —, allo spirito di Castellani». Questa inclinazione potrebbe apparire contraddittoria, paragonata all'impegno realisticamente analitico manifestatomi prima. Muovo l'obiezione e ne ricevo un assenso. «Veramente — confessa — alcuni amici mi hanno suggerito di muovermi sul piano della commedia di costume per la quale, essi dicono, sarei maggiormente portato che non per la spietatezza realistica. Io insisto invece nel ritenere il contrario».

Intanto, invece del film sul problema del matrimonio e della donna, gli è stata offerta la possibilità di realizzare un altro soggetto, molto più leggero, su un gruppo di siciliani che, recatisi in Inghilterra per un breve viaggio turistico e venuti a contatto con i nordici, scoprono con tutta evidenza i loro più noti difetti regionalistici: dal gallesismo in giù. «Conosco bene i siciliani (sono siciliano anch'io) e spero di riuscire a rendere i loro piccoli vizi con divertenti notazioni».

Ma, mi ripete, non reputa sia questo il suo film ideale. E, tutto appassionato, si lancia nella descrizione di altri soggetti dai quali vorrebbe trarre i suoi lavori.

Se la ricerca dell'autentica vena di Sala potrà essere facilitata dalla sua ulteriore attività più che dal suo giovanile entusiasmo, oggi allo stato velleitario, è proprio questo entusiasmo che è necessario sottolineare, perché è su queste fondamenta che le ambizioni possono crescere fino a divenire gratificanti, e non miraggi.

Fino a questo punto dell'inchiesta, debbo riconoscere di aver trovato in ognuno dei «giovani registi» con i quali ho parlato un entusiasmo che dovrà trovare, Legge permettendo, il suo sfogo. Non sono, cioè questi giovani, rassegnati alla loro sorte che attualmente li fa apparire impotenti e talvolta succubi delle contingenze. Ho avuto invece l'impressione che essi non sono disposti a rinunciare, e che, se sapranno sostenere con disinteresse le loro ragioni, otterranno quelle possibilità che in questo scorcio di tempo non hanno.

Proprio Sala mi parlava di un film sui giovani d'oggi, e sul loro angoscioso desiderio di «avere»; su questi giovani che la società non aiuta, spingendoli alla negazione della vita.

Il problema, *et pour cause*, mi sembra sia simile a quello dei protagonisti della mia indagine. Per essi il suicidio non avviene con i barbiturici, ma con l'assoggettarsi a quei prodotti che, se sono l'ossigeno delle economie familiari e delle piccole ambizioni, favoriscono invece un vero e proprio suicidio morale per ogni regista che senta di essere soprattutto un artista moralmente e socialmente responsabile.

Filippo M. De Sanctis

I PARENTI TERRIBILI DEI FILM BIOGRAFICI

Sembra stiano tutti in agguato: infatti, non appena esce un film che ha tra i personaggi la loro nonna, bisnonna o trisavola, i parenti saltano fuori a frotte. Proclamandosi i difensori della onorabilità degli antenati, vedono in ogni scena, in ogni battuta del dialogo una offesa agli illustri ascendenti. Tutto questo è bello e deporrebbe per la esistenza di un sentimento che fa onore ai vivi e dà tranquillità ai morti, se non sorgesse il sospetto che «quei» parenti non tanto difendono i trapassati quanto sperano nei risultati monetari del loro loro insorgere.

Tutti sanno che cosa rappresenti un film dal punto di vista economico; un semplice ritardo nella uscita, un banale intoppo nel normale corso della distribuzione, può causare danni incalcolabili. Perciò i parenti... terribili arrivano in «quel momento» e corrono dall'avvocato il quale, come minimo, troverà cento motivi per ottenere il fermo del film. Poi aspettano

tranquillamente; qualcuno «della produzione» si farà vivo con proposte concrete che loro, naturalmente, in un primo tempo respingeranno. Senza «lasciare» «raddoppiano» tuttavia la cifra; il più delle volte intascano i denari, e la memoria del defunto è salva; altre volte, comprendendo che il produttore non ha molte disponibilità, esigono il taglio di numerose scene compromettendo tutta la logica del film. Una sorta di dispetto. L'ultimo episodio nell'ordine di tempo, è quello che riguarda «La più bella donna del mondo». Infatti, con un suo comunicato — diramato dalla agenzia ICI — l'Unione Nazionale Produttori Film ha fatto sapere che, non ostante l'unico figlio ed erede di Lina Cavalieri abbia dato il pieno consenso alla realizzazione e circolazione de «La più bella donna del mondo», è saltato fuori un fratello della famosa attrice che ha chiesto ed ottenuto dal Pretore di Roma la ordinanza per l'eliminazione di alcune scene del film. E questo

amore fraterno commuoverebbe poiché sembrerebbe andare oltre l'amor filiale se nello stesso comunicato dell'Unione Produttori non si dicesse che il predetto fratello «ha sollecitato l'intervento del magistrato dopo avere inutilmente tentato di ottenere dalla casa produttrice una ingente somma»!

L'episodio è gravissimo; giustamente l'Unione Produttori ha elevato una dettagliata protesta segnalando i rischi ai quali si andrebbe incontro se per ogni film biografico saltassero fuori gli eredi; si creerebbe una sorta di censura tacitabile soltanto col denaro!

Sembra però che il produttore de «La più bella donna del mondo» abbia girato l'ostacolo: dopo i titoli di testa egli avrebbe inserito un avvertimento dove dice che il film «non vuole affatto raccontare la vita di Lina Cavalieri». E il fratello è stato sistemato. Ma gli altri parenti terribili, quelli che aspettano i film con i loro antenati, come li sistemerebbero? Bisognerebbe che questo delicato problema sia affrontato in sede di diritto e risolto nel migliore dei modi salvando cioè capra e cavoli, anzi cavolo e capre, cioè film e parenti avidi di mangiarsi gli utili del film.

P. O.

«Sotto il cielo della Bahia» è il secondo film brasiliano girato in colore (Eastmancolor) e, come il primo, fotografato da H. B. Corell



BRASILE:

Scontenti al cinema applaudono Goldoni in "carioca,"

Il governo sborsa i soldi, ma vuole il film finito - Per ora il brutto tempo lo fanno gli esercenti - Negretti e belle donne "Sotto il cielo della Bahia," - Innamorano "Gli innamorati," del venesiano Goldoni - A Roma non esiste, sorgerà a San Paolo il teatro stabile dei classici italiani?

CORRISPONDENZA DI CESAR MEMOLO Jr.

Nel numero scorso ci preoccupammo di fornire al lettore il «punto» sull'attuale situazione industriale della nostra cinematografia, sulla chiusura degli stabilimenti, sull'intervento dei critici e sugli aiuti governativi. E concludammo dicendo che la buona volontà esisteva e lasciava sperare notevoli passi in avanti. Però, malgrado la battaglia sia accesa, la situazione è ancora difficile; e molti sono gli ostacoli e i contrattempi che si presentano. Intanto, fino ad oggi l'unico provvedimento concreto preso dal Governo è stato quello di concedere, a mezzo della Banca dello Stato, il finanziamento di un milione di cruzeiros (press'a poco dieci milioni di lire) per ogni film; tale cifra, però, viene data al produttore solo dopo che il film sia stato realizzato.

Il Comune di San Paolo, a sua volta, accogliendo la proposta fatta dalla critica cinematografica, aveva stabilito un aumento di 0,50 cruzeiros (cinque lire) nel prezzo dei biglietti d'ingresso: il ricavato si sarebbe destinato a premi annuali per i produttori, registi, tecnici, attori, ecc. che avessero contribuito alla realizzazione dei film più importanti. Gli esercenti, peraltro, non hanno accettato l'aumento, si sono rivolti alla Giustizia, e mentre questa decide, il provvedimento è rimasto sospeso.

Quanto al resto, la situazione rimane oscillante. I film di nazionalità straniera sfruttano come vogliono il nostro mercato, senza pagare nessuna tassa doganale o altre imposte che la sostituiscano; i prezzi del cinema sono fluttuanti; i locali non sono di-



« Gli innamorati » di Goldoni nell'edizione degli allievi dell'Istituto Culturale Italo-Brasiliano. Il gruppo ha presentato anche altre commedie di autori italiani classici e moderni



Per iniziativa del prof. Edoardo Bizzarri, e con la regia di Olga Navarro, gli allievi dell'Istituto Culturale Italo-Brasiliano hanno presentato al pubblico di San Paolo « Gli innamorati » di Goldoni. Il successo è stato notevole tanto che l'Istituto si è visto costretto ad inscenare un'edizione della commedia in lingua portoghese. E sembra ormai certa la formazione di un gruppo stabile che divulgherà opere di classici del teatro italiano



Sergio Hingst e Maria Morena in una inquadratura di « Sotto il cielo della Bahia », girato nel Nord del Brasile da Ernesto Remani

visi in categorie, mentre il pubblico con ingenuità protesta e chiede film locali artisticamente e tecnicamente migliori. La COFAP (organo che controlla i prezzi), per chiudere la serie degli attentati agli interessi dell'industria brasiliana, ha ceduto alle pressioni dei proprietari di sale attrezzate per il cinema-mascope, e ha concesso l'aumento dei prezzi

di biglietti di questo genere di spettacoli, da 14 a 18 cruzeiros (180 lire), pur sapendo che oggi come oggi, in Brasile, nessuno stabilimento è attrezzato per la produzione di pellicole per schermo panoramico.

A prescindere, però da questi problemi che fino adesso non hanno permesso la piena e totale organizzazione del cinema brasiliano

su basi economicamente solide, è stata fondata la prima associazione che riunisce i tecnici e gli artisti cinematografici, appunto per la difesa degli interessi della categoria.

Passando ora alla produzione, nulla di particolarmente notevole è avvenuto rispetto al panorama da noi tracciato sul n. 164. L'unica nota da segnalare è « Sotto il cielo della Bahia » le cui riprese sono terminate; il film, un lungometraggio documentaristico su questa interessante regione del Nord-Brasile, è la seconda pellicola nazionale a colori, girato con sistema Eastmancolor. Franco Cenni ne è il produttore, mentre Ernesto Remani firmò la regia, H. B. Corell la fotografia, Francisco Mignone (già premiato per la colonna sonora del « Cangaceiro ») la musica. L'unico attore professionista del film è Sergio Hingst, contornato da uno stuolo di interpreti indigeni ed occasionali.

Tra le iniziative di carattere culturale, dobbiamo mettere in rilievo la realizzazione di due cicli di proiezioni da parte della filмотeca del Museo d'Arte Moderna da San Paolo. Il primo riguardante il cinema russo, con la presentazione di « Terra del peccato » (1927), di Olga Preobrajinskaja, « La terra » (1929), « L'arsenale » (1929) di Dovjenco, « La linea generale » (1929) di Eisenstein e « Il cammino della vita » (1931) di Nicolai Ekk. Il secondo comprende tutte le opere di Alberto Cavalcanti, dai primi film muti dell'avanguardia francese, fino a « Canto del mare », includendo anche quelli dove il regista ha curato soltanto la scenografia oppure si è occupato del sonoro.

Infine, a chiusura di questa nostra cronaca, segnaliamo un avvenimento artistico che, pur non riguardando direttamente il cinema, interessa la vita artistica di San Paolo e i rapporti culturali tra l'Italia e il Brasile. L'Istituto di Cultura Italo-Brasiliano (che tre anni fa organizzò il concorso per le due borse di studio del Centro Sperimentale di Cinematografia da destinarsi a giovani brasiliani) è venuto in questo frattempo svolgendo un'interessante opera di divulgazione di testi del teatro italiano, mediante la costituzione di un gruppo teatrale formato esclusivamente da brasiliani, alunni ed ex-alunni dell'Istituto, e diretto dall'attrice Olga Navarro (che ha lavorato anche in Italia e che molti ricorderanno come prima attrice in compagnia con Gualtiero Tumiati e Annibale Ninchi). Il gruppo ha presentato, in questi ultimi due anni, sempre nella lingua originale, testi importanti e spesso poco noti, richiamando su di essi l'attenzione della critica e degli appassionati di teatro: « La favola d'Orfeo » del Poliziano, « In portineria » e « Caccia al lupo » di Giovanni Verga, « Rosario » di Federico de Roberto, « Marionette che passione », di Rosso di San Secondo. L'ultima presentazione, « Gli innamorati » di Goldoni, ha avuto una così entusiastica consacrazione da parte di tutta la critica di San Paolo (la quale non ha esitato a definirlo lo spettacolo più fedele allo spirito goldoniano rappresentato in Brasile da elementi brasiliani) che l'Istituto si è visto costretto, per accedere alle richieste che gli venivano formulate da ogni parte, ad approntare rapidamente con gli stessi elementi, un'edizione della commedia in lingua portoghese. Abbiamo avuto la possibilità di assistere solamente a quest'ultima, e siamo rimasti così sorpresi, e possiamo dire commossi, per l'alta qualità dello spettacolo, per la fedeltà con cui dei giovani brasiliani hanno saputo rendere lo spirito e il ritmo del Goldoni, per la recitazione a momenti superiore a quella di molti gruppi di professionisti, che ci è sembrato doveroso dar notizia in Italia di così significativa iniziativa.

Cesar Memolo jr.

HOLLYWOODIANA



LA LISTA NERA

— Secondo le dichiarazioni di Cedric Belfrage, ex-direttore del National Guardian che si trova da due anni a Londra per motivi di salute politica, le liste nere di Hollywood comprendono 214 persone sospette di filocomunismo tra le quali si contano: 106 scrittori e sceneggiatori, 11 registi e 4 produttori. Il Belfrage ha fatto soltanto un nome: quello di Jules Dassin. Le dichiarazioni di Belfrage, fatte a Londra durante una riunione di Partigiani della Pace, sono state riportate da Peace News, un settimanale britannico non comunista che viene distribuito negli Stati Uniti e nel Canada da propagandisti quaccheri.

CONTRO LA DIFFAMAZIONE

— Per iniziativa della Grande Loggia del Massachusetts "Figli d'Italia" è stato costituito a Boston un comitato "per intraprendere un'azione contro le costanti offese fatte nei film e nelle trasmissioni radiofoniche e televisive agli italiani d'America". A capo del comitato è stato eletto il giudice Frank W. Tomasello.



SCAMBI CULTURALI

— Il Dipartimento di Stato di Washington, ha chiesto a Frank Sinatra di unirsi con Louis Armstrong per un giro culturale nell'Unione Sovietica. L'attore ha declinato l'invito perchè, nel periodo previsto per la "tournée", si dovr   recare in Spagna per girare, al fianco di Cary Grant e Sophia Loren, il film di Stanley Kramer The Pride and the Passion.

NON LASCIA IL CINEMA

— Clifford Odets, il noto commediografo americano che anche recentemente ha ceduto a Hollywood i diritti di riduzione per due sue commedie (La ragazza di campagna e Il grande coltello) ha firmato con la casa indipendente di produzione Hecht-Lancaster un contratto per la sceneggiatura di sei film. Il primo sar   The Way West (La via per l'Ovest).

AUMENTO DI PAGA

— Eve Marie Saint che due anni fa ricevette 7.500 dollari per la sua interpretazione di Froite del porto, ha ricevuto dalla M.G.M. un'offerta di 100.000 dollari per prender parte, al fianco di Montgomery Clift e di Elizabeth Taylor, al film Raintree Country. Suo marito, dirigente della "Metro", l'ha consigliata di non accettare l'offerta prima di aver letto lo scenario. Dopo Froite del porto, l'attrice ha interpretato, come compagna di Bob Hope, That Certain Feeling. 50.000 dollari di paga.

ESERCENTE IMMORALE

— A San Francisco la polizia ha arrestato l'esercente cinematografico Robert Broadbent, di 37 anni, proprietario dell'Esquire Theatre, per aver esposto "un manifesto indecente". Il manifesto era del film finlandese The Witch (La strega) e mostrava una donna (nuda) portata sulle spalle da un uomo (vestito). Il Broadbent era stato multato tempo fa per aver proiettato nel suo locale un film "indecente" girato in un campo nudista.

DOVE CORRI SAMMY?

— Freddie Finklehoff produrr   per gli "Artisti Associati" il film What Makes Sammy Run, il noto romanzo di ambiente hollywoodiano di Budd Schulberg tradotto in Italia da Garzanti. La lavorazione comincer   in giugno.

TUTTA PUBBLICIT  

— Le notizie secondo le quali Marilyn Monroe frequenterebbe come allieva i corsi dell'Actor's Studio — la famosa scuola d'arte drammatica di Stella Adler dove insegna anche Elia Kazan e dalla quale sono usciti attori come Marlon Brando, Eve Marie Saint, James Dean, Julie Harris e Rod Steiger — sarebbero il frutto di un'accorta campagna pubblicitaria. L'ha dichiarato il giovane William Smithers, allievo della scuola che    stato scritturato a Hollywood per il suo primo film. Lo Smithers ha detto ai giornalisti che la Monroe ha visitato una volta sola la scuola come turista ma che non ha mai frequentato alcun corso n      stata sottoposta a prove od esami per esservi ammessa.

SINFONIA IN ROSSO

— La John G. Stratford Film Corp. ha offerto a una casa di distribuzione americana che controlla una vasta catena di sale cinematografiche il film G. P. U. in lingua tedesca che documenta l'attivit   della famigerata polizia sovietica in Germania. Il film    stato tratto da circa 30.000 metri di pellicola impressionata durante e immediatamente dopo la guerra. Una parte del materiale    stato acquistato dalla compagnia televisiva N.B.C.

M. M.



Scenaristi e disegnatori si alternano la paternità dei personaggi in voga - Spesso l'origine è cinematografica: dall'eroe del film giallo nasce il tipo fumettistico dell'agente segreto X9 - Ma talvolta capita l'inverso: e Margherita, la ragazza degli strip-comics di Al Capp, anticipa sulla carta la futura Marilyn Monroe

La Marilyn Monroe dei fumetti: Margherita, eroina degli strip-comics di «Li'l Abner» di cui è autore Al Capp. La somiglianza con la celebre diva è evidente; un caso in cui il fumetto precede il cinema

SI MORDONO LA CODA FUMETTO E CINEMA

Come la nascita del cinema viene fatta comunemente risalire all'anno in cui esso fu pronto ad essere diffuso industrialmente, e non, che so?, al 1802, quando Wedgwood descrisse l'azione della luce sulla carta imbevuta di nitrato d'argento, così il fumetto nasce in pratica attorno al 1933, anche se prima di allora i «cartoons», racconti per figurine, godevano di una discreta popolarità: Capitano Cocrìco, Arcibaldo e Petronilla, Mio-Mao, ecc.

La sterzata subita in quel periodo da questo genere oscillante tra l'arte pittorica e quella letteraria e che lo tramutò appunto in fumetto va ricercata dalla voga del cinema americano, giacché negli Stati Uniti ebbe origine la svolta che ha dato il via a una nuova editoria di grande successo. Da noi il fumetto giunse un paio d'anni dopo, per merito (o colpa?) della casa Nerbini di Firenze e Mondadori di Milano. Nel 1935 videro la luce in Italia le prime traduzioni degli albums di Gordon Flash, dell'Uomo Mascherato, di Mandrake, di Topolino e Paperino, tutti personaggi del fumetto americano. Oggi questo termine è divenuto spregiativo; sta a significare una banale idealizzazione della vita, e deve questa sua sorte al cattivo impiego che del fumetto si è fatto da noi. Da una parte esiste il racconto costruito su una serie di spesso scadenti disegni a catena, tutto avventura esteriore, ricco di pistolettate e duelli malamente illustrati, buono per gli adolescenti ritardatari, dall'altra il fumetto presuntuoso e impennacchiato, volgare e grossolano, che va in mano agli adulti di basso livello intellettuale: alludo alle romanzenche vicende dei cosiddetti cineromanzi, dove agiscono donne ed uomini fatali in storie che, pur rammodernate, quanto a platealità nulla hanno da invidiare a quelle dei vecchi romanzi d'appendice.

Con l'avvento del sonoro, il cinema statunitense consolidò il suo potere anche sui mercati europei, impose una moda, un costume, rappresentò l'insorgenza di un nuovo tipo di vita, più dinamica e tumultuosa, importò in altre parole la mentalità pionieristica ame-

ricana, e assieme ad essa quel senso di vertigine che solo la frenesia e la velocità procurano. I «cartoons», sebbene fondassero il loro potere suggestivo in gran parte sul disegno, pure serbavano ancora ampie tracce di scrittura: in calce alle vignette leggevi didascalie, spesso anche in versi rimati, che frenavano il ritmo del racconto, lo illanguidivano in compiacimenti didascalici. Spesso alla fine trovavi come chiusura un distico moraleggiante, un sermoncino ristretto che con la sua petulanza lasciava amara la bocca del lettore. Tutto ciò fu consumato e abolito dalla nascita del fumetto, il cui slogan, se mai vi fu, era azione azione azione. Per questa smania di essenzialità espositiva, raccontò, da allora in poi, più la penna del disegnatore che quella dello scrittore. Il primo aveva cura di rifinire con i tratti più maliziosi le figure femminili, coi più decisi quelle maschili, e provava gran gusto a presentarle in pose cinematografiche, racchiuse abilmente in un primo piano o in un dettaglio, il secondo si limitava tutto sommato a suggerire qualche parola ai personaggi, pronunziata da costoro dentro la cornice di una nuvoletta di fumo che ne agevolava la lettura anche all'amatore di avventure più pigro mentalmente. Il cinema, con le sue lenti carrellate e panoramiche, era entrato nel sangue del pubblico che non aveva più pazienza; l'uomo della strada, aggrappato con una mano alla maniglia dell'autobus, con l'altra reggeva una pubblicazione che potesse essere letta alla svelta, nel tragitto tra casa e ufficio, e soprattutto senza costringere gli occhi a una lettura faticosa, alla caccia della riga o della parola che un sobbalzo dell'automezzo avesse fatto perdere di vista. La mente, compressa tutto il giorno nell'esercizio di un lavoro quotidiano sempre più tecnicizzato, si decongestionava nelle ore di riposo aderendo meccanicamente allo spettacolo cinematografico che, non richiedendo sforzi inventivi o di fantasia, concedeva il massimo di spettacolo, una storia tutta visualizzata, da assorbire con lo sguardo e basta. Il fumetto continuava in certo modo



anche tra le pareti domestiche questa forma di divertimento a buon mercato, fungeva, quando ancora non v'era l'uso del ricevitore televisivo, da cinematografo a domicilio.

Dalla parentela tra cinema e fumetto ne discese anzi che questo, arrivato più tardi dell'altro sul mercato dei generi voluttuari di grande consumo, mutuò dal primo modi e strutture; la sua morfologia rimane essenzialmente quella del film « attivo », soprattutto di quello di gangsters dove i fatti sono drammatizzati esteriormente in modo marcato. Il fumetto statunitense ha sempre serbato una estrema correttezza di fattura e talora persino un livello artistico piuttosto elevato. I suoi disegnatori sono pagati profumatamente; il prodotto può essere ben rifinito data la sua estrema diffusione e gli adeguati guadagni che questa comporta in un paese dove i lettori si contano a decine e decine di milioni. In America, pregi e difetti del cinema gli furono propri fin dal suo primo apparire. Quanto esso fu dignitoso nella sua veste esteriore, tanto da poter essere preso a modello in tutto il mondo, altrettanto fu crudele e privo di moralità nelle sue storie. Sesso e violenza la fecero da padroni nelle sue vignette, e immediatamente i generi più fortunati furono quelli che negli stessi anni il cinema proponeva con più successo alle sue platee.

La subordinazione al cinema da parte del fumetto, o perlomeno la sua pratica di trarre dal suo maggior fratello ispirazione per la propria attività è evidente se si pongono a raffronto più o meno diretto film gangster e fumetto gangster, fumetto cappellone e film cappellone, i due tipi di storie che si affermarono dopo il 1930. « Scarface », « Carcere », « Io sono un evaso », « 20.000 anni a Sing Sing », « Prigioniere », « Pericolo pubblico n. 1 » generarono quasi contemporaneamente il personaggio fumettistico di X-9, l'agente segreto, la cui atletica figura era tracciata dalla mano minuziosa di Alexander Raymond. Un personaggio fortunato che con nomi diversi continua a vivere anche oggi: Rip Kirby si chiamava qualche anno fa, ora può aver nuovamente mutato qualche dato anagrafico, ma certamente continua, per la felicità del suo pubblico, a compiere le imprese più azzardose, tra donne dai corpi morbidi e sinuosi, avventuriere di gran classe che ripe-



Dalle avventure di Gordon, l'eroe delle galassie

tono le movenze di Carol Lombard e della Garbo, comunque i vampireschi gesti che preludono alla seduzione.

William Powell incarnò l'uomo-ombra, se mi si passa la contraddizione, con il successo che tutti ricordano. I diabolici trucchi di George Méliès potevano essere ormai riprodotti commercialmente; qualsiasi studio, per quanto sguarnito era in grado di riprodurli senza fatica, e per di più con una verosimiglianza impressionante: oggetti sparivano e riapparivano, si sollevavano apparentemente librati nel vuoto, una pistola impugnata da una mano invisibile si puntava sul cuore di un uomo, un'auto senza pilota seguiva la sua pazza corsa alla perfezione, senza debordare, sul rettilineo di una grande arteria

di traffico, evitando con cura gli investimenti. W.S. van Dyke, creando cinematograficamente l'uomo-ombra, portò a un raro livello di prestigio il film giallo-rosa. « Suspense » e sorrisi si alternavano sapientemente di fronte alle avventure di Powell e della Loy. Che ci voleva per gli ideatori di storie a fumetti a inventare Mandrake, il celebre mago avventuroso che imbastiva i trucchi più assurdi? Philip Davis ne fu l'inventore e pose Mandrake al centro di avventure paradossali, risolte in modo ancor più iperbolico. L'arma preferita contro i disonesti era il gioco di prestigio, la magia bianca, quella buona (era il Cobra, suo acerrimo nemico a far uso e abuso della magia nera, volta a fini perversi).

Il film western, poi, fu saccheggiato ad abundantiam dai facitori di « comic strips », come si può immaginare. Che meglio delle cavalcate di federali e moicani poteva aver luogo sulle pagine frenetiche degli albums? Frecece ricevute in pieno petto dai bianchi e pallottole nella schiena dagli indiani sono il micidiale scambio tra le due razze che i fumetti continuano a ripetere da anni. Nello ambito di questi generi, ci sarebbe da esaminare per ciascuno di essi quanto sia sopravvenuto di mutamento rispetto al cinema, se cioè essi abbiano seguito in modo acritico la strada iniziale, scostandosi dalle vie che più tardi quegli stessi generi presero nel cinema. Ad esempio, nel dopoguerra i pellirosse e la loro storia subirono una importante revisione: non più naturalmente cattivi, ma semmai esasperati e abbruttiti dall'alcool con cui vilmente li inebbetivano i bianchi per impadronirsi dei loro territori, se non divenuti addirittura eroi senza macchia di una grande epopea, come è probabilmente più vero. Nel fumetto, salvo rare eccezioni, credo che l'indiano continui a essere visto da un'angolazione razzista, con il seme della cattiveria nel sangue. Così almeno mi è parso di capire da alcune pagine delle avventure di Pecos Bill. Persino Topolino e Paperino hanno indossato una infinità di volte i panni di cowboy, e le loro eroicomiche imprese hanno avuto per ambientazione le frontiere del west. La popolarità di un genere cinematografico può ben sopportare la parodia, tanto più se in fumetti.

Discorso un po' a sè meriterebbero appunto

Arthur Kennedy « cappellone » cinematografico in « The Naked

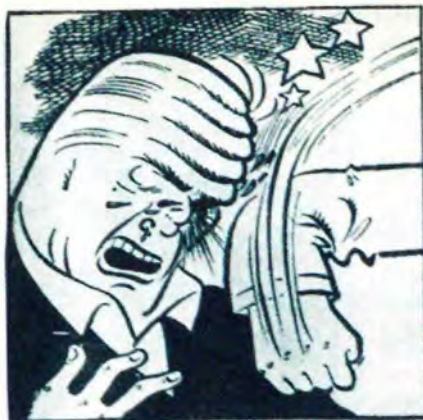
Dawn »

Topolino « cappellone » fumettistico





Una sventola cinematografica di «Pickup on South Street» (quello che le dà è Richard Widmark). Da notare il «taglio» affine a quello della sequenza delle «Avventure di Dick Tracy», di Chester Gould



Dalle avventure di Dick Tracy, opera di Chester Gould. Notare la cattiveria della prima vignetta e la deformazione espressiva del cattivo (un gangster ex pugile). Il «taglio» è perfettamente cinematografico. (Dick Tracy è quello in maniche di camicia)

i personaggi di Walt Disney; qui il passo tra fumetto e cinema è ancora più breve, giacché in questo caso il primo deriva dai cartoni animati di Walt Disney stesso, e anzi le due attività si condizionano reciprocamente; parlo beninteso dei primi fumetti disneyani, quelli a cui il grande caricaturista non sdegnava di prestare personalmente la sua opera, prima che una vera e propria scuola organizzata, alle sue dipendenze, non seguitasse straccamente a ripetere le antiche prodezze del maestro, ma con una abilità ovviamente assai minore, tanto che ora i personaggi di Walt Disney continuano la loro vita più in forza della gloria che deriva da una tradizione che del loro valore attuale di personaggi autonomi. Ebbene, gli «strip» di Disney originariamente più che in debito furono sovente in credito verso il cinema. Alcune invenzioni e trovate, accennate appena nelle vignette, furono più di qualche volta riprese e sottolineate nei cartoni animati. Ma soprattutto, nei vecchi albums disegnati da Walt Disney nel 1935 o giù di lì, è da ricordare una cura anche nel tentativo di modellare la vicenda dei personaggi di fantasia sulla condizione reale della società americana di allora. Confesso che, per quanto mascherata dall'abito dello scherzo, l'intenzione polemica di un fumetto disneyano, da noi battezzato «Topolino giornalista» (qualche settimana fa ristampato, con lo stesso titolo, a distanza di quasi vent'anni), mi sembra anche oggi assai aspra: in esso viene messa in rilievo la complicità degli amministratori di una grande città americana con una banda di criminali che monopolizzano le licenze degli appalti comunali. Siamo davvero in una linea di estrema serietà e non a caso, all'inizio dell'articolo, dicevo che il termine fumetto, spregiativamente inteso, non può essere usato per le pubblicazioni più vecchie. E l'importanza di questi primitivi prodotti era che l'indagine sul costume di una civiltà non avveniva a mezzo di verbose denunce, ma si svolgeva netta e precisa

proprio avvalendosi di quel ritmo veloce, lo scatenato montaggio delle vignette che spesso avevano il gusto e il taglio delle inquadrature cinematografiche, fino a giungere a un linguaggio e a un metodo narrativo parzialmente in comune.

Talora il fumetto fu più svelto del cinema, ne anticipò alcune mode. I film spaziali e di fantascienza, senza ricercare origini più illustri e lontane, attingono direttamente alle avventure di Gordon, l'eroe spaziale che Alexander Raymond, creatore, come s'è visto, anche di X-9, ha messo al mondo da almeno quattro lustri. La fauna del fumetto americano è assai vasta e molti altri nomi andrebbero fatti per stabilire con più precisione i termini del rapporto tra esso e il cinema: le avventure di Terry, pilota di guerra, creazione dell'abilissimo Milton Caniff, assomigliano assai da vicino a quelle, in Italia più note, di John Wayne o di altri bellicosi eroi cinematografici. Vale la pena ancora di ricordare le vignette scanzonate di «Piccolo Abner» di cui è autore Al Capp. In esse vengono ridicolizzati con intelligenza, anche se talora con acrimonia, usi e costumi di certa «high-life» americana, dell'aristocrazia del danaro, sovente pretenziosa e vuota. Qualche frustata a Hollywood, se possibile, non viene risparmiata ed è raro che manchi il segno. Margherita, una delle donne protagoniste delle storie immaginate da Capp, assomiglia per esempio maledettamente a Marilyn Monroe, e alcuni suoi atteggiamenti anticipano (Capp creò questo personaggio quando Marilyn doveva essere ancora una ragazzina) quelli della celebre diva. Che questa non abbia tenuto d'occhio le storielle di Margherita? Segno comunque che Al Capp aveva centrato i gusti del pubblico, ne aveva scoperto le preferenze più intime, se fu capace di anticipare sulla carta una diva e le sue caratteristiche peculiari prima ancora che questa esistesse in carne ed ossa.

Oreste Del Buono, quasi dieci anni fa, aveva rilevato che nel dopoguerra ci si era

trovati di fronte a una nuova scuola di narratori a fumetti. Dopo l'enorme voga di Alexander Raymond, accurato e minuzioso nel disegno, era la grande giornata di Chester Gould, dal tratto inciso e scattante. Le vicende del suo eroe, Dick Tracy il detective, le cui avventure vengono puntualmente pubblicate, così m'hanno riferito, su circa 700 giornali di tutto il mondo, sono sempre avvincenti. Dick Tracy agisce nel clima dei film ad alta temperatura, brutali e ossessivi, tratti dai gialli di Spillane. Il suo creatore gli ha destinato atroci sembianze; la sua estrosa penna ne traccia periodicamente il glaciale profilo dal naso adunco come un rostro, quasi intagliato nel legno. Un'orgia di kermesse di sangue e omicidi incruenti, a mezzo veleni, scariche elettriche o altro, in cui Dick fa idealmente da contraltare alle mascalzate cinematografiche di James Cagney.

Solo nell'aspetto più superficiale la nuova scuola dei disegnatori di fumetti può dirsi che si sia discostata dal cinema d'oggi in virtù delle sue deformazioni espressive. In realtà le sorti del fumetto vanno, salvo eccezioni, di pari passo con quelle del cinema, e non potrebbe essere altrimenti: espressioni diverse e simili di una identica realtà, essi continuano ad essere due solidi punti di riferimento per un esame del costume americano, affondano le loro radici in esso assai più di quanto non facciano i fumetti italiani nel nostro. Quelli nostrali costituiscono una letteratura di livello bassissimo, a quota zero, un fenomeno standard dove tutte le ragazze hanno enormi cappellature nere o bionde, e pronunciano, aureolate dalla fatidica nuvoletta, le parole più insulse. Non si è ancora capito, e forse non si vuole capire, che del fumetto si potrebbe fare se non uno strumento didattico almeno un mezzo di divertimento che non degradi l'intelligenza e possieda un suo decoro artistico, come è del cinema d'oggi.

Carlo della Corte



TEMPO DI VILLEGGIATURA

CON

VITTORIO DE SICA
MARISA MERLINI

GIOVANNA RALLI
MEMMO CAROTENUTO

ABBE LANE

Regia: ANTONIO RACIOPPI - Supervisione: LUIGI ZAMPA - Produzione STELLA FILM



Renato Castellani

1938-1956

FILM INDEX

A CURA DI FEDERICO SCALA

2ª parte e fine



Maria Fiore in «Due soldi di speranza»

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- G. Bezzola: *Un discorso serio per «Due soldi di speranza»* in *Ferrania*, Milano, n. 9, 1952.
- O. Campassi: *Gli altri*, in *Il cinema italiano del dopoguerra*, Sequenze, Parma, n. 4, 1949.
- R. Castellani: *La radio a lezione dal cinematografo*, in *Cinema*, n. 12, Roma, 1936.
- R. Castellani: *Sceneggiatura di un quadro celebre*, in *Cinema*, n. 18, Roma, 1937.
- R. Castellani, A. Vergano: *I promessi sposi*, sceneggiatura, Garzanti, Milano, 1942.
- R. Castellani: *Il pensionante*, soggetto, Noventa, Roma, 1947.
- R. Castellani: *Che cosa pensano del pubblico*, (inchiesta a cura di G. Guidi e L. Malerba), in *Cinema*, n.s., n. 65, Milano, 1951.
- R. Castellani: *Che cosa pensiamo della censura*, (inchiesta a cura di G. Calderoni), in *Cinema*, n.s., n. 88, Milano, 1952.
- R. Castellani: *Contributi al neorealismo*, in *Cinema Nuovo*, n. 22, Milano, 1953.
- R. Castellani: *Giulietta e Romeo*, sceneggiatura, Cappelli editore, Bologna, 1956.
- G. C. Castello: *I registi*, Renato Castellani, in *Cinema*, n.s., n. 35, Milano, 1950.
- G. C. Castello: *I film della XV Mostra*, in *Cinema*, t.s., n. 141, Milano, 1954.
- L. Chiarini: *Cattivi pensieri*, in *Cinema*, n.s., n. 33, Milano, 1950.
- L. Chiarini: *Esuberanza di Carmela e sette peccati capitali*, in *Cinema*, n.s., n. 86, Milano, 1952.
- CINEMA: fascicolo speciale della terza serie dedicato a *Giulietta e Romeo*, con articoli e saggi di A. Besozzi, P. Bianchi, F. M. De Sanctis, S. Ghenzi, R. Krasker, M. Morandini, F. M. Pranzo, R. Redi, G. Venzi, R. Vlad, n. 143, Milano, 1954.
- F. Di Giammatteo: *I film. E' primavera*, in *Bianco e Nero*, n. 4, Roma, 1950.
- F. Di Giammatteo: *Il colore nel film: tre esempi italiani*, in *Ferrania*, n. 5, Milano, 1955.
- G. Ferrara: *Renato Castellani*, in *Bianco e Nero*, n. 12, Roma, 1955.
- M. Gromo: *Cinema italiano (1903-1953)*, Mondadori, Milano, 1954.
- P. Jacchia: *La stampa inglese e «Giulietta e Romeo»*, in *Rivista del cinema italiano*, n. 11-12, Roma, 1954.
- T. Kezich: *Castellani e Shakespeare un incontro mancato*, in *Sipario*, n. 105, Milano, 1955.
- G. Lambert: *Notes on a Renaissance. The Italian Cinema*, in *Sight and Sound*, vol. 19, n. 10, London, 1951.
- G. Lambert: *Further Notes on a Renaissance*, in *Sight and Sound*, vol. 22, n. 2, London, 1952.
- C. Lizzani: *Il cinema italiano*, Parenti, Firenze, 1953.
- Lo Duca: *La foi qui sauve: Cannes 1952*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 13, Paris, 1952.
- D. Meccoli: *Analisi di un'evoluzione*, in *Schermi*, n. 7, Milano, 1948.
- M. Mida, G. Vento: *Storie italiane*, in *Cinema Nuovo*, n. 74, Milano, 1956.
- P. Ojetti: *I film e il critico*, in *L'Eco del Cinema*, n. 22, Roma, 1952.

G. L. Rondi: *Cinema italiano 1945-1951 (Il dopoguerra)*, in *Il neorealismo italiano*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1951.

J. Siclier: *Le rossignol et l'alouette*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 43, Paris, 1955.

L. Solaroli: *L'assistente militare raccontava soggetti*, in *Cinema Nuovo*, n. 12, Milano, 1953.

M. C. Solleville: *Deux sous d'espoir payés comptant*, in *Cahiers du Cinéma*, n. 12, Paris, 1952.

G. Turrioni: *Tre tempi di Renato Castellani*, in *Ferrania*, n. 10, 11, Milano, 1955.

1946: *TREATMENT di NOTTE DI TEMPESTA*, dal dramma di Raffaele Viviani *I pescatori* - Produzione: Lux Film - Regia: Gianni Franciolini. SOGGETTO, SCENEGGIATURA (in collaborazione) di MALIA, dal romanzo di Luigi Capuana - Produzione: Amato-Titanus - Regia: Giuseppe Amato - Collaboratore: G. Amato.

MIO FIGLIO PROFESSORE

Produzione: Lux Film, 1947 - Soggetto: Fulvio Palmieri - Sceneggiatura: F. Palmieri, Suso Cecchi D'Amico, Fausto Tozzi, Renato Castellani, Aldo Fabrizi, Emilio Cecchi, Aldo De Benedetti - Fotografia: Carlo Montuori - Scenografia: Gastone Medin - Costumi: Maria De Matteis - Musica: Nino Rota - Interpreti: Aldo Fabrizi, Giorgio De Lullo, le tre sorelle Nava, Mario Pisu, Mario Soldati, Nando Bruno, Guido Agnoletti, Raffaele Caporilli, Diego Calcagno.

IL SOGGETTO - Orazio, bidello in un liceo romano, rimane vedovo con un figlio. Lo alleva amorosamente aiutato da alcuni amici. Per veder realizzati nel figlio tutti i suoi sogni lo manda poi all'Università, perché diventi un professore. Ottenuta la laurea, però, il figlio è destinato a una scuola fuori Roma. Con la protezione di un anziano professore di ginnastica (diventato sotto il fascismo, ministro della Pubblica Istruzione) Orazio riesce a fargli ottenere un posto proprio nel liceo in cui lui lavora come bidello. Il figlio però, pur apprezzando ciò che il padre ha fatto per lui, pensa sia disdicevole per un professore, avere un padre bidello. Orazio allora partirà piangendo, ma lieto di poter giovare ancora una volta a suo figlio.

LA CRITICA - «Il nuovo Castellani nasce con *Mio figlio professore*, che, concepito in piena fioritura "neorealista", dimostrò un lodevole disprezzo per le formule ed una simpatica indipendenza di fantasia.

Qualche errore decisivo compì Castellani nel disporre il "cast". Se felice apparve la scelta di Giorgio De Lullo, che interpretò con fine misura il giovane professore, se Aldo Fabrizi risultò una volta di più prodigo di una cordialità umana, comunicativa, ma pericolosamente incline a debordare, le tre sorelle Nava, chiamate, in omaggio al "box-office", a causa della episodica popolarità acquisita sui palcoscenici di rivista, recarono una nota di chiassosità invadente e disordinata, tale da squilibrare l'intero film». (Castello).

SOTTO IL SOLE DI ROMA

Produzione: Universalcine, 1948 - Soggetto: Renato Castellani, Fausto Tozzi - Sceneggiatura: R. Castellani, Sergio Amidei, Ettore M. Margadonna, Emilio Cecchi, F. Tozzi - Fotografia: Domenico Scala - Scenografia: dal vero - Musica: Nino Rota - Interpreti: Oscar Blando, Liliana Mancini, Francesco Golisano, Alberto Sordi, e altri attori non professionisti.

IL SOGGETTO - Ciro, figlio di una guardia notturna, senza tener conto dei buoni consigli di Iris, una ragazza sua vicina di casa che in segreto l'ama, durante l'occupazione tedesca si dà alla borsa nera per i paesi del Lazio, aiutato dal suo amico Geppa. Catturati dai tedeschi, che li hanno scambiati per spie, sfuggono per miracolo ad un bombardamento. All'arrivo degli Alleati, Ciro si mette in commerci poco puliti, diventando anche l'amante della matura Tosca, moglie del proprietario di una losca sala da ballo. Stancatosi di Tosca tenta di ricattarla, ma Iris impedisce il ricatto e la partecipazione di Ciro ad un furto notturno in un deposito di gomme. Il padre di Ciro viene ucciso dai complici del furto. Il ragazzo, di fronte al cadavere del padre vittima del dovere, si pente dei suoi trascorsi e promette di cambiare vita. Sposerà Iris.

LA CRITICA - «Sotto il sole di Roma si riallaccia al genere di "neorealismo" inaugurato con *Un americano in vacanza* e *Vivere in pace* (1946). La "maniera" di Luigi Zampa viene però superata e più validi sono pertanto i risultati raggiunti: la satira e l'ironia, talvolta crudeli, si fondono effica-

cemente con gli elementi drammatici e la vicenda, scritta dallo stesso regista e ottimamente sceneggiata, si sviluppa con trovate visive e sonore originali ed ha interpreti di una naturalezza singolare in attori non professionisti, ma in "tipi" scelti negli ambienti reali in cui l'azione si svolge». (G. Aristarco, in *Sipario*, n. 29, 1948).

« Il film giunse a proposito, in un momento in cui il neorealismo del fatto di cronaca stava ormai mostrando la corda e quello del "reportage" appariva ormai esaurito nei suoi presupposti. Si imponeva un superamento del neorealismo puro e semplice, affinché questo non scadesse a formula (...). Castellani non aveva polemiche aperte o sottintese da sostenere. Narrava con un piacere schietto e disinteressato. Che era ben lontano tuttavia dal "niente da dire", in quanto affondava le radici in una realtà ben riconoscibile, quella di Roma, durante e dopo la guerra, del suo quartiere di San Giovanni e quella sua irrequieta e mordace gioventù (...). Certa disinvoltura nella scelta degli ambienti e del materiale espressivo, che fece storeere il naso a qualche critico affetto da "pruderie", non era un segno di una polemica oltranzista in favore di un neorealismo malinteso, bensì indice di una baldanza salace e un po' beffarda, che non rifugiava dal particolare scatologico, se reputato necessario quale manifestazione in un raccontare senza peli sulla lingua ». (Castello).

E' PRIMAVERA

Produzione: Universalcine, 1950 - **Soggetto:** Renato Castellani - **Sceneggiatura:** R. Castellani, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini - **Fotografia:** Tino Santoni - **Scenografia:** dal vero - **Musica:** Nino Rota - **Interpreti:** Mario Angelotti, Elena Varzi, Irene Genna, Donato Donati, Ettore Jannetti, Grazia Idonea e altri attori non professionisti.

IL SOGGETTO - Il fiorentino Beppe Agosti, garzone di fornaio, viene chiamato sotto le armi e spedito in Sicilia. A Catania, per sposare una cameriera, Mariantonia, si finge ammalato. Perciò qualche tempo dopo viene mandato all'ospedale militare di Baggio, a Milano. Poiché risulta di ottima salute, pri-

ma viene messo in prigione poi è trattenuto a Milano. Qui conosce una cartolaia, Lucia. Poiché il precedente matrimonio non risulta dalle sue carte finisce per sposare anche Lucia. Congedato, trova un posto come commesso viaggiatore il che gli permette di fare la spola tra Milano e Catania. Ma un giorno Mariantonia lo raggiunge a Milano e, scoperto l'imbroglio, tenta di uccidere Beppe, senza riuscirci. Dopo il processo Beppe, ormai convinto che di moglie ne basta una, torna a Firenze con Mariantonia. Lucia sposa un timido soldato siciliano, Cavalluccio, che, pur amandola, non aveva saputo contrastare l'esuberante irruenza di Beppe.

LA CRITICA - « Ecco un film che ha finalmente un contenuto. Un film che induce a riflettere, che mette in moto, spontaneamente, il nostro cuore e il nostro cervello, con quel rispetto e quella delicatezza che bisogna avere, appunto, per i pensieri degli altri, e i sentimenti degli altri. Questo film non sente e pensa per noi, non ci vuole riempire la testa, come fosse una scatola vuota, né pretende abusare della nostra emotività; non conciona e non predica, ma discorre sommerso coi suoi spettatori da pari a pari. Questo film è pieno di contenuto. C'è l'aria varia d'Italia coi suoi umori e le sue legadrie, dalla nebbia milanese al sole di Catania, coi dolci abbandoni delle sue ragazze, le passioni dei suoi giovanotti, forti e gelose, irresistibili e piene di dolcezza. C'è la bontà corrusca del meridionale, quella un po' ingenua della gente del nord (...). In questo film c'è l'Italia coi suoi pregi e i suoi difetti, con la sua grande varietà, ma anche con la sua profonda unità. Castellani l'ha capita, l'ha sentita e i suoi pensieri e i suoi sentimenti sono divenuti forma, ritmo: in una parola, espressione artistica ». (Chiarini).

« Tuttavia Renato Castellani non è un ottimista; se apparentemente sembra accettare la vita così com'è, ha ribellioni improvvise senza però smarrirne il buon senso e la logica (...) *E' primavera* aveva il tono di un gaio racconto, ma dietro si nascondeva una satira del costume piuttosto approfondita che poteva essere o no accolta, perché il film non partiva da premesse tematiche, ma queste erano sottoposte al racconto che domi-

nava. Forse un po' affrettato verso la conclusione il film rischiava di passare dal comico al farsesco il che nuoceva all'impostazione di tutta l'opera ». (Ojetti).

DUE SOLDI DI SPERANZA

Produzione: Universalcine, 1952 - **Soggetto:** Renato Castellani, Ettore M. Margadonna - **Sceneggiatura:** R. Castellani, Titina De Filippo - **Fotografia:** Arturo Gallea - **Scenografia:** dal vero - **Musica:** Alessandro Cicognini - **Interpreti:** Vincenzo Musolino, Maria Fiore, Gina Mascetti e altri attori non professionisti.

IL SOGGETTO - In un paesino non lontano da Napoli due giovani, Carmela e Antonio, si vogliono bene; e alla fine del film si sposeranno. Che si dovrà superare perché ciò avvenga? L'estrema povertà di lui, un quasi cronico disoccupato. Ma quella povertà, prima dell'ultima sequenza, non sarà stata affatto sanata; i due, esasperati da troppi contrattamenti e da troppe delusioni, decideranno, forse più poveri che all'inizio, di sposarsi egualmente, ricchi soltanto di un po' di speranza in un mondo nel quale il diritto al lavoro sia come il diritto al respiro; e andranno incontro alla vita forti soltanto della loro giovinezza. (Gromo).

LA CRITICA - « Questa speranza pervade di sé tutto il film. Il tema della disoccupazione non vi è sentito con la scorata malinconia di *Ladri di biciclette*, ma con un piglio ilare e scanzonato, che sente, e talvolta ostenta, un po' di serena fiducia. Questo piglio vuole sovente un sorriso, un ammicco, un estro sbarazzino; lo sguardo di Castellani è quasi sempre acuto, i due protagonisti sono due figure ben nostre, del nostro Meridione; e la loro vicenda non si atteggia a romanzo, ma nemmeno a racconto. La reggia una bozzettistica spesso minuta, episodi e frammenti d'episodio, aneddoti e frantumi d'aneddoto: in un rifrangere di notazioni allusive ed esatte, in molte pagine strapae-sane e maliziose, colorite e vivaci, che via si trascinano, cancellandole, alcune mancanze di misura (l'insistito ultimo sviluppo dell'episodio del disgraziato donatore di sangue). Un film che ha il sapore di certe rusticane vivande, l'incanto di una lieve narrazione felice, la sagacia di un minuto agile intarsio; e un esuberante estro mediterraneo, da trasferita "commedia dell'arte". (Gromo).

« E' un divertimento arguto e intelligente, che raggiunge però la poesia nella figura di Carmela, centro effettivo e unico dell'opera. E in Carmela esalta la prepotenza della giovinezza, l'istinto naturale alla vita, la forza vergine e pudica dell'amore, espresse in un ritmo che pervade tutto il film con la sua onda prorompente, che, nonostante tutto, è volontà, è gioia di vivere ». (Chiarini).

« Artisticamente, il regista Renato Castellani ha toccato la sua punta massima con *Due soldi di speranza*, un film dove la felicità del narrare trova un segreto e prepotente punto di incontro con l'eccezionale inventiva dei veridici tipi rappresentati, (...). Naturalmente, la struttura stessa dell'opera si prestava a essere "adoperata" in varia maniera. E s'è visto subito che essa serviva perfettamente come modello a tutti quei "formalisti" i quali, invece di esaltarla — in sé — per i suoi risultati estetici, vi hanno visto i presupposti per un cinema d'evasione, tutto intento a far dimenticare le ragioni polemiche e le lotte dei ceti popolari da Castellani rappresentati ». (R. Renzi, in *Cinema Nuovo*, n. 1, 1952).

Vale la pena di rileggere, a proposito dell'« evasione antirealistica » con cui certa critica ha bollato il film, quanto lo stesso Castellani ebbe a dichiarare tempo fa su queste colonne. « In due soldi di speranza tutto



Oscar Blando e Lilliana Mancini in « Sotto il sole di Roma »



Nando Bruno, Aldo Fabrizi e Mario Soldati (di spalle) in « Mio figlio professore »

continua e continuerà per un pezzo, perché il protagonista è un altro di quelli che non si arrendono, caschi il mondo intorno a lui. Pensateci bene, è un personaggio che si fa la rivoluzione per conto proprio, volta per volta, quel tanto di rivoluzione che gli necessita per sé e la famiglia. Diceva infatti nel finale del film, contro tutti gli ostacoli e le difficoltà che il mondo frapponesse alle sue aspirazioni: "...ma io metterò al mondo una quarantina di figli che riusciranno a gridare ciò che non ho potuto gridare io!...". La frase ha spaventato, è stata soppressa. Peccato, perché in certo modo era la sintesi del film, la morale della storia, d'una storia tutta italiana...» (1).

ROMEO AND JULIET GIULIETTA E ROMEO

Produzione: Universalcine-Verona Productions, 1954 - **Sceneggiatura:** Renato Castellani, dalla tragedia di William Shakespeare - **Dialoghi italiani:** Gian Gaspare Napolitano - **Fotografia** (in technicolor): Robert Krasker - **Scenografia:** Gastone Simonetti - **Costumi:** Leonor Fini - **Arredamento:** Giorgio Venzi - **Musica:** Roman Vlad - **Interpreti:** John Gielgud, Susan Shentall, Laurence Harvey, Flora Robson, Norman Wooland, Mervyn Johns, Enzo Fiermonte, Sebastian Cabot, Bill Travers, Giovanni Rota (Elio Vittorini), Ubaldo Zollo, Lydia Sherwood, Nietta Zocchi, Dagmar Josipovici, Piero Capanna, Fausto Signorette.

IL SOGGETTO - Un odio mortale divide da tempo le famiglie veronesi dei Montecchi e dei Capuleti. Gli unici ad amarsi fra tanto odio sono Romeo Montecchi e la giovanissima figlia dei Capuleti, Giulietta. Dimentichi della rivalità che divide le loro famiglie i due giovani, aiutati da Frate Lorenzo, loro confessore, si uniscono segretamente in matrimonio. Il giorno delle nozze, Tebaldo, uno dei Capuleti, provoca Romeo e dopo aver ucciso un amico di questi, Mercuzio, viene a sua volta ucciso. Il principe di Verona punisce Romeo con l'esilio. Giulietta allora, per non essere costretta a sposare il conte Paride, per mezzo di un sonnifero simula la

morte e viene rinchiusa nel sepolcro di famiglia. Frate Lorenzo dovrà avvisare Romeo e, insieme a lui, liberarla al suo risveglio. Ma Romeo, tornato segretamente a Verona, crede che Giulietta sia morta e, penetrato nel sepolcro, si toglie la vita, dopo aver ucciso anche il conte Paride che lo aveva sorpreso. Svegliatasi, Giulietta scorge il cadavere dell'amato e, prima che Frate Lorenzo possa impedirlo, si uccide.

LA CRITICA - « Siamo di fronte a una lettura "italiana" di Shakespeare, strappato alla sua cornice elisabettiana, ai suoi chiari e scuri secenteschi, ai suoi lievi protoromantici. Per la Verona dei Montecchi e dei Capuleti, il regista è ricorso a Piero della Francesca, al Pisanello, al Beato Angelico, al Carpaccio.

E' accaduto così che il film di Castellani si muove a mezza strada fra i novellieri italiani e Shakespeare senza appartenere né ai primi né al secondo (...).

La recitazione è il difetto più vistoso di *Giulietta e Romeo*: e non per la presunta assenza di quello stile scespiriano che i critici inglesi hanno rimproverato al film. Ci troviamo in realtà di fronte ad attori mediocri e inadatti alle parti. (...) Ed è strano che un artista dall'intuito finissimo come Castellani sia caduto nell'errore di credere che la commessa di una tavola calda londinese e una recluta dell'«Old Vic» potessero parlare in nome di due giovani italiani, innamorati nella Verona di cinque secoli fa». (Kerich).

Renato Castellani, comunque, «ha fatto un film di grandissimo pregio di cui accanto ai difetti si possono enumerare moltissime ed eccellenti qualità: una tecnica sapiente della ripresa; una colonna sonora e per quanto riguarda i rumori e per quello che concerne l'elaborazione musicale, dovuta all'intelligenza e alla sensibilità di Roman Vlad, che si può dire perfetta; un impiego squisito del colore, (...). Quello che manca al film è l'unità espressiva, la commozione, la poesia». (L. Chiarini, in *Rivista del cinema italiano*, n. 8-9, 1954).

(1) Cfr. F. Rispoli: *Castellani da Geppia a Romeo*, in *Cinema*, n.s., n. 106, 1953.

"IL CERO" DI FINA DA TRAVEN?

Il signor Dore Modesti di Roma ha inviato una lettera «a "Cinema" e alla sua imparzialità, confidando nella sua accoglienza e in una risposta, qualunque essa sia». La lettera rivela una persona garbata, colta, precisa, che ci scrive per esprimere «senza astio» il proprio «corruccio di cinematografaro sentimentale» dopo aver letto «su alcuni periodici, tra i quali il Vostro (n. 163) vasti servizi osannanti a un documentario che sarà intitolato "Il cero"». Quindi, sempre in bei modi, ci rivolge dubbi, opinioni e domande che tradotte da noi col vocabolario del «così è» significano:

1) Non vi pare prematuro lodare un documentario ancora da ultimare?

2) O forse il vostro «pezzo» — firmato con tre asterischi anziché con nome e cognome — vi è stato ordinato e pagato?

3) E poi, il fatto di Verolanuova è realmente accaduto?

4) O piuttosto, Fina ha attinto l'idea del documentario da un certo rito del cero descritto nel romanzo di Traven «Il ponte della giungla»?

Anzitutto ringraziamo il signor Modesti perché tra i vari periodici ha scelto il nostro a cui indirizzare le domande. Anzi, gli diciamo che ha fatto bene perché siamo in grado di rispondergli con assoluta precisione. E gli rispondiamo anche con sincera cordialità poiché, evidentemente, il signor Modesti non è un lettore di «Cinema». Se lo fosse, conoscerebbe già bene la storia del film di Fina e non ci costringerebbe a ripetere cose già dette. Invece dobbiamo tornare indietro di parecchio e risalire al n. 148, a quel numero cioè con cui Pasquale Ojetti assumeva con un «chiaro programma» la nuova direzione della rivista. Ebbene, in quel fascicolo, S. G. Biamonte, esaminando i lavori presentati al IV Concorso Nazionale di Montecatini, parlava ampiamente de «Il cero». Da allora in poi, scorrendo le rubriche «Vita di Provincia», si può notare come il film abbia circolato per i cineclub di mezza Italia, sia stato presentato al Festival di Salerno, Cesena e Rapallo e abbia ricevuto ampi premi. E poiché il signor Modesti dice che gli articoli lodanti «non risultano essere un Bertieri o un Meccoli», lo preghiamo di leggerci a pag. 1120 del n. 159 l'articolo «A Rapallo rendiconto annuale del passo ridotto» a firma di Claudio Bertieri, in cui è detto: «Già ben noto ed apprezzato "Il cero" di Giuseppe Fina ha conquistato ben quattro riconoscimenti e per parte nostra la Giuria ha premiato con giustizia». Quindi lo invitiamo a scorrere le brevi notarelle di Franco Moccagatta (n. 157) che ha intervistato Fina e che racconta la genesi e la realizzazione del 16 mm. a Verolanuova. E tanto perché non si creda che la frase «riteniamo infatti nostro compito porre in evidenza le nuove promesse cinematografiche» sia un elegante modo di dire per mascherare la pubblicità, che il sospettoso signor Modesti si legga quanto da noi detto (n. 161) nella premessa a «Rinnovare il documentario»: «Abbiamo perciò deciso di accogliere d'ora in avanti nella nostra rivista i buoni proponenti dei giovani documentaristi».

Crediamo che questo basti ad allontanare sospetti di interferenze pubblicitarie. Noi diciamo bene di chiunque lo meriti secondo il nostro giudizio che poi, nel caso Fina, è già un giudizio dato da molti altri. Vogliamo ora concludere dicendo che il romanziere Traven non c'entra? Bene, speriamo, che il signor Modesti si sia convinto. E che pure si sia convinto, tramite il suo «corruccio», di aver reso un autentico favore pubblicitario a Giuseppe Fina.



INCONTRO CON RENE' CLAIRE

Quando René Clair stende la mano accompagna il gesto con il sorriso più affascinante del mondo. Il sorriso di chi non offre un'immediata cordialità ma al contrario invita al colloquio ed all'amicizia.

Così è stato facile allontanarsi dai pochi convenuti ed iniziare la discussione. Anche perché Clair non ha tenuto una conferenza stampa, ma ha preferito intrattenersi piacevolmente con un gruppo di persone, che erano dei giornalisti, per scambiare delle idee e trattare alcuni fra i più interessanti argomenti del cinema. Fuori dalla retorica, senza assumere un atteggiamento fisso, ma mutando con la massima naturalezza d'umore e d'espressione a secondo degli argomenti toccati, egli ha parlato con la semplicità e la modestia di un maestro. Con il gesto e con lo sguardo ha «disegnato» le parole, e forse per questo abbiamo compreso le sfumature del suo francese anche quando diveniva più stretto e più veloce.

La prima del suo lavoro, «Grandi Manovre», l'ha condotto a Roma. Il film è a colori e Clair ha illustrato questa sua prima esperienza. Il rosso — ha detto — come il verde od il giallo debbono esprimere qualcosa e per questo, dall'inizio alla fine d'un film, debbono avere uno svolgimento logico, come il carattere d'un personaggio. Per mettere in luce questa loro funzionalità ho creato nel mio film uno sfondo neutro, uniforme.

Poco dopo, con sottile ironia, si parlava del Cinemascope, ha detto: «L'homme est vertical pas horizontal!», con lo stesso piacere con cui in seguito ha pronunciato la parola «attraction» per qualificare il gigantismo del Cinerama. L'edizione italiana di «Grandi Manovre», presentata contemporaneamente a quella francese, ci ha condotto al doppiaggio.

Come tanti altri Clair ritiene quello italiano il migliore del mondo; afferma di aver preferito alcuni film francesi doppiati in italiano piuttosto che in lingua originale. Ma ha giustamente fatto notare che l'unità espressiva dell'opera viene spezzata poiché mimica del volto e parole non «legano» più.

Sul cinema francese Clair ha espresso i suoi pareri, ma senza assumere le vesti del critico: ha fatto i nomi di Clouzot e di Ophüls; tuttavia alla richiesta di quale fosse la personalità cinematografica del dopoguerra più originale e più significativa ha risposto (e lo confessiamo, con nostro sommo piacere): «Jacques Tati».

Incoraggiati dall'isolamento «conquistato», presi da una discussione sempre interessante e più straordinariamente sciolta e spontanea, abbiamo voluto sapere se la persona che ci era di fronte e che parlava di cinema con tanta semplicità fosse realmente lo sceneggiatore «di ferro» che tutti affermano.

Dopo il «no» pronunciato con leggero strascico e pieno di meraviglia Clair ha parlato della «sua» sceneggiatura.

— Una stesura del «dramma», i dialoghi e basta! Tutto il resto viene dopo, lo creo dopo... — e con la mano ha «disegnato» cerchi nell'aria. Come uomo di cinema, ha forse voluto dirci, anche la «camera» m'ispira, come gli studi e gli attori.

Si è accomiato informandosi sulla nostra presenza alla prima di «Grandi Manovre». Qualche ora dopo aver parlato con René Clair si ha la precisa sensazione di aver «incontrato» un artista.

DANNY AMBASCIATORE CON LE PERNACCHIETTE

Che avviene nel salotto della contessa? Dipende dalla contessa: versì o canastè, whisky o pianoforte. Così alle conferenze-stampa. Gli spagnoli naccherano e fangano, John Wayne si esibisce in atletica, Ann Miller in canzonette napoletane, Marilyn? Marilyn deve ancora venire, ma un nostro collega già spera in uno «spogliarello-stampa». Frattanto, nell'attesa, non è mancata la «comica-stampa». Sui cartoncini era scritto: «La S. V. è invitata ecc., ecc... che terrà Danny Kaye, ambasciatore dell'U.N.E.F. (organizzazione dell'O.N.U. per l'infanzia)» e ci si aspettava un Danny struccato, signore, in blu, forse un po' triste alla Totò quando è soltanto e disperatamente principe. Bene. E invece, dopo aver rifuggito per anni il salotto della contessa dai concertini, ti ritroviamo tante sedie riunite e allineate in belle file. E allora i vassoi e le tartine, i rinfreschi e i dolcetti, ci apparvero la solita trappola che precede il «ma suvvia, ci canti qualcosa!». E Danny mise tutti a sedere, volle il silenzio, impose il silenzio, ottenne il silenzio. Anche i fotografi disturbavano: a caccia e fermi con i lampi! Noi restammo in piedi come poliziotti: ebbene, ci guardò male per tutto il tempo. Tuttavia cominciò: fece boccacce, saltò in piedi su un tavolino, nitri, grugni, strabuzzò gli occhi, mostrò buffe scarpacce simili a «cioc» che sarebbero piaciute al regista De Santis. Poi trasformò un'imbarazzatissima interprete in «spalla» e disse alcune scemenzuole; fece dello spirito sui baffoni a manubrio di un giornalista inglese poco conosciuto come articolista, ma noto per aver interpretato la parte di autista della Lollo in «La donna più bella del mondo». Raccontò anche che fu un bambino povero e che fece tanti sacrifici per giungere a quello che è. Quindi riprese con risate a fisarmonica e pernacchiette leste leste a fior di labbra. I giornalisti tenevano lo stilo in tasca, i taccuini chiusi e la bocca aperta. Ridevano. Non erano forse al teatrino? D'altronde gli uffici della Paramount sono bene attrezzati a ciclostile, fogli e biografie: l'opuscolo con i «dati» era stato distribuito, il «pezzo» sarebbe saltato fuori comunque.

Perciò ridiamo con Danny che gira il mondo a farsi fotografare in buffe pose; che oggi sale in Vespa e abbraccia la Magnani in Italia, domani porrà in capo un fez, poi un turbante, un sombrero e dopodomani stringerà la mano a Kurosawa. Forse anche a lui peserà questa sua parte di buffo viaggiante. Ma è una missione a fin di bene. Noi ci facciamo buon sangue, la casa di produzione ne approfitta per il lancio del prossimo «Il buffone di corte». Danny passa per un simpatico papalotto dei bambini derelitti, l'America per la nazione dove gli ambasciatori nascono sui palcoscenici, l'O.N.U. per l'organizzazione più formidabile e i bambini... già, e i bambini? Ridono e ricevono fondi. Quanti? Bè, questo è un altro discorso. Importante è che li ricevano!



Scheda chiusa per Robert Newton

Era nato a Shaftesbury nel Dorset (Gran Bretagna) l'1 giugno 1905.

Aveva iniziato la sua carriera teatrale nel 1920 al Birmingham Repertory Theatre, per poi passare, in ruolo sempre più di rilievo, nei maggiori teatri inglesi e del Sud Africa. A Londra aveva debuttato nel 1924 in «The Perfect Fit». Fuoreggiò anche sulle scene americane e risale appunto a quel periodo la sua prima apparizione, brevissima, sullo schermo. Il debutto ufficiale risale però alla fine del 1936 con un film della London Film di Alexander Korda.

FILMOGRAFIA:

- 1936 REUNION - Regia: Norman Taurog - Int.: le 5 Donne, Jean Hersholt, Rochelle Hudson (negli U.S.A.).
- 1937 FIRE OVER ENGLAND (Elisabetta d'Inghilterra) - Regia: William A. Howard - Int.: Flora Robson, Laurence Olivier.
- 1937 DARK JOURNEY (Le tre spie) - Regia: Victor Saville - Int.: Conrad Veidt, Vivien Leigh.
- 1937 THE SQUEAKER (Il delatore) - Regia: William K. Howard - Int.: Edmund Lowe, Ann Todd, Sebastian Shaw.
- 1937 FAREWELL AGAIN (Sei ore a terra) - Regia: Tim Whelan - Int.: Leslie Banks, Flora Robson.
- 1937 VESSEL OF WRATH (Il vagabondo dell'isola) - Regia: Erich Pommer - Int.: Charles Laughton, Elsa Lanchester.
- 1938 YELLOW SANDS - Regia: Herbert Brenon - Int.: Marie Tempest, Wilfrid Lawson.
- 1938 TWENTY-ONE DAYS o THE FIRST AND THE LAST (Fatalità) - Regia: Basil Dean - Int.: Laurence Olivier, Vivien Leigh.
- 1939 DEAD MEN ARE DANGEROUS - Regia: Harold French - Int.: Betty Lynne.
- 1939 JAMAICA INN (La Taverna della Giamaica) - Regia: Alfred Hitchcock - Int.: Charles Laughton, Maureen O'Hara.
- 1939 POISON PEN - Regia: Paul L. Stein - Int.: Ann Todd, Flora Robson.
- 1940 HELL'S CARGO - Regia: Harold Huth - Int.: Walter Rilla, Penelope Ward.
- 1940 THE GREEN COCKATOO (La morte grigia) - Regia: William Cameron Menzies - Int.: John Mills, Renée Ray.
- 1940 GASLIGHT - Regia: Thorold Dickinson - Int.: Anton Walbrook, Diana Wynyard.
- '40-'41 MAJOR BARBARA (Il Maggiore Barbara) - Regia: Gabriel Pascal - Int.: Wendy Hiller, Rex Harrison.
- 1941 HATTER'S CASTLE (Il castello del cappellaio) - Regia: Deborah Kerr - Int.: James Mason.
- 1942 THEY FLEW ALONE - Regia: Herbert Wilcox - Int.: Anna Neagle.
- 1944 THIS HAPPY BREED (La Famiglia Gibson) - Regia: David Lean - Int.: Celia Johnson, John Mills.
- 1945 HENRY V (Enrico V) - Regia: Laurence Olivier - Int.: Laurence Olivier, Leslie Banks, Renée Asherson.
- 1946 NIGHT BOAT TO DUBLIN - Regia: Lawrence Huntington - Int.: Mauriel Pavlow.
- 1947 ODD MAN OUT (Fuggiasco) - Regia: Carol Reed - Int.: James Mason, Kathleen Ryan.
- 1947 TEMPTATION HARBOUR (Il porto delle tentazioni) - Regia: Lance Comfort - Int.: Simone Simon.
- 1948 SNOWBOUND - Regia: David MacDonald - Int.: Dennis Price, Mila Parely.
- 1948 OLIVER TWIST (Le avventure di Oliviero Twist) - Regia: David Lean - Int.: Alec Guinness.
- 1948 KISS THE BLOOD OFF MY HANDS (Per te ho ucciso) - Regia: Norman Foster - Int.: Joan Fontaine, Burt Lancaster (in U.S.A.).
- 1949 OBSESSION (Vendico il tuo passato) - Regia: Edward Dmytryk - Int.: Sally Gray.
- 1950 TREASURE ISLAND (L'isola del tesoro) - Regia: Byron Haskin - Int.: Bobby Driscoll.
- 1950 WATERFRONT (in Gran Bretagna).
- 1951 SOLDIERS THREE (I tre soldati) - Regia: Tay Garnett - Int.: Stewart Granger, Walter Pidgeon.
- 1951 TOM BROWN'S SCHOOL DAYS - Regia: Brian Desmond Hurst - Int.: John Howard Davies.
- 1952 LES MISERABLES (I miserabili) - Regia: Lewis Milestone - Int.: Michael Rennie, Debra Paget.



- 1952 ANDROCLOS AND THE LION (Androclo e il leone) - Regia: Chester Erskine - Int.: Jean Simmons, Victor Mature.
- 1952 BLACKBEARD, THE PIRATE (Il pirata Barbancora) - Regia: Raoul Walsh - Int.: Linda Darnell, William Bendix.
- 1953 THE DESERT RAT - Regia: Robert Wise - Int.: James Mason, Richard Burton.
- 1954 THE HIGH AND THE MIGHTY (Prigionieri del cielo) - Regia: William A. Wellman - Int.: John Wayne, Claire Trevor.
- 1954 THE BEACHCOMBER (Il grande flagello) - Regia: Muriel Box - Int.: Glynis Johns.
- 1954 LONG JOHN SILVER - Regia: Byron Haskin - Int.: Connie Gilchrist e Kit Taylor.

(a cura di Roberto Chiti)

PETER FINCH "PROIBITO" A CANNES



Di passaggio a Roma, il noto attore inglese Peter Finch ha tenuto una conferenza stampa all'Open Gate; dopo aver parlato a lungo della sua attività artistica egli si è soffermato in particolare sugli ultimi tre film da lui interpretati: «Simone e Laura», «La battaglia di Rio della Plata» e «La giungla intorno a noi».

A proposito di quest'ultimo film che, come è noto, non venne presentato a Cannes causa il veto opposto dal Giappone, Peter Finch ha detto: «La sequenza della tortura del soldato australiano non è stata inventata dal regista. Esiste tutt'oggi in Giappone un'autentica legge cavalleresca, la «Legge Bushido» che, a seconda della gravità del crimine commesso da una persona, punisce il colpevole o con la tortura o con la morte.

In «La giungla intorno a noi» (A Town Like Alice) il prigioniero è condannato alla crocifissione per aver infranto tale legge. Non muore e sarà ricoverato in ospedale dagli stessi giapponesi che ne ammirano il coraggio. Il film è in realtà la storia drammatica di un gruppo di donne prigioniere condannate ad un'estenuante marcia forzata attraverso la Malesia, ed è veramente improntato a sentimenti di umanità e mai indugia su note crudeli e nell'odio di parte». Peter Finch è nato a Londra nel 1916; ha recitato come attore radiofonico e di prosa. Fra le sue migliori interpretazioni cinematografiche ricordiamo quelle di Mercuzio in «Giulietta e Romeo» e di Jago nell'«Otello» di Orson Welles.

LE AVVENTURE DI DAVY CROCKETT

(IL RE DELLE FRONTIERE SELVAGGE)

(DAVY CROCKETT - 1955)

Regia: Norman Foster; Soggetto: Tom Blackburn; Fotografia: Charles Boyes; Musica: George Bruns; Sistema: Sthermo panoramico; Colore: Technicolor; Produzione: Walt Disney; Distribuzione: Dear Film

Personaggi e interpreti:

Davy Crockett	Fier Parker
George Russel	Buddy Ebsen
"Bastone Rosso"	Pat Hogan
Polly	Helen Stanley
Bigfoot	Mike Mazurki
Generale Jackson	Basil Ruysdael



3 Soprattutto il generale Jackson amava Davy tanto che lo chiamò accanto a sé come « guida » nella guerriglia contro la tribù pellerossa di « Bastone Rosso »



1 Come Buffalo Bill, Davy Crockett (Fier Parker) fu un leggendario « scout » americano. Nacque sul finire del 1700 e il suo vero ambiente fu la foresta



4 E Davy affrontò e vinse « Bastone Rosso » (Pat Hogan) nel corso d'un drammatico duello al « tomahawk ». La guerriglia era risolta, un periodo di pace si profilava all'orizzonte



2 Ed egli ne conosceva tutti i segreti. Suo indivisibile amico era George Russel (Buddy Ebsen) con cui divideva rischi, lavori, pericoli ed avventure



5 Davy tornò così al proprio villaggio accolto trionfalmente dall'intera popolazione che vedeva in lui il perfetto guerriero e il futuro uomo politico



6 Qui lo attendeva anche l'amore di Polly (Helen Stanley), una dolce fanciulla che diviene sua moglie e con cui trascorre un sereno periodo di pace

9 Il generale Jackson (Basil Ruysdael) e Davy Crockett vengono ambedue eletti, l'uno come Presidente, l'altro come membro del Congresso



7 Ma il destino di Davy è quello di proteggere i deboli; perciò si impegna a debellare una banda di loschi sfruttatori capeggiata da Bigfoot (Mike Mazurki)

10 Ma giunge il 1836. Davy e Russell apprendono che il Texas si è ribellato e combatte per l'indipendenza contro i messicani. I due amici partono per Alamo



8 La sua popolarità presso i saggi del paese è tale che egli viene spinto a partecipare alle elezioni per il Congresso. Egli dapprima esita, ma poi accetta

11 Forte di Alamo. Davy e Russell, a cui si sono aggiunti Thimblering e l'indiano Bustedluck, prima dell'assalto. Davy morì durante la celebre difesa di questo forte



Scarso interesse, anche dal punto di vista folkloristico, ha offerto «Eredità morale», il primo film presentato dall'India

CANNES

Tanto tuonò che piovve... La delegazione della Germania occidentale al Festival di Cannes rese noto, in data 29 aprile, di avere deciso il ritiro di tutte le proprie pellicole, per protesta contro la decisione del consiglio d'amministrazione del Festival stesso che ha respinto il film tedesco "Cielo senza stelle" — diretto da Helmut Kautner — imperniato su una vicenda di profughi provenienti dalla zona orientale della Germania. In pari tempo, la delegazione polacca ha comunicato a sua volta di voler rinunciare alla programmazione del proprio film "Sotto lo stesso

CANNES: ATTO PRIMO

CORRISPONDENZA DI ANGELO MACCARIO



I russi hanno esordito a Cannes con l'«Otello»

cielo" (ambientato a Varsavia al tempo dell'occupazione nazista) nell'intento di «non turbare l'atmosfera di cooperazione tra le industrie cinematografiche dei paesi di tutto il mondo...».

Non c'è dunque Festival senza «grane» di carattere diplomatico. L'affermazione vale anche, e soprattutto, per l'attuale rassegna di Cannes, che s'è inaugurata il 23 aprile, in un'atmosfera piuttosto agitata. Tra gli «incidenti» che, prima dell'inaugurazione, hanno turbato gli organizzatori, va innanzitutto segnalato quello relativo alla pellicola inglese dal titolo "La mia vita comincia in Malesia"; i giapponesi, ritenendo offensivi nei loro riguardi alcuni episodi del film, hanno chiesto che esso non venisse accettato dall'apposita commissione. Così è avvenuto. Gli inglesi hanno aderito all'invito del «Comité» (presieduto, come per il passato, da M. Favre-Lebret) ed hanno immediatamente sostituito la pellicola con un altro lungometraggio di loro produzione. Ma le polemiche più vive si sono accese a proposito di "Notte e nebbia" di Alain Resnais, scelto dalla commissione di selezione francese. Il ministro dell'Industria e Commercio lo ha «ritirato» dalla competizione (pur consentendo

che venisse proiettato fuori-Festival), su richiesta della Germania. Il ministro ha motivato la sua decisione — che è stata giudicata assai sfavorevolmente — con un comunicato in cui era detto tra l'altro: «Se questo documentario, che comprende alcuni "pezzi" di cortometraggi girati durante la guerra dai nazisti, non deve essere proiettato nel corso di un Festival internazionale, è soprattutto per rispetto ai deportati nei campi di concentramento tedeschi, alle loro famiglie ed ai loro ricordi. Tutti quelli che, fuori del Festival, vedranno questo film (peraltro bellissimo) che mostra le sofferenze indicibili e le torture a cui furono sottoposti dai nazisti i nostri prigionieri, comprenderanno facilmente perchè sarebbe stato sommamente inopportuno presentarlo in un ambiente di pacifica, serena e festosa competizione internazionale quale è quella di Cannes...». No comment...

Il ministro temeva dunque che gli spettatori si rivelassero in possesso di nervi troppo deboli: e allora perchè — gli si potrebbe obiettare — ha permesso la proiezione di film a soggetto dove non mancavano certo scene d'una crudeltà senza pari? Tanto è vero che, al terzo giorno, si è inneggiato unanimemente al grazioso volto (ed anche alla bravura) di una giovane attrice ungherese che ha por-



Il cecoslovacco «Dalibar», dall'opera lirica di Smetana non è uscito dai dignitosi confini dell'«opera filmata» ▼

▲ Nel film ungherese «Un piccolo carosello di festa» è piaciuta l'interpretazione della giovane attrice Mari Torocsik





Joana Zlotesco, protagonista del film rumeno «L'affare Protar», velata satira anticapitalista ambientata nella Bucarest ante-guerra

tato al Festival un soffio autentico di grazia e di serenità. Ce n'era bisogno, dopo le carneficine alle quali si era sino allora assistito sullo schermo del «Palais», dove alle esecuzioni per ghigliottina del film francese «Maria Antonietta» (che ha inaugurato il Festival), avevano fatto seguito le crocifissioni in massa offerteci dalla pellicola giapponese «Il Cristo di bronzo» e lo strangolamento della innocente Desdemona ad opera di «Otello», edizione sovietica 1956.

Il dolce viso di Mari Torocsik (l'attrice di cui s'è fatto prima cenno, e che assomiglia un po' alla nostra Marisa Allasio) ha illuminato, col suo sorriso spesso malinconico, la prima settimana di proiezioni. La trama del film del quale Mari è protagonista — «Körhint» (Un piccolo carosello di festa) — è di un'estrema semplicità. Marika ama il giovane Maté, ma il padre vorrebbe farla sposare ad un altro pretendente, Sandor. Durante una festa da ballo, Marika dà ostentatamente la preferenza a Maté, sotto lo sguardo irato del babbo e quello minaccioso di Sandor. Dopo una ennesima discussione col genitore, la ragazza fugge di casa; la raggiunge l'amato Maté, il quale la persuade a tornare sui suoi passi. Il padre, alla fine, si vede costretto ad approvare l'unione dei due giovani.

Nulla, come si vede, di particolarmente nuovo. E tuttavia il mondo dei contadini magiari è osservato con occhio attento ed amorevole, e l'ambiente agreste suggerisce al regista Zoltan Fabri inquadrature ariose e fragranti. Da sottolineare inoltre — trattandosi di un film proveniente da oltre la «cortina di ferro» — che se anche (e, diremmo, giustamente) entrano nel «Piccolo carosello» motivi sociali (il vecchio padre non

approva le teorie cooperativistiche e si stacca dal «kolkoz»...), essi vengono trattati con mano assai meno pesante che in passate occasioni.

La cosiddetta «propaganda», stavolta non disturba, non prevale sull'amore contrastato di Marika e Maté, che possiede momenti di rara freschezza, specie nella scena dell'incontro dei due al «Luna Park». Sull'onda di un commento musicale orecchiabilissimo e trascinate, siamo introdotti in un mondo dove (ci si scusi l'espressione) l'amore è re: l'amore che si disegna sui volti di Marika e Maté, quando volteggiano sulla giostra volante, oppure quando — per le ragioni più naturali — litigano e «lei» tiene il broncio a «lui»... Una commedia d'amore inquadrata in una cornice autentica, insomma. Non c'è affatto da gridare al capolavoro: c'è comunque da complimentarsi — nonostante talune ripetizioni (certe inquadrature tornano sullo schermo tre, quattro volte...) — col giovane regista Fabri, e con la sua «troupe» (operatore Barnabás Hegyi, musicista György Ránki, interpreti — oltre alla Torocsik — Imre Sós, Manyi Kiss e Béla Barsi).

«Maria Antonietta» — diretta da Jean Delannoy e interpretata da Michèle Morgan, Richard Todd e Aimé Clairiond — non apre nuove vie al film storico. Chi l'ha definito «un nobile fumetto» ha colto nel segno. Nonostante sia stata realizzata da francesi (cioè nella terra dei Capeto e della Rivoluzione), la pellicola ricalca gli stessi schemi ai quali si ispirava la «Maria Antonietta» americana, realizzata nel '38 da Van Dyke II, con Norma Shearer e Tyrone Power: semmai quegli schemi il film attuale li accentua in senso «reazionario». Delannoy e Bernard

Zimmer — che hanno steso la sceneggiatura con la collaborazione di Philippe Erlanger — non si preoccupano granché dei complessi motivi che spinsero il popolo parigino alla presa della Bastiglia ed agli avvenimenti successivi: in certi momenti si ha addirittura l'impressione (basta guardare il volto grottescamente esagitato di alcuni membri del Direttorio, inquadrati dal basso) che il regista e i suoi collaboratori abbiano voluto esercitare la loro ironia sulla Rivoluzione, che — essi tendono continuamente a sottolineare, senza peraltro approfondirne le ragioni — è nata nel sangue. Naturalmente il film è destinato ad un buon successo commerciale, perché l'«eroina» Maria Antonietta — combattuta, come ogni personaggio di romanzo popolare che si rispetti, tra amore e dovere, tra ansia di libertà individuale e rispetto delle norme sociali — è tratteggiata in maniera attenta (come si dice negli opuscoli pubblicitari) a «parlare al cuore». Con ciò, non si vuol negare che Delannoy abbia compiuto opera — sotto il profilo formale — senz'altro decorosa, aiutato da interpreti sensibili, da un'ambientazione scenografica appropriata (il film è stato «girato» in gran parte a Versailles...), e da colori «gradevoli». Ma dall'autore di «Dio ha bisogno degli uomini» ci si aspettava ben altro...

Anche i giapponesi hanno deluso. D'ampio respiro, come impostazione, il loro «Cristo di bronzo» non raggiunge risultati apprezzabili sul piano artistico. Tratto da un romanzo scritto nel 1922 da Yoshio Nuyaga (che afferma di essersi ispirato a fatti realmente accaduti circa tre secoli fa a Nagasaki, dove in un solo anno vennero crocifissi ventisei sacerdoti cattolici), la pellicola illustra alcuni episodi d'intolleranza religiosa. Nel Giappone fine Seicento, non si dà tregua ai cattolici: sono torturati, uccisi, incolpati di delitti mai commessi. La persecuzione raggiunge il culmine quando viene arrestato il padre missionario portoghese Ferrera. Questi, sottoposto alle più atroci sevizie, finisce per abiurare la sua fede e passare nel campo dei nemici di Cristo. Per sterminare i cattolici, pensa Ferrera, non c'è che un mezzo: far scolpire da un artista egregio l'effigie del Redentore e costringere i cristiani a colpestarla: chi si rifiuta sarà ucciso. Il «Cristo di bronzo» è realizzato dal giovane Jusa (rivale in amore di Ferrera), il quale ignora lo scopo a cui l'opera è destinata. In un grande spiazzo ai piedi di alte colline vengono ammassati i cristiani, o presunti tali, dell'intera regione, ed invitati dai capi militari a passar sopra all'immagine del loro Signore. Tutti, invece, dinanzi al simulacro di Cristo, si inginocchiano e baciano la sacra effigie. Uno dopo l'altro, uomini, donne e bambini vengono allora strappati ai loro cari e crocifissi. Non basta ancora: il governatore della zona ordina che venga dato fuoco alle croci su cui agonizzano i cristiani. Il martirio è completo. Anche Jusa è accusato di aver scolpito il Cristo in maniera ammirevole perché anch'egli toccato dal Verbo evangelico. Il giovane viene crocifisso e arso vivo. La collina si trasforma presto in un immenso rogo. Ferrera, primo responsabile della carneficina, non può resistere a quello spettacolo e, dopo aver mormorato «Giuda è sempre e dappertutto», chiede perdono al Cielo.

«Il Cristo di bronzo» insiste eccessivamente, fino ad un esasperato sadismo, nella descrizione delle sevizie ai cattolici, e se partecipa per loro, lo fa con scarsa spontaneità. La mancanza di calore umano è appunto la pecca maggiore del film, certo uno dei meno riusciti fra quelli presentati dai giapponesi, agli ultimi Festival di Cannes e di Venezia. Il regista Minoru Shibuya ha composto sequenze (come quella finale) di indubbia efficacia spettacolare, ma non è riuscito — tra l'altro — a fondere il grande



L'unico film greco, «La ragazza in nero» di Michele Cacoyannis, mostra il paesaggio ellenico in dimensioni aspramente drammatiche

Il belga «I gabbiani muoiono al porto» porta la firma di tre registi. Tuttavia il film è poco apprezzabile anche se si avvale di una buona fotografia



motivo «collettivo» della lotta anticattolica per le vicende, diremo così, «private» dei vari personaggi. Fastidioso il commento musicale, e non all'altezza di loro precedenti prestazioni gli interpreti, tra i quali Osamu Takizawa, Shinobu Araki e Isuzu Yamada.

Neanche l'esordio dei russi — con l'«Otello» di Sergei Youtkevitch — ha soddisfatto. Il regista (che firmò in passato «Scanderbeg») ha realizzato stavolta un film sostanzialmente mediocre. La tragedia scespiriana è stata da lui trasferita sullo schermo con fedeltà, ma senza mordente. Nonostante il suo molto discutibile barocchismo, l'«Otello» di Orson Welles (premiato quattro anni fa qui a Cannes, a pari merito con «Due soldi di speranza») rivelava per lo meno una personalità, uno stile. Nulla di tutto questo nell'«Otello» sovietico, appesantito tra l'altro da una recitazione enfatica e da una scenografia «fasulla» che alterna — in maniera stridente — paesaggi «veri» e fondali «teatrali». Dopo l'«Enrico V» e l'«Amleto» di Laurence Oliver (e anche dopo «Giulietta e Romeo» di Castellani), l'attuale è certo da considerarsi uno degli «incontri» meno fortunati di Shakespeare col cinema.

Bisogna invece tener d'occhio il regista Michel Cacoyannis (un «abbonato» di Cannes, dove ha presentato nel '54 «Il risveglio della domenica» e nel '55 «Stella»), autore dell'unico film greco in programma al Festival: «La ragazza in nero». Il giorno che saprà scegliere meglio i suoi soggetti, ci darà forse un'opera pregevole. Nonostante la giovane età, vanta già una invidiabile maturità tecnica, ma anche — questo soprattutto conta — forza e intuito. Si capisce subito che



«Un nobile fumetto» è stato definito «Maria Antonietta» di Delannoy. I giapponesi hanno deluso. «Il Cristo di bronzo» insiste eccessivamente, fino ad un esasperato sadismo, nella descrizione delle sevizie ai cattolici



a Cacoyannis non è sfuggita (anche se — per ovvie ragioni — non l'ha compiutamente assimilata) l'importanza dell'esperienza «neorealistica» italiana. Il regista della «Ragazza in nero» possiede inoltre uno sviluppato «senso della natura», per cui ci restituisce il paesaggio ellenico in dimensioni aspramente drammatiche. Peccato — ripetiamo — ch'egli abbia scelto un soggetto tutt'altro che immune da forzature da «feuilleton».

Scarso interesse, anche dal punto di vista folkloristico, ha offerto la prima pellicola presentata dall'India: «Shevgyacha shenga» (Eredità morale), che — secondo le intenzioni del regista S. Athavale — dovrebbe «mettere in rilievo la solidarietà che regna nelle famiglie indù, fiero retaggio della no-

stra cultura e dei nostri principi di tolleranza e di coesistenza...». Nobili intenzioni, che non bastano però a riscattare la pellicola dalla sua fondamentale rozzezza ed ingenuità.

Lavoro che vent'anni fa avrebbe potuto essere considerato «d'avanguardia» — per le tendenze, tra astratte e simbolistiche, che rivelano i suoi tre (diconsi tre) registi, Kuipers, Michiels e Verhaver — è il belga «I gabbiani muoiono al porto». Il soggetto (imperiato su un uxoricida in fuga, che incontra una bimba bisognosa d'affetto) è zeppo di incongruenze, ed il film — peraltro ben fotografato — è minato da un tecnicismo gratuito, fine a se stesso. Il dialogo è ridotto al minimo indispensabile; in com-

penso, gli autori fanno compiere alla macchina da presa le più spericolate (anche se poco «funzionali», ai fini del racconto) evoluzioni. In una certa misura il film è però apprezzabile, per la costante ricerca di un «clima» da parte dei giovani realizzatori, la cui derivazione «documentaristica» risulta evidente.

La Romania ha presentato «L'affare Protar», da una commedia di Mihail Sebastian recitata recentemente anche in Italia. Si tratta di una velata satira anti-capitalistica, ambientata nella Bucarest anteguerra. Lo spunto — curioso e divertente — è stato rovinato da una regia (Haralambie Boros) maldestra e da una recitazione (Radu Beligan, Jion Fintesteanu e Joana Zlotescu) abbastanza impacciata. Meglio ha figurato la Cecoslovacchia con «Dalibar», trascrizione di un'opera lirica del celebre compositore Smetana (di cui ci è stata presentata, all'ultima Mostra veneziana, una biografia cinematografica). Nei suoi dichiarati limiti di «opera filmata», un film realizzato con gusto e dignità: bellissima la musica, fini i colori (che, specie nelle gradazioni tenui, ricordano quelle di un altro film cecoslovacco presentato a Cannes due anni fa, «I saltimbanchi»), accurato l'apparato scenografico e coreografico. Regia di Václav Krška.

Il primo dei quattro film statunitensi in lizza — «I'll Cry Tomorrow», tradotto dai francesi «Une femme en enfer», (Una donna all'inferno) — ha segnato, più che altro, un meritato successo personale della protagonista, Susan Hayward, che proprio per questa interpretazione contese sino all'ultimo, recentemente, l'Oscar ad Anna Magnani. Il regista, Daniel Mann, è lo stesso della «Rosa tatuata». Ha diretto questa autobiografia di Lilian Roth (la cantante minata dall'alcolismo, che ritrova dopo sedici anni la serenità fisica e morale, grazie ad un'assidua cura disintossicante) con scopi didascalici, che alla fine appaiono sin troppo scoperti. Pur tra molte insistenze e qualche morboso compiacimento, il film si raccomanda comunque per una fattura che lo eleva al di sopra del comune «standard» hollywoodiano. Ammirabile è la caratterizzazione di Jo Van Fleet (già intravista nella «Valle dell'Eden»), nella parte della madre della cantante alcoolizzata.

«Il mondo del silenzio» ci trasporta — come «Sesto continente» di Folco Quilici — negli abissi sottomarini. Il lungometraggio, presentato dalla Francia, è il risultato dei viaggi compiuti sulle e «sotto» le onde del Mediterraneo, del Mar Rosso, del Golfo Persico e dell'Oceano Indiano da una «troupe» capeggiata dal comandante (nonché regista) Jacques-Yves Cousteau, a bordo del «Calypso». Gli operatori-palomburi si sono tuffati per mesi e mesi fino ad oltre ottanta metri sotto il livello del mare, per «riprendere» un «continente» per gran parte inesplorato. «Il mondo del silenzio» — salutato da molti consensi, meno calorosi però di quelli tributati or è un anno a «Continente perduto» — possiede brani molto pittoreschi, arricchiti — sul piano tecnico — da vividi colori e da un abile montaggio. Riserve si possono eventualmente avanzare sul valore scientifico del documentario, che d'altra parte mira soltanto ad una sorta di spiritoso «reportage» sulle meraviglie del fondo marino.

Non molte parole vanno spese nei riguardi del film brasiliano «Sotto il cielo della Bahia» — diretto da Ernesto Remani — ambientato in un villaggio di pescatori. Basterebbe rilevare, al passivo del film, la storia truculenta che ne è al centro, le molte inverosimili complicazioni che la costellano ed i colori crudamente «aggressivi» e, all'attivo, qualche raro spunto d'indole prevalentemente sociale, o meglio, folkloristica.

Angelo Maccario

Il livello continua a scendere

Il polo, che già aveva attirato l'attenzione della coppia Mariani-Belli, autori di « Il gioco del polo » del quale abbiamo detto la volta scorsa, è tornato ad interessare gli spettatori per merito di Enrico Franceschetti e dell'operatore Ruggero Faido, autori di CAMPO DI POLO (1) un documentario in cinemascopo che indugia sopra tutto nella descrizione di come viene curato il campo di gioco. Naturalmente atleti e cavalli non sono tenuti in disparte; fanno la loro apparizione onde dare allo spettatore una idea per quanto possibile esauriente dei principi basilari di questa attività sportiva. In complesso possiamo però dire che anche questa esposizione non convince pienamente, lasciando molti punti in sospeso.

Lo sport venatorio ha fatto la sua comparsa con CACCIA IN BOTTE (2) diretto da Sergio Grieco e fotografato in cinemascopo da Romolo Garroni. Da un regista quale il Grieco, autore come ricorderà il lettore di alcuni film a lungometraggio degni, se non altro per la parte tecnica, di interesse, era giusto richiedere un racconto più sciolto ed una trattazione meno anonima. Grieco, contando evidentemente sul sapiente uso del cinemascopo, non si è preoccupato gran ché del racconto affidatogli. Ha spiegato allo spettatore, nei suoi punti essenziali, come questo particolare tipo di caccia venga svolto. E' assente pertanto ogni nota ambientale e gli uomini partecipano alla vicenda solo in quanto protagonisti dell'agguato.

Anche Giorgio Ferroni, autore di I PIÙ BELLI ANNI (3) fotografato a colori da Giorgio Merli, pur avendo sotto mano un soggetto abbastanza inedito, non ha dato a vedere un particolare impegno. Anzi, ad esser severi, si dovrebbe dire che il regista, pur egli aduso da anni al lungometraggio, ha svolto il suo compito con trascuratezza.

« Gli anni più belli » di cui ci parla Ferroni, sono quelli di una « matricola » bolognese la quale, giunta dalla provincia, viene immediatamente prelevata dagli anziani della facoltà e, grazie alla sua abilità di dattilografa, impegnata quale segretaria dell'Organismo Rappresentativo Universitario. La ragazza, giunta poi alla laurea, dovrà forzatamente abbandonare il suo lavoro ed il suo posto verrà preso da un'altra matricola.

Gli elementi per impostare un racconto garbato, punteggiato da scanzonate annotazioni di costume goliardico, non mancano di certo. Ferroni, al contrario, si è limitato ad una descrizione del tutto superficiale, ignorando lo spirito dell'esperienza universitaria, sopra tutto quando questa viene maturata in un ambiente ricco di antiche e solide tradizioni, sia goliardiche sia culturali, quale quello dell'Ateneo bolognese. La storia di BULL, CANE POLIZIOTTO (4) raccontata da Pino Belli e fissata a colori da Aldo Tonti, non è certo tra quelle che possono dirsi originali. Non è la prima volta che ci imbattiamo in un tale personaggio. Già altre volte abbiamo assistito alla preparazione e all'addestramento di questo particolare tipo di cani. Belli ha voluto rendere maggiormente « romantica » la situazione raccontando di Bull, che, tenuto a riposo per un finto male, non potendo restare insensibile di fronte ai suoi compagni che partono per una battuta, facendola in barba ai sorve-

glianti, vuole essere anch'egli della partita. Naturalmente Bull si comporterà ottimamente, collaborando alla cattura dei contrabbandieri. Aldo Tonti, certo sprecato in questo lavoro, ha cercato di sopperire alle zeppe della sceneggiatura, ma è stata fatica inutile.

Al prof. Remo Branca dobbiamo due documentari d'arte ARTE GRECA (5) e GLI ETRUSCHI (6) diretti e fotografati in bianco e nero rispettivamente da Antonio Nediani e Antonio Schiavinotto. Con tutta sincerità non possiamo dire che i due film ci abbiano particolarmente colpito.

Parte della monotonia e della puntigliosa esposizione può essere giustificata dai fini scolastici, ma non certo da quelli narrativi. E' ovvio, ciò non di meno, che preferiamo questo severo puntiglio, pur se certe volte sin troppo austero, alla estrema superficialità e leggerezza con le quali spesso vengono trattati, dai nostri documentaristi i problemi dell'arte. Restando nel campo artistico dobbiamo ora dire di LA VILLA DEI GIGANTI (7) diretto da Zori Gaber, fotografato a colori da Luciano Trasetti e realizzato, stando a quanto detto in una didascalia iniziale, con la collaborazione dell'Istituto d'Arte Italiano.

Ci si accusa talvolta di essere troppo severi, ma non vediamo come non potremmo esserlo quando ci capita di visionare certi desolanti prodotti od anche quando, introdotti da un'autorevole testata — vedi il caso del film di cui trattiamo —, ci si rende poi conto, al tirar delle somme, che il racconto è scialbo e la parte tecnica decorosa, ma non più. Per dire quanto è stato detto dal regista Gaber a proposito della Villa Orsini a Viterbo e del suo magico bosco non ci sembra che fosse necessaria la consulenza, o quant'altro, di un Istituto di chiaro nome, che effetti quali quello del fumo rossastro uscente dalle cieche orbite e dalla bocca ghignante di un enorme mascherone, alludendo alla porta dell'inferno, sono giochetti sciocchi che potevano al massimo stupire gli spettatori dei primi spettacoli di magia inventati da papà Méliès.

FOLCLORE DELL'AMERICA LATINA (8), diretto da Augusto Carloni e fotografato da Tino Santoni ci ha lasciato perplessi. Si tratta di due balletti eseguiti da una compagnia argentina, ripresi con macchina presa che fissa in uno sbiadito bianco e nero che non ci consente neppure di apprezzare il vivace colorismo dei costumi.

Consuntivo quindi molto scarso, che speriamo sia dovuto ad un'accidentale deficienza di programmazione che, se fosse diversamente, dovremmo preoccuparci, e non poco, del livello della nostra produzione documentaristica.

Claudio Bertieri

Annotiamo per il lettore, a titolo puramente informativo, l'abbinamento dei documentari esaminati:

(1) « Oceano rosso »; (2) « Gli implacabili »; (3) « Ore disperate »; (4) « Le diciottenni »; (5) « Altair »; (6) « Papà, mamma, la cameriera ed io »; (7) « Al di là del fiume »; (8) « Il carnet del maggiore Thompson ».

Mezzo secolo di cinema

A poco più di mezzo secolo dalla sua invenzione, il cinematografo appare già vecchio ai nostri occhi di contemporanei, per gli enormi progressi compiuti sul piano tecnico e i lusinghieri risultati raggiunti su quello estetico. Più che naturale, quindi, che il suo primo cinquantenario di vita abbia dato l'avvio, in alcuni paesi, alla realizzazione di opere in vario modo celebrative, come, ad esempio, *Hollywood Cavalcade* (« Hollywood Cavalcade », 1951), in cui sono rievocate le avventurose origini del cinema statunitense, nonché *Tempi magnifici* (« Herrliche Zeiten », 1951) e *Cavalcata di mezzo secolo* (1952), che, pur presentandosi, rispettivamente, quali ricostruzioni antologiche della storia tedesca e italiana dal 1900 ai nostri giorni, costituiscono, anche, rapide sintesi della evoluzione del nuovo mezzo espressivo dalla sua nascita al presente. Tali film, come il lettore ricorderà, non sono all'altezza dello scopo per cui sono stati condotti a termine. Se, infatti, *Hollywood Cavalcade* è adagiato da una trama insulsa e da una regia incolore, *Tempi magnifici* e *Cavalcata di mezzo secolo* risultano quasi del tutto privi di interesse, per la sommarietà della indagine retrospettiva e l'insufficienza del materiale documentario.

Un lodevole atto di omaggio al passato e di fede nell'avvenire del cinema deve considerarsi, invece, il film *Stupenda conquista* (« The Magic Box », 1951) di John Boulting, in cui, è narrata con commossa disposizione, anche se con modesta perizia, la dolorosa vicenda di Friese Greene, sperimentatore tra i primi di quelle vere e proprie « boîtes à surprise », che furono gli archetipi delle attuali macchine da presa e da proiezione. Non privo di significato il fatto che tale film abbia visto la luce in un paese come l'Inghilterra, distintosi in più di una occasione per la particolare serietà delle sue iniziative nel campo cinematografico (basti ricordare, a titolo di esempio, la corrente documentaristica, divenuta tradizione e scuola, grazie a uomini come Grierson, Rotha, Cavalcanti e lo stesso Flaherty; e da cui proviene, del resto, anche John Boulting).

In *Stupenda conquista*, accanto a Robert Donat, che incarna con molta efficacia la figura del protagonista, appaiono, in parti di secondo piano, illustri attori del cinema e del teatro inglesi, tra cui Laurence Olivier. A quest'ultimo è riservata una parte singolare. Allorché Friese Greene irrompe nelle strade deserte della Londra notturna, annunciando con grida inconsulte l'esito positivo del suo ultimo esperimento di proiezione, un poliziotto gli chiede spiegazioni del suo strano comportamento. Senza esitare, Friese Greene lo invita a salire nel suo laboratorio, appollaiato in cima a un alto edificio, e lassù, in preda a una incontenibile emozione, proietta davanti ai suoi occhi attoniti alcune scene riprese nel parco della capitale. L'avvenimento non è privo di intensità e di suggestione. All'umile poliziotto è toccato, nientemeno, di essere uno dei primi spettatori cinematografici; ma egli è anche Laurence Olivier. E ciò non fa che rendere ancora più profondo e devoto il riconoscimento reso dal regista all'eroico e allucinato pioniere Friese Greene e, attraverso di lui, al cinema stesso.

F. Z.



Fosco Giachetti in «Giuseppe Verdi» di Carmine Gallone. Fosco Giachetti e Loris Gizzi sono stati rispettivamente il Verdi e il Rossini del cinema italiano

Cultura musicale di alcuni «narratori» cinematografici
Personaggi e avvenimenti di «biografie» fantastiche - Musicisti «ispirati» o perditempo
Pallore ed allegria dei grandi compositori - La categoria del «Gran Ghiottone e Compagni»



Maurice Ronet nella parte di Vincenzo Bellini nel film «Casta Diva» di Carmine Gallone

Il musicista è un uomo come tutti gli altri; non appartiene ad un regno incantato né vive isolato dall'umanità che lo circonda. Non è il viandante intabarrato che scivola silenzioso sul mondo, perso dietro a fantasmi canori, né l'eremita sconosciuto che attende l'ispirazione fra le pareti d'un asilo solitario.

Il musicista non possiede uno scrigno magico colmo di armonie meravigliose cui attinge a suo piacimento, né scopre melodie in tutti i suoni che sente, dal trillo del fringuello al rullo del treno in corsa.

Quando George Gershwin affermò «J'entends souvent de la musique au cœur même du bruit», intendeva dire che la musica era in lui, che un determinato fenomeno naturale stimolava la sua «sensibilità musicale».

Il musicista cioè è un artista con tanto di mestiere; la sua opera è frutto d'un processo di creazione che l'«impegna» nel senso più completo e più assoluto. Un uomo che vive il suo tempo, che ama, soffre e combatte, il cui lavoro, la cui professione dura e faticosa, ch'è un'arte, è la composizione musicale.

Ma a prestar fede a certe «biografie» cinematografiche sembra il contrario.

E' nata infatti ad opera di alcuni «narratori» (i quali, è giusto rammentarlo, s'ispirano alle non poche biografie romanzate scritte specialmente in questi ultimi cento anni e ricche di aneddoti, di luoghi comuni e di «sentito dire») una civiltà che definiamo dei basettoni e delle zazzere, dei tisici e dei satanici, dei sentimentali e dei malinconici. Una civiltà fatta di sospiri, di amori eterni ed impossibili, di melodie atmosferiche e di penombre, di misteri e d'ispirazioni divine.

Quali siano le origini ed i motivi di questa «corrente culturale» è facile intuirlo. Da un lato l'impreparazione dei molti alle audizioni musicali, e quindi la sensibilità al solo fenomeno fisico, sonoro della musica (di natura particolarmente esaltativa) e non al suo linguaggio espressivo, d'arte; dall'altro tutti

gli atteggiamenti della «malattia» romantica portati col tempo all'esasperazione ed al ridicolo.

Così i personaggi di queste biografie si somigliano tutti, anche se portano i più bei nomi della storia della musica appartenenti ad epoche lontane e diverse fra loro, anche se vestono e gesticolano diversamente, anche se affermano di agire e creare originalmente. Provengono tutti dalla stessa matrice, le loro storie costituiscono una bella antologia di «vite parallele», tanto parallele da essere eguali.

Essi sono o delle creature «eccezionali», provenienti da regni quasi fiabeschi, o delle persone comuni, tanto comuni da appartenere ad un qualunque fuori dell'ordinario.

E più che personaggi sono figure, nate da una fantasia anemica, perché non fertilizzata da una «interpretazione» della realtà; varie figure di musicisti che dei cineasti hanno immaginato secondo quel che gli suggerivano le «sensazioni» provate all'ascolto delle loro opere musicali. Vale a dire personaggi e storie inconsistenti; film biografici il cui sentimento umano si riduce alla limitata «interpretazione» che i loro realizzatori danno delle opere di arte dei compositori le cui vite sono state scelte come soggetto.

Per tutto il resto, dalle sembianze umane dei protagonisti al volto degli avvenimenti, queste biografie si rifanno, come abbiamo detto, al ricco filone della fantasia pseudo-romantica che ha dato vita a migliaia di «furiosi» e «patetici» dell'Ottocento ed a quanto sembra del Novecento.

Nascono così il Verdi, il Bellini, lo Chopin dello schermo che sono innanzitutto un patriota, un sentimentale ed un tisico.

Ma cosa fanno i protagonisti di questi film?

Portano in giro i loro volti cadaverici, poggiano le guance sulla cortecchia degli alberi per ascoltare il canto dei ruscelli e degli uccellini, camminano sfiorando appena

EUTERPE E L'ETISIA

il suolo, sono eternamente distratti, sentono musica e canti dappertutto, sono sotto ispirazione anche quando baciano una donna, vanno sempre in cerca di luoghi oscuri; o al contrario compiono tutte le funzioni naturali, scherzano, fanno spesso all'amore e a tempo perso corrono ad uno strumento per comporre melodie che al solito hanno rapito all'etere o gliele ha suggerite Euterpe invisibile.

La galleria è ormai numerosa.

Giuseppe Verdi: un barbuto sempre pronto a gridare «Viva l'Italia» ed a sospirare per una «appetitosa» che si chiama Strep-poni; Gioacchino Rossini: un ciccione che quando non ha la bocca piena ride come affetto da cretinismo; Vincenzo Bellini: un giovanottino bello e tanto «leggero» che il vento se lo porta via; Ludwig Van Beethoven: un «duro» spettnato alla Medusa; Franz Schubert: un piagnone innamorato; Nicolò Paganini: un demonio nato dall'incrocio di Jack lo Squartatore e di una spaventapasseri; Federico Chopin: un tisico che suona; Roberto Schumann: un padre-balia tanto fanciullone da scrivere le «Scene Infantili»; Johannes Brahms: un imbecille; Franz Liszt: un pianista forte di reni; Gae-



Ombre, luce sinistra e puzza di zolfo: Niccolò Paganini attacca con l'arco diabolico! Dal film «Casta Diva» di Carmine Gallone

tano Donizetti: un elegantone che annuncia la propria follia mostrandosi come un morto di fame; Giacomo Puccini: uno scanzonato che scrive musica fra amorazzi e cacce. E si aggiungano Alessandro Stradella, Peter Ciaikowski, Rimski Korsakoff, Giacomo Offenbach, ecc. ecc.

Una produzione simile, è evidente, non merita un esame particolare; evitiamo quindi di riprendere il discorso sul «genere» (di biografie romanzate e di romanzi biografici fra l'altro se ne è parlato a iosa). Una volta di fronte ad una autentica opera narrativa riapriremo la discussione.

Nel nostro caso invece ci sembra onesto e doveroso chiedersi: a quale pubblico è destinato questo genere di film?

A chi ama la musica, non di certo; a chi apprezza il cinema, tanto meno; al frequentatore di tutte le platee in cerca del «fattarello», neanche.

Quale spettatore infatti, «sprovvéduto» e sempliciotto che sia, dimostra di apprezzare i banali pastoni di musica e racconto, privi di interesse e di tensione, che offrono queste pellicole?

A chi piace vedere un battito di nocche sulla porta commentato dal sol-sol-sol-mi della «quinta» beethoveniana, od un fringuello offrire, col proprio canto, le note di un valzer ad uno spensierato che passeggia per i boschi? Un uomo dai capelli arruffati, sdraiato in un letto, contemplare attraverso i vetri un temporale e far nascere, battendo il dito su una tastiera muta, frasi della «Pastorale»; od un individuo barbuto far cadere un libretto, osservarne il titolo ed alzare improvvisamente il volto estasiato per ascoltare il coro «lontano» del «Nabucco»? Un paesaggio squallido, con alberi nudi e ruscelli immobili, gocce di pioggia sui vetri delle finestre e fiori appassiti, commentati dai più «tristi» «Notturmi» di Chopin; od un giovanotto morire in modo strano, in mezzo alle correnti, con finestre

Paramnanze e cucina: uno dei «momenti» dell'incontro Schumann-Brahms. Paul Henreid e Robert Walker in «Canto d'amore» di Clarence Brown





Czeslaw Wollejko (al centro) in «La Giovinezza di Chopin» di Alexander Ford. Il film presentava alcuni lati interessanti nella descrizione ambientale e nello svolgimento umano della personalità del musicista

aperte, cortine gonfiate dal vento, fogli di musica svolazzanti, al suono di melodie belliniane? Insistere su questo «genere» ci sembra inutile, e fra l'altro indecoroso. Inutile perchè anche il pubblico più volenteroso e più indulgente finisce con l'annoiarsi di fronte ai soliti cliché; indecoroso perchè questi film mancano delle più elementari regole del buon gusto e della decenza.

Se almeno i realizzatori di questa moderna «collana» di Vite si limitassero a raccontare le loro «storie» evitando di «commentarle» con quelle che sono le «fatiche» d'arte (sarebbe sufficiente da parte loro una tale considerazione) dei grandi musicisti, darebbero ad alcuni spettatori la possibilità di dimenticare che gli eroi di quelle «avventure» si fanno chiamare Giuseppe Verdi o Vincenzo Bellini o Ludwig Van Beethoven.

Una cosa è certa: tempo fa, quando leggemmo su un quotidiano la frase pubblicitaria di una casa produttrice di conserva — «Cosa ne direbbe Rossini, il gran ghiottone?» — non avremmo certo immaginato che il cinema si sarebbe distinto nella divulgazione di una «cultura» del genere. Sperare quindi che questa «febbre biografica» si estingua, è il minimo che possiamo augurarci; anche perchè proviamo vergogna di fronte ad una categoria, come quella dei musicisti, i cui esponenti, e ne conosciamo tanti, sono stati fra i primi a venire incontro alla giovane arte cinematografica offrendo fiducia e stima a quegli artisti che nel cinema avevano saputo distinguersi.

Una categoria certo che non merita, sulla porta di casa, la targa «Gran Ghiottone e Compagni».

E. T.

Sulla scena di Hollywood tanto su quella di celluloido che su quella reale, le pellicce hanno una parte di primo piano.

Un matello di visone è sinonimo di successo ed è la prima aspirazione di tutte le attrici; inoltre, come dice il signor Taitelbaum fornitore della massima parte dei visoni di Hollywood è «un amico del quale ci si può sempre fidare». Però l'attricetta di Hollywood, una volta che è entrata in possesso di un visone, venderà piuttosto il proprio letto che non la pelliccia che le conferisce l'aspetto di una «arrivata».

Nelle grandi serate di gala quando i tifosi si affollano sul marciapiede per veder passare i divi e le dive, un mantello di visone eccezionalmente bello riscuote più applausi che i mantelli di ermellino che oggi sono tornati a fare la loro comparsa. Il visone ha un suo fascino speciale.

Le pellicce più favolose appartengono a Joan Crawford, Myrna Loy, Loretta Young, Barbara Stanwyck, Merle Oberon e alla «divina Rita». Queste stelle hanno messo insieme il loro guardaroba di pellicce nel corso degli anni, e non solo le sanno portare con una disinvoltura senza pari, ma si sono fatte una tale competenza in fatto di pelli, di conce e di fatture da sapere giudicare a colpo d'occhio il valore di un mantello di pelliccia senza sbagliarsi.

Le stelle di minore importanza non hanno generalmente i mezzi per possedere molte e preziose pellicce, però è necessario che cambino sovente questi capi preziosi perchè il pubblico non dubiti del loro successo: un vero e proprio indice delle «arrivate».

Ma il problema non fa paura a Hollywood:

UN INDICE CHIAMATO VISONE

nelle occasioni nelle quali le stelline si mostrano in pubblico o se devono incontrarsi con qualche magnate dell'industria cinematografica, il visone, lo possono prendere in affitto, e il giorno dopo comparire con, per esempio, uno splendido mantello di ermellino pure preso a noleggio.

Quando una novellina deve fare un giro di propaganda, è lo studio stesso che paga il noleggio delle pellicce, ben sapendo l'importanza che il lusso conferisce all'attrice.

Il visone, è indispensabile, anche se il giro si compie in piena estate nei paesi caldi. Si arrangi poi l'attrice a portarlo con disinvoltura e stoicismo.

Nei giornali cinematografici appaiono spesso annunci di vendite di visoni «quasi nuovi»; ciò significa che c'è una ragazza che ha veramente perso ogni speranza.

Sullo schermo, le belle pellicce hanno un ruolo importantissimo. Fino al 1929 ogni Studio possedeva un proprio stock di pellicce che venivano rifatte e modificate secondo il bisogno. Molte «stelle» di quell'epoca come Mae Murray e Pola Negri, si rifiutavano di indossare

pellicce di proprietà dello Studio e indossavano le proprie, comprando senza contare e scartando allegramente la pelliccia appena mostrava di non essere più perfettamente nuova o perfettamente di moda. Adesso queste stravaganze non sono più possibili; le pellicce che compaiono sullo schermo sono tutte fornite dal servizio noleggi.

Ogni casa di noleggio ha poi due o tre pellicce destinate a subire tutti gli strapazzi e le disavventure che possono capitare a una pelliccia durante la lavorazione di un film. Queste pellicce da strapazzo vengono chiamate «le mule», oppure più confidenzialmente con nomi propri: «Gisella, Betsy, Nelly». E Gisella e Betsy e Nelly ricompariranno, raffazzonate e ritinte, in tutte le occasioni spiacevoli tanto per il film girato dalla Metro Goldwyn Mayer quanto in quello girato negli altri Studi.

Il technicolor ha pure portato i suoi problemi dato che altera i colori delle pellicce.

Quando Betty Grable recitò nella «Signora in ermellino» si accorsero che l'ermellino bianco non «rendeva», ma che occorreva dargli una leggera tinta giallognola. Anche il visone troppo scuro «sparisce» sotto certe luci; si inventarono quindi i visoni «pastello» che salirono a prezzi vertiginosi e che sono delicatissimi.

La moda dei visoni così detti «selvaggi» o platinati o azzurri è venuta in seguito agli accorgimenti inventati perchè il visone rendesse il suo massimo di splendore sullo schermo.

Maria Luisa Fehr

Le danze dolcemente sensuali delle notti di luna di alcune ragazze che stanno per instaurare una nuova Arcadia



L'aspetto più tipico del cinema hollywoodiano tende a presentarci il quadro fiabesco e premeditato di un mondo arcadico, in cui la vita avviene al contatto con le forze della natura, e in cui la natura risulta poi mediatrice dell'amore reciproco. Può darsi che, in questa rappresentazione a volte addirittura patetica nella sua ingenuità, non tutto sia premeditato e che essa rispecchi in qualche modo una realtà esistente: ma rimane pur sempre la deformazione sentimentale delle vicende e dei personaggi, che, ormai figli di un vecchio consunto cliché, sono sempre gli stessi, non avvertono che passa il tempo e mutano le vicende e i gusti del pubblico. Si veda al proposito il recente *L'amore più grande del mondo* di S.G. Sprengsteen: la natura con le sue forze imprescrittabili ha una funzione determinante sui personaggi, che vivono si amano si odiano in relazione ai luoghi ove vivono: ma appunto la natura, vista arcadicamente, provoca nei personaggi una stati-

TRA FIORI E PIFFERI L'ARCADIA DI HOLLYWOOD

Mutano i gusti del pubblico ma non la deformazione sentimentale delle vicende e dei personaggi - Gli animali "attori", nel quadro oleografico - "Lassi", e "Francis", s'incontrano per subire lo stesso destino - Nelle danze "sexy" di ragazze al chiaro di luna, la nuova "irrealtà", moderna?

cità, inibisce ad essi lo sviluppo psicologico necessario per renderli credibili, li riduce a manichini: non più la terra di Ford, che viveva una vita tutta sua, lottava una sua lotta, era insomma personaggio coerente e capace; ma un luogo di pastori e pifferi, di dolci animali e di fiori multicolorati. In questa che potremmo definire l'*Arcadia di Hollywood* hanno avuto parte preponderante gli animali, i quali, con le loro prodezze umane tutte volte al bene, hanno dato involontariamente nuova vita ad un cinema falso ed antirealista: hanno reso quasi completa l'oleografia. Eppure si tratta di attori capaci di recitare davvero, inconsapevoli dei loro ruoli, ma veramente bravi nell'ubbidire agli ordini dei registi: e si veda l'ormai classico — in questo campo — Lassi, destinato negli anni scorsi ad un non immeritato successo. Con il primo film della serie Lassi, del resto, il cinema per bambini trova un esempio non del tutto indegno: d'altra parte le vicende del cane che per ritornare dalla padroncina attraversa paesi e paesi e sopporta ogni genere di traversie finisce per commuovere, per diventare a suo modo un invito alla bontà. E ciò che conta, in questa prima prova, è che il tono di fiaba non sia eccessivamente alterato o calcolato: fra campi in fiore, laghi azzurri e patetiche vicissitudini, Lassi riesce a vivere quasi come un personaggio vero, acquista una fisionomia. Sa ridere e piangere con un mugolio, sa dimostrare veramente gioia e dolore: e merita qualche simpatia.

Di altra natura è l'origine di Francis, il mulo parlante: con lui, si cerca di inventare una forma nuova di umorismo, tale da indurre a pensare, e che non nasconde i suoi fini moralistici. Così, mentre Lassi è solo un esempio di bontà, Francis è una specie di voce della coscienza che rimprovera, apprezza, giudica. Meno spettacolare quindi del



cane, il mulo è senza dubbio più nuovo, rappresenta a suo modo una scoperta: è la comicità clownesca che si trasporta di peso sullo schermo, è un mondo disprezzato o comunque trascurato che viene a ricordarci la sua esistenza, a dire la propria ragione. Parte quindi, Francis, da intenti anticonformistici, rivolti ad una forma di polemica facile, ma non inutile né retorica: e poi, dove arrivano, nella loro evoluzione di personaggi, sia Lassi che Francis?

Si può dire facilmente che non hanno una evoluzione: scoperti, restano poi come sono, allo stato diremmo primitivo, perché i loro registi cercano di sfruttare il successo già ottenuto. Ed ecco allora che, mentre il primo si sposta dall'ambito della simpatica lettura per bambini, verso una cattiva letteratura mielosa e troppo facilmente commovente; il secondo passa dal suo timido anticonformismo alla retorica del cattivo spettacolo. Si può dire che il cane e il mulo vanno incontro uno all'altro per subire pressapoco lo stesso destino: eccoli quindi contro i malviventi salvare una città intera, eccoli eroi in guerra, eccoli fenomeni da far sbalordire; ma sono quelli del primo film, peggiorati comunque dal calcolo, dal cattivo gusto che conduce a sfruttare ogni minimo indizio di successo; e i titoli si succedono senza tregua, da *Il figlio di Lassi* a *Francis contro i gangster*, da *Casa mia* a *Francis all'Accademia* a *Il coraggio di Lassi*.

Ma a poco a poco, con l'esaurirsi sempre più manifesto delle trovate, si esaurisce anche il successo (*Il coraggio di Lassi*, ad esempio, rappresentato recentemente, ha attirato

...un terrestre Olimpo nel quale ragazze semisvestite e robustissimi Apolli fondono assieme amore, salute fisica e oleografia

«Il coraggio di Lassi». Anche questo cane, con le sue umane prodezze volte al bene, ha contribuito involontariamente all'accrescersi di un cinema falso ed antirealista

pochissimi spettatori); e un nuovo animale, il bravo cavallo «Zingaro» non meno patetico di Lassi nelle sue molte avventure e disavventure, cade nell'indifferenza più assoluta, non arriva al secondo film.

Eppure, benché cadano i motivi di richiamo spettacolare, l'Arcadia di Hollywood continua a vivere: più fertile che mai, diremmo, se in essa vengono ambientati non solo i «film campestri» come il già citato *L'amore più grande del mondo* o gli spremilacrime come *Buongiorno, Miss Dovel*, ma anche le riviste come *Athena* e *le sette sorelle*. E qui, addirittura, in un mondo felice in cui l'amore e la salute fisica si accoppiano perché coloro che vi abitano non si nutrono che dei prodotti diretti della natura; in un terrestre Olimpo, nel quale ragazze semisvestite e robustissimi Apolli compiono inconsapevolmente l'esaltazione del sesso e della violenza, vengono attratti tutti coloro che avevano vissuto fino a quel momento una vita attiva, «reale». E il gusto dell'oleografia ha trovato qui il suo limite, ha raggiunto il suo pericolo e vi si è immerso ormai senza scampo: si tratta, è vero, di favole e, comunque, di una finzione. Ma non possiamo guardare senza sospetto e diffidenza a questa intrusione dell'irreale nella nostra vita, tanto più che, finite le fiabe di Lassi mentre quelle di altri animali non «sfondano» più, l'irreale è identificato nelle fin troppo veridiche danze dolcemente sensuali delle notti di luna di alcune ragazze che stanno per instaurare una nuova, malsana orientaleggiante Arcadia.

Gianfranco Rossi



MA RIUSCIRANNO A FARSI PERDONARE?

Pochi giorni fa il barone Von Matzan, ambasciatore della Repubblica Federale Tedesca a Parigi, ha chiesto al Quay d'Orsay, a nome del suo governo, che la Francia ritirasse dal prossimo Festival di Cannes il documentario «Nuit et Brouillard», di Alan Resnais (autore anche del documentario su «Guernica», di Picasso), accusato implicitamente di non favorire i rapporti di amicizia tra il popolo tedesco e francese (come risulta dalla risposta data, dal sottosegretario Lux, al Bundestag il 18 aprile, a una richiesta di chiarimenti da parte del socialdemocratico). «Nuit et Brouillard» è una testimonianza sugli orrori dei campi di concentramento nazisti, realizzato sotto gli auspici del «Comitato per la storia della seconda guerra mondiale», con l'utilizzazione di materiale girato dalle stesse S. S., aguzzini nei campi tedeschi.

Quando abbiamo appreso questa notizia, abbiamo anche pensato alle osservazioni di Francesco Dorigo, «Vogliamo farsi perdonare», sulla cinematografia tedesca del dopoguerra, apparse su «Cinema», n. 163, del 1. aprile 1956. E la battuta che subito ci è venuta in mente, collegata al titolo dell'articolo del Dorigo, «Ma in questo modo non ci riescono», non è solo pertinente all'episodio riferito sopra, ma proprio a tutta la produzione più interessante del cinema tedesco. Ci sembra che, alla base di tutti quei film in cui sceneggiatori e registi tedeschi rievocano episodi avvenuti durante gli ultimi anni del regime nazista, verso la fine della seconda guerra mondiale (e già questo è un sintomo indicativo), ci sia un equivoco fondamentale, facilmente riconoscibile, che consiste in una divisione schematica e artificiosa di responsabilità e di colpe. Il tema centrale di «Accadde il 20 luglio» e di «Canaris», di «Operazione Walchiria» e de «Il generale del diavolo» è quello della resistenza che alti esponenti militari germanici hanno opposto al nazismo nella fase finale del conflitto. E già da questa semplice indicazione scaturisce una prima domanda: qual'è stata la posizione di questi uomini, di Rommel e di Beck, di von Kluge e di von Helldorf, di Canaris e del «generale del diavolo», negli anni precedenti, negli anni cioè in cui il nazismo conquistava e consolidava il suo potere, e scatenava poi la guerra contro i paesi europei? La domanda non è soltanto polemica, ma investe problemi di fondo, che tenteremo di accennare brevemente.

E' in atto ormai da diversi anni, nella Germania occidentale, e non solo nel settore cinematografico, il tentativo di adossare le responsabilità più gravi degli avvenimenti della recente storia tedesca ai capi nazisti, alle S.S., alla Gestapo, cercando invece di rivoltare l'opera dei capi militari, che vengono presentati, in larga misura, come avversari del regime (si noti però quanto poco approfondite siano le cause di questa avversione) e come gli unici che abbiano cercato di svolgere una azione antinazista; e ci sembra evidente che questo tentativo risenta chiaramente di tutta l'impostazione politica generale del cancelliere Adenauer. Ma il gioco è troppo semplice e scoperto, per chiunque conosca un poco la realtà tedesca durante la dittatura hitleriana: perchè — se veramente volessero fare opera di coraggiosa revisione della loro tragica storia di quegli anni — queste pellicole dovrebbero mostrare (cosa che non fanno) il profondo isolamento di quei tardivi tentativi di ribellione a un sistema, che del resto i vari generali avevano contribuito, direttamente o indirettamente, a creare; dovrebbero insistere sugli errori di una simile impostazione di lotta da parte degli avversari del nazismo: i quali avrebbero dovuto rendersi conto — e soprattutto in questa incapa-

cità consiste il loro fallimento — che l'unica via per eliminare dall'interno il nazismo e per porre quindi le basi per una profonda trasformazione democratica del popolo tedesco era quella di suscitare un largo movimento di resistenza dal basso, cercando di creare una vasta unità antinazista nella popolazione. Ma, in primo luogo, era troppo tardi, e in secondo luogo, questo era inconcepibile per dei militari, incapaci di avere una chiara visione politica della realtà, timorosi di una vera rivoluzione nazionale, invischiati nella loro mentalità di casta. Tutto questo non c'è, nei film tedeschi: ma c'è l'esaltazione di questi uomini, di cui dobbiamo riconoscere certamente il coraggio personale, senza dimenticare però le loro gravissime responsabilità; c'è una visione fatalistica della storia, e c'è una visione fatalistica quindi del nazismo, concepito come una incarnazione demoniaca. Ma — noi speriamo — è invece ormai chiaro che cosa c'è alla base del nazismo.

L'altra strada che il cinema tedesco segue in questo processo di revisione artificiosa è quella che per primo ha percorso il film tratto dall'omonimo romanzo di H. H. Kirst, «08/15», realizzato da Paul May. E anche di questo film ci sembra che il Dorigo non abbia valutato pienamente il substrato ideologico, che è in verità abilmente smorzato sotto l'umorismo, la satira e la leggerezza del racconto. Eppure, il fatto che la ribellione di Asch e di Kowalski — del resto estremamente improbabile, soprattutto nella sua fase finale — contro la rigidità prussiana di alcuni sottufficiali e ufficiali trovi un appoggio insperato nel maggiore Luscke, che è presentato nelle vesti simpatetiche di un antinazista, è già un primo elemento indicativo di questa presentazione accomodante di una situazione ben diversa nella sua realtà effettiva. E a questo se ne aggiunge un altro, quando ci domandiamo come si saranno comportati in seguito quei simpatizzanti di Asch e di Kowalski, che prendono il posto dei loro avversari, esauriti dal grado; il secondo episodio del film, ancora sconosciuto da noi, ci darà una risposta: ma nella realtà, purtroppo, di risposte ne abbiamo avute anche troppe nel 1944-45 (e il modo con cui il Dorigo risponde a questa domanda, che anch'egli si è posto, ci appare francamente incomprensibile).

Una valutazione ben diversa avremmo dato, almeno sulle intenzioni, se gli autori tedeschi avessero affrontato anche e soprattutto altri temi, e ben più impegnativi e drammatici; se essi stessi avessero narrato la storia del mezzo milione di ebrei — che pure erano cittadini tedeschi — perseguitati, che alla fine della guerra erano rimasti in 15.000; oppure la storia dei soldati che a Stalingrado si resero conto della tragedia in cui stavano precipitando (come risulta dalle loro lettere, pubblicate poco tempo fa). O ancora, se avessero fatto conoscere al mondo la lotta di coloro che — anche se in pochi — seppero combattere decisamente il nazismo, e che questa lotta pagarono con la vita: gli studenti, gli intellettuali, gli operai che abbiamo imparato ad amare attraverso le loro ultime lettere prima dell'uccisione.

Se avessero seguito, in sostanza, la strada di Slatan Dudow, che, con «Più forte che la notte», ci ha dato in questo senso l'opera più alta del cinema tedesco del dopoguerra (ed è peccato che questo film — che noi abbiamo potuto vedere — non sia accessibile a tutti anche in Italia, per ragioni facilmente intuibili).

Se potessimo fare un esame della cinematografia della Repubblica democratica tedesca (scono-

sciuta quasi totalmente, per la mancanza pressoché assoluta di opere in Italia), che comprende del resto anche film discutibili, che non ci hanno convinto, per il loro carattere agiografico e celebrativo, come «Thelmann», di Maetzig, potremmo anche operare un raffronto interessante tra i due volti cinematografici — e non soltanto tali — della Germania. E ci potremmo anche rendere conto di quale sia la via maestra del cinema tedesco, la via che tenda cioè a darci una visione realistica e onesta della nazione germanica, e che riesca — nello stesso tempo — anche a darci speranze nella sincerità democratica di quel popolo maggiori di quelle che ci possono dare episodi come quello ricordato all'inizio.

Ansano Giannarelli

Il signor Ansano Giannarelli fa delle osservazioni molto precise sul contenuto dell'articolo di Francesco Dorigo da noi pubblicato nel fascicolo 163. Egli rimprovera agli attuali dirigenti della cinematografia tedesca (settore occidentale) di voler nascondere le gravi responsabilità dei vari generali del diavolo i quali — seppure coraggiosi — avrebbero dovuto rendersi conto che l'unica via per eliminare dall'interno il nazismo era quella di suscitare un largo movimento dal basso.

Per correggere questa errata visione storica impostata nella Germania occidentale (fa eccezione "08/15") si dovrebbero vedere — scrive il signor Giannarelli — anche i film della Germania orientale e dal confronto scoprire la via maestra del cinema tedesco, quella che tenda cioè a darci una visione realistica e onesta della nazione germanica. Il signor Giannarelli è senz'altro una corretta persona, ma la sua buona fede invita a pensare. Crede egli che nella Germania orientale diano un quadro esatto della realtà storica o non tendano — per altro verso — ad alterarla?

Oggi — per esempio — noi sappiamo che Stalin imbastì processi epurativi condannando molti innocenti. Fino a ieri Stalin non si discuteva e il cinema russo ce lo ha presentato simile ad un essere divino ed infallibile. Noi potremmo perciò chiedere: che fecero quegli uomini che erano intorno al dittatore per frenare la sua prepotenza? Ed essendo la domanda pressoché simile a quella rivolta dal Giannarelli ai generali del diavolo concludere che solo perchè abbiamo visto i film "americani" abbiamo avuto una esatta visione della realtà russa. Il che non è vero. Ciascuno tira acqua al proprio mulino e noi, se vogliamo essere obbiettivi ed onesti, dobbiamo toglierli qualsiasi paraocchi e guardare, guardare, guardare. Troveremo il buono ed il cattivo in ogni sistema, la buona fede e la mala fede in ogni film, l'onesto e il disonesto in ogni azione umana. Tutto sta nel saper discernere i due opposti. Se i tedeschi "vogliono farsi perdonare" — come ha scritto Francesco Dorigo — perchè noi non dovremmo assecondarli? O vogliamo continuare a soffiare sul fuoco dubitando della loro buona fede aprioristicamente?

La rosa tatuata

(THE ROSE TATTOO - 1955)

Regia: Daniel Mann - Soggetto: dall'omonima commedia di Tennessee Williams - Sceneggiatura: Tennessee Williams - Adattamento: Hal Kanter - Fotografia: James Wong Howe - Musica: Alex North - Sistema: Vistavision - Colore: Bianco e nero - Produzione e distribuzione: Paramount - Personaggi e interpreti: Serafina Delle Rose (Anna Magnani), Alvaro Mangiacavallo (Burt Lancaster), Rosa Delle Rose (Marisa Pavan), Jack Hunter (Ben Cooper), Estelle Hohengarten (Virginia Grey), Bessie (Jo Van Fleet), Padre De Leo (Sandro Giglio), Strega (Georgia Simmons), Rosario Delle Rose (Larry Chance), Mamma Shigura (Mary Lee), Assunta (Mimi Aguglia).

In un paese della California vive una comunità di emigranti italiani fra cui la siciliana Serafina Delle Rose che, benché vedova da tre anni, è ancora illuminata dal grande amore che la unì al marito. Scoprirne l'infedeltà dopo la morte e conoscere un camionista che fisicamente gli assomigliava la induce, pur contro l'iniziale disapprovazione della figlia, a sposarlo.

Critica di forma? Critica di contenuto? E via di questo passo, da anni. Dal taschino della giacca del critico si vorrebbe veder spuntare un « modulo », così come dalla tasca dell'ingegnere affiora il regolo calcolatore. Ma, per fortuna, capitano film quale « La rosa tatuata », e si comprende come, per giudicarli, occorrono ben altri schemi, e come il censore dovrebbe chiamare attorno a sé una folletta di filosofi e di « catoni »: Croce o Savonarola? E forse non stonerebbe quell'olandese che elogia la pazzia. Naturalmente, a parlare di pazzi, comparirebbe il rogo. E ad accenderlo sarebbero certi autori e loro seguaci. Usiamo il plurale poiché « La rosa tatuata » non rappresenta un caso singolo. Né il recitare follettato e contorsionistico del povero Dean lo era; e neppure l'efebismo gangsteristico di Brando e dei nati dai « work-shop » a « sua immagine e somiglianza », e neanche tutto quanto — specie in Nord-America e da qui dilagando altrove — viene da tempo definito quale « eccessiva esasperazione ». Ci troviamo, infatti, innanzi ad opere, e quindi ad autori, e cioè ad uomini che, pur parlando diversamente e a temi differenti giungendo, finiscono col portare nella loro espressione un'esasperata, ambigua fisionomia comune. Comprendiamo che, se facessimo i

clinici, l'intera storia dell'arte diverrebbe una statistica dell'intersessualità con percentuali positive e negative rispetto ai due antagonisti « eros ». Tuttavia, in ogni manifestazione artistica, la configurazione sessuale del creatore domina l'iniziale « intuizione », ma è poi quasi evasa dalla « logica » nel periodo autocritico che conduce alla creazione. L'aderire a canoni, il rispettare idee e concetti, il perseguire una tecnica, quasi asessualizza l'artefice in artista. E, astraendo da quanto ci raccontano le biografie, è — siamo sinceri — piuttosto arduo giurare sulla personalità amorosa di taluni scultori, o musicisti, o pittori. Così avviene — ma già entriamo in terreno sospetto — in letteratura e in drammaturgia. Mentre le cose cambiano notevolmente per il cinema. Perché, laddove nelle altre arti — capolavori compresi — coesiste sempre quanto vuol farci vedere l'autore con quanto sappiamo o vogliamo vedere noi, nello spettacolo e soprattutto in cinematografia — lo sanno tutti — se il regista è bravo, non allontana i nostri occhi da quel che vuole. E magari è quello in cui crede e in cui sente. Perciò la sua autocritica non si volge più all'aderire al generale, ma insiste sul particolare: e l'« io » diventa un primo piano. Quindi dire che dietro a tutto un filone di film (di cui « La rosa tatuata » è buon vessillifero) esiste un inequivocabile « io », non significa scoprire nulla; significa confermare e mettere in guardia. E non per vano moralismo.

Per porre sul tappeto la questione: « questi signori fanno dell'arte sì o no? ». Noi rispondiamo di no. Perché non sorpassano nulla, non sublimano, giocano su una tara. Sono degli zoppi camuffati che, invece di livellare il tacco, deformano la propria anchilosità e stranamente torcendosi dicono: « questo si chiama camminare! ». E voi, che possedete l'ingenuità della camminata franca, quasi quasi vi lasciate impressionare e li chiamate artisti e gli dite « bravi! ». Però, anche da parte del pubblico e se pur non completamente, le carte si sono venute scoprendo a proposito de « La rosa tatuata » dove i rapporti e le ingenerenze sessuali — perché nasconderlo? — sono fondamentali e definiti. Anzitutto la donna è vista da Williams come l'essere da degradare e da fuggirne. L'amante è la morte-femmina di Cocteau. Essa porge la rosea seta carezzante, ma sviolente la virilità; e subito dopo, il retro di un camion in corsa è già tragedia. Quindi, cupa in nero, fulminante perversa deità, finirà per offrire la vista del suo seno quasi mostrando una gelida verità tombale. Le vec-

chie vicine, l'orrida strega, le congressiste ninfomane, valgono quanto le sfatte e flaccide cosce tremolanti sconde nel tabarin.

Le stesse intransigenze e accuse che Williams pone nella bianca figlia di Serafina, rappresentano nobiltà malata di nervi; poiché anche qui, anche nella fanciulla, l'amore non è un fiore che sboccia, bensì — quasi suo malgrado — una crisi che induce la femmina dapprima alla fuga, ma subito dopo all'iniziativa e alla fretta febbrile dell'atto da consumarsi. In questa vergine il retaggio della sensualità siciliana è il « peso », la carnalità da sterilizzare attraverso la comunione con un casto angelo. Non sono, questi due, « ragazzi » americani. Pensiamo un momento a « Fermenti » di O'Neill e vedremo che ci vengono dritti dritti da Tennessee. Poiché per lui, sinonimo di « uomo » è « corpo », di cui la donna è, a sua volta, schiava compiaciuta. Infatti come giunse Serafina in America? Venduta per procura e consegnata, merce franca, all'impalmazione. Svenne. D'emozione? No, di piacere. E non erano i volti a farla fremere: bastano le stesse spalle, la stessa rosa. Chi la possiede — capito il gioco — ha compreso tutto: c'è il chiodo a cui appendere il cappello. Nessuna ragazza lo ha voluto; è povero, scimmione, bevitore e con familiari fannulloni a carico. Ma possiede quella rosa che agli occhi della donna è la più alta vetta da cui si erge il maschio. Anche se il maschio, invece, si erge da una ridicola antenna giulivo come il citrullo che ha carpito la porchetta dall'albero della cuccagna. In mezzo a tante « deviazioni » dai normali rapporti, nel centro di questo decentrato prapismo, il discutibile personaggio di Serafina, diviene arte e monumento per sola interpretazione e prevalenza personale di Anna Magnani. La cosa non ci stupisce, né troviamo una Anna che non sapessimo e neppure ci sognamo di parlare di « valorizzazione all'estero ». Si dice che l'autore — scrivendo la commedia — abbia pensato alla nostra attrice. Anche se non fosse vero è comprensibile. In quanto, se non fosse recitato da lei, il lavoro cadrebbe nella sua totale e voluta liquidazione del sesso. Noi abbiamo l'impressione che Williams guardasse alla Magnani come ad una selvaggia, animalesca leonessa dell'amore: l'amplesso negli occhi e basta. Al contrario, pur fornendo al commediografo il modello voluto, la Magnani lo ha superato, non si è lasciata reclinare dalla volontà anti-femminile, ma con propria intensa femminilità ha, per così dire, bilanciato le mancanze, ha ap-

plicato quindi, accanto all'estro, quella logica autocritica che è dono e tecnica dei grandi interpreti e ci ha perciò dato una grande interpretazione. Lei ha fatto dell'arte. Gli altri no. Gli altri, soprattutto Lancaster e la Pavan, sono stati eccellenti attori. Hanno dato il meglio di sé al regista. Né stupisca che solo ora si nomini Daniel Mann; in un'opera si parla prima dell'autore e poi del realizzatore. E qui Mann ci appare completamente conscio e favorente quanto Tennessee Williams ha inteso significare. Tanto più che (lo giudicheremo ancor meglio dopo aver visto la sua Susan Hayward abbruttita dall'alcool di « Piangerò domani ») anche il regista pare compiacersi di tendere la corda dell'« esasperazione ». Infatti, pur tenendo conto della trasposizione teatrale, lo dimostrano alcune eccessive funzionalità sia nell'impiego corale delle anziane megere, sia nel compiaciuto sovratendere la recitazione. In ultimo, dal punto di vista puramente tecnico, dobbiamo riconoscere la sapiente effettuazione della fotografia e alcune originalità tonali nella colonna sonora.

Ore disperate

(THE DESPERATE HOURS - 1955)

Regia: William Wyler - Soggetto: tratto dalla commedia di Joseph Hayes - Sceneggiatura: Joseph Hayes - Fotografia: Lee Garmes - Musica: Gail Kubik - Sistema: Vistavision - Colore: Bianco e nero - Produzione e distribuzione: Paramount - Personaggi e interpreti: Dan Hilliard (Fredric March), Cindy (Mary Murphy), Ellie (Martha Scott), Glenn Griffin (Humphrey Bogart), Hank (Dewey Martin), Kobish (Robert Middleton), Jesse Bard (Arthur Kennedy).

Tre fuorilegge evasi da un penitenziario si rifugiano, in attesa d'una grossa somma di denaro, in un villino di una cittadina di provincia e trattengono come ostaggi i componenti della famiglia Hilliard che vi abita: marito, moglie e due figli. I quattro sotto la minaccia delle pistole debbono continuare normalmente la loro vita per non destare i sospetti della polizia. Ma dopo l'assassinio d'un bottegaio che scopre la loro macchina nascosta nel garage e la morte di uno dei tre banditi che tenta la fuga, la polizia identifica il nascondiglio e circonda la villa. Sarà Dan Hilliard alla fine, preso dalla disperazione, a far uscire dalla casa con uno stratagemma la sua famiglia ed a costringere il capo dei fuorilegge, rimasto ormai solo, ad

arrendersi; il bandito sarà poi ucciso mentre tenta di fuggire.

Raccontate una storia ad una scolaresca di venti alunni e chiedetene il resoconto: avrete venti storie diverse. Od esponete una rosa di fronte ad un gruppo di pittori con la tavolozza in mano: non ne nasceranno due eguali. Il che significa (e non è inopportuno ricordarlo data la nascita recente di certe teorie) che il soggetto in sé non ha alcun valore nei confronti dell'opera compiuta. E cioè non ne ha finché un pittore, un narratore, un filmista lo scelgono e lo trasformano radicalmente inserendolo nella propria visione del mondo. Per questo le «Manon» di Prévost, Massenet, Puccini e Clouzot sono l'una diversa dall'altra pur narrando tutt'e quattro la stessa avventura amorosa del cavaliere Des Grieux e di Manon Lescaut. L'americano William Wyler con «Ore disperate» ci ha dato la conferma di questa nostra convinzione. Il soggetto del film non è nuovo per il cinema anzi è stato sfruttato più volte, a cominciare da quella «Foresta pietrificata» di Archie Mayo che con il nostro ha parecchi punti di contatto; Wyler tuttavia ne ha tratto un «dramma» originale, ricco di tensione e di approfondimento psicologico. I componenti della famiglia Hilliard di fronte al pericolo non si spersonalizzano; su di loro cioè non si stampa quella maschera del terrore che nei gialli comunemente serve a creare lo «ambiente». Ma al contrario ciascuno reagisce mettendo a nudo il proprio carattere; ed altrettanto accade ai tre fuorilegge che si trovano improvvisamente a contatto con la vita pacifica cittadina di provincia. Partendo da questo punto Wyler ha costruito un dramma psicologico, mantenendosi però sul tono generale e cioè sviluppando ogni carattere quel tanto necessario per creare una nota di contrasto da contrapporre alle altre, più o meno della stessa intensità. Più esattamente egli non ha creato personaggi dalla psicologia profonda, come in «Piccole volpi», «I migliori anni della nostra vita», «L'ereditiera» ecc., per seguirne la storia e fare di questa il dramma stesso, ma determinate «cariche» psicologiche dal cui urto ottenere un tema di contrasto, tema che è un'interpretazione intelligente del clima sospensivo del racconto poliziesco.

Egli ha evitato così tutti i luoghi comuni del «giallo», o meglio ha evitato il giallo stesso; senonché questo «giuoco del controllo», questo meccanismo quasi perfetto che mette bene in luce le sue grandi doti di «narratore» risulta talvolta ec-

cessivamente freddo. Altre volte invece, ma sono momenti rari, egli torna improvvisamente alla sua vena e si permette degli approfondimenti che rischiano di portare il racconto su un'altra strada. Cosa che accade nella descrizione del personaggio di Griffin; quando il fuorilegge ad esempio ha quegli scatti d'ira, grida al capofamiglia il suo disprezzo, e gli toglie il fazzoletto dal taschino per pulirsi le scarpe. O nelle mutevoli reazioni del piccolo Ralph che dopo alcuni di quegli atti di spavalderia tipici della gioventù americana finisce per gridare aiuto ed a provare la naturale sensazione della paura.

La costruzione equilibrata del racconto ha permesso a Wyler di condurre la narrazione fino in fondo mantenendo lo stesso grado di tensione per terminare con un crescendo che culmina in uno «sfogo» di effetto, ma anche giustificato dal punto di vista psicologico del personaggio. Gli ha permesso cioè, rispondendo contemporaneamente ad una logica «spettacolare» e psicologica, di portare il personaggio del capobanda ancora e sempre sotto la raffica infernale di tanti mitra giustizieri.

William Wyler con «Ore disperate» ci ha dato quindi un film abbastanza «impegnato»; un film che si vale fra l'altro d'un cast di ottimi attori, fra i quali si sono distinti Frederic March, Martha Scott ed in particolare Humphrey Bogart che ha dato ancora una volta prova delle sue eccezionali qualità di attore cinematografico, capace di «comprendere» l'estro creativo dell'autore del film e di essere perciò partecipe della creazione del personaggio.

Febbre bionda

(VALUE FOR MONEY - 1955)

Regia: Ken Annakin - Sceneggiatura: R. F. Delderfield e William Fairchild - Fotografia: Geoffrey Unsworth - Musica: Malcolm Arnold - Sistema: Vistavision - Colore: Technicolor - Produzione e distribuzione: J. Arthur Rank Organisation - Interpreti: John Gregson, Diana Dors, Susan Stephen, Derek Farr, Frank Pettingell, Jyll Adams, Charles Victor.

Chayley eredita dal padre un avviato commercio di stracci, un discreto capitale e una formidabile avarizia che neppure la fidanzata Ethel riesce a vincere. Ci riesce Ruthine, una ballerina di teatro londinese, in caccia di soldi e di uomini importanti. E poiché Chayley è soltanto un mercante di stracci, per conquistare Ruthine, fa di tutto

per diventare un personaggio ragguardevole. Così fonda un orfanotrofo e all'inaugurazione invita la bella. Ma allargare il proprio orizzonte gli è servito: e si accorge che Ruthine non è la donna per lui, mentre lo è Ethel.

Il cugino scavezzacollo, vecchia volpe del tabacco biondo, è un incallito fumatore. Ma il cuginetto buono non deve scimmiettarlo; se no sta male e gli viene la febbre bionda. Perciò, parlare di questo film, significa sgridare un bravo ragazzo allevato ad Oxford che, sulle orme dei parenti del Texas, ha preso una brutta strada chiamata Diana Dors. E nessuna colpa ricade sul cinema americano. Dicono infatti i vecchi: «se lui si butta nel pozzo, ti ci butti anche tu?». E poi non tutti possono permettersi certi lussi e certe Mariline. Decenni di grattacieli, di aria condizionata e di cellophane, hanno inventato una Monroe. In Gran Bretagna tira un'altra aria; perché incaponirsi? Invece gli Inglesi, scordato quel prezioso alambicco dell'intelligenza chiamato «humour» e dimenticato che quando le loro compatriote sono belle lo sono sul serio, giocherellano in Vistavision alla commediola mezzo spiritosa e mezzo «musical», puntando su una ragazza artificiale, costruita, inefficiente e svalutata come un «sottoprodotto» di fronte alla «marca» affermata. Calcolo sbagliato, anche finanziariamente parlando; perché le imitazioni inflazionano il mercato; perché il ribasso senza miglioramento di qualità è soltanto speculazione momentanea e non successo duraturo. Avremmo, in verità, trascurato l'inutile pellicola della Rank; ma stimiamo la cinematografia inglese ed il film ci permette una considerazione apparentemente stroncante, ma, a sua volta, costruttiva nell'indicare un errore che non vorremmo veder ripetuto. L'errore è il seguente: la sostanza unita al nulla, il pieno disunito dal vuoto, il sacrificio del buon gusto e di un buon soggetto per innalzare un monumento alla sciocchezza. Infatti «Febbre bionda» è vilipendio di un'ottima spunto per farne l'appoggiaforme di una procace al magnesio, gabellata per attrice. La materia del romanzo ha una sua intimistica poetica, un suo gustoso svolgimento. Del resto, scordando i fotogrammi e risalendo col pensiero all'ossatura narrativa del testo, ce ne convinciamo facilmente. Basta considerare l'abbaglio di un uomo e del suo mondo provinciale, la loro deferente ammirazione per la «diva» del palcoscenico, assieme alla realtà

di una sgambettatrice qualsiasi, una «girl di fila» in cerca di scritture e di cavalieri, per comprendere le possibilità di contrasto ambientativo a cui segue la trasformazione: la ballerina, pur restando immutata, con il suo rapido passare non provoca soltanto banale «esperienza», ma l'evoluzione, la trasformazione di un individuo, di una mentalità. Naturalmente tali cose sono sulla carta: su quella del romanziere e su questa. Inutile cercarle nel film: esse non si sono corrotte durante la lavorazione, ma in fase di sceneggiatura e intenzionalmente. Gli scenaristi Robert Delderfield e William Fairchild non disponevano, infatti, di un'interprete che si adattasse alle situazioni; la loro «scaletta» era prefissata sulla base di esibizioni corporee secondo la legge del «più svestita possibile». Pezzi di rigore erano il bikini, la camicia ai confini del proibito, la vestaglia di velo e il costumino da ballo. Con simili presupposti, con forzati adeguamenti e basilari seduzioni visive, le «sottigliezze» (specialità albioniche) sono divenute «grossolanità». E non si tratta — secondo una classica tradizione di quell'umorismo nazionale — di auto-presa-ingiro. Diana Dors non satirizza se stessa: è una caricatura di una caricatura. Non sa fare altro. E quindi riesce anche ad attirare nel baratro della cattiva recitazione il bravo John Gregson, qui irricevibile. Ma — si sa — accoppiate un attore ad un «cane», e avrete due «cani». Ed è un peccato. Perché gli inglesi potrebbero fornire un tono elevato al genere musicale: immettere, cioè, nella raffinata forma del film-rivista hollywoodiano, il contenuto di umoristici psicologismi a loro propri. Né a loro mancherebbero scenografi e corpo di ballo. Come si è visto, infatti, nel numero di danza di «Febbre bionda» che, essendo «pezzo» a sé, era la cosa migliore del film.

Carmen Jones

(CARMEN JONES - 1955)

Regia: Otto Preminger - Sceneggiatura: Harry Kleiner - Dialoghi: Oscar Hammerstein II - Fotografia: Sam Leavitt - Musica: adattamento di Herschel Burke Gilbert - Sistema: Cinemascope - Colore: De Luxe - Personaggi e interpreti: Joe (Harry Belafonte), Carmen (Dorothy Dandridge), Frankie (Pearl Bailey), Cindy Lou (Olga James), Husky Miller (Joe Adams), Dink (Nick Stewart), sergente Brown (Brooks Peters).

Siamo in un quartiere negro nei pressi di Jacksonville. Carmen Jones, operaia in una fab-

brica di paracadute, distoglie il caporale Joe dalla sua fidanzata Cindy Lou ed in seguito affidata a lui per essere condotta in carcere, finisce per trascinarlo con una fuga nella propria abitazione. Carmen, chiamata "ondata di caldo" per il suo temperamento acceso, e Joe, s'innamorano l'una dell'altro. Però il giovane subisce una condanna per aver lasciato scappare la prigioniera; dimesso dagli arresti, raggiunge Carmen, reagisce all'ironia del sergente Brown, abbattendolo. Joe, temendo la punizione disciplinare, fugge con Carmen a Chicago, dove vivono nascosti in una pensioncina. Ma la ragazza non sopporta di stare chiusa in casa e finisce di conoscere il pugile Husky Miller il quale le offre una sistemazione; tuttavia Carmen rifiuta perché ama Joe. Però la mancanza di denaro e la gelosia del giovane esasperano Carmen che incontra il pugile e ne diventa l'amante. Il

sospetto spinge Joe ad uscire e, incurante della Polizia Militare che lo cerca, va allo stadio dove Husky combatte e dove egli vede Carmen abbracciare il pugile dopo la vittoria. Joe la sconsiglia di ritornare con lui e poiché lei ostinatamente si rifiuta e lo scaccia, la strangola.

Questo film non merita un esame particolare rispetto alle altre "Carmen" dello schermo perché non ha quei meriti necessari per rappresentare un passo avanti nella creazione cinematografica ispirata ad opere d'arte già esistenti, sia musicali che narrative. "Carmen Jones" infatti non presenta nuove soluzioni del « problema » melodramma-film (per rimanere alla definizione coniata dagli interessati); non rivela particolari attitudini creative e nello stesso tempo « interpretative » di un autore; non riesce ad essere un dramma « negro ».

Il primo « problema » non ci

interessa (e non vogliamo aggiungere altro a quanto d'inutile è stato già detto) per il semplice fatto che per noi non esiste. L'opera lirica infatti, come fonte d'ispirazione, non costringe il cineasta a particolari metodi di tecnica compositiva, diversi da quelli che richiederebbero, ad esempio, un quadro, una statua, od un racconto (sempre come motivi ispiratori). Questo beninteso se l'ispirazione è reale, e l'autore ha in mente di creare un'opera cinematografica; altrimenti preferiamo rimanere al nostro Carmine Gallone il quale onestamente ha risolto il problema di tutti coloro che, lontani dai centri culturali, non hanno possibilità di ascoltare e « vedere » esecuzioni musicali del genere.

Quanto al valore cinematografico di "Carmen Jones", cioè alla sua consistenza come opera creativa, diremo che è mediocre. Siamo certi che Otto Preminger era ben lontano da tutti quei problemi estetici, creativi, interpretativi che alcuni hanno voluto tirar fuori nell'esame di questo film. È inutile quindi parlare di Merimée, di Halévy e di Bizet; il dramma di Carmen in questa trasposizione cinematografica non esiste. Né riusciamo ad intravedere un'interpretazione, una versione moderna o come si preferisca chiamarla; un racconto cioè che abbia come protagonista una figura femminile di nome Carmen e che presenti un minimo di linearità psicologica, di continuità espressiva. Non riusciamo neanche a rintracciare i contorni della figura di questa negretta-fuoco che passa dall'amore dei caporali a quello dei pugili, ancheggiando, lampeggiando con occhi assassini e mostrandosi in mutandine imitazione leopardo. Di Carmen semmai esiste quel che di essa ha compreso e sentito l'attrice Dorothy Dandridge e cioè l'ondata di fuoco delle sue passioni, senza però il profumo dell'amore e della morte.

A nostro parere non potevano nascere racconti e personaggi da una « sensibilità » come quella di Otto Preminger che ha mescolato cinema, musica e teatro con la massima indifferenza e senza preoccupazioni estetiche.

I protagonisti di "Carmen Jones" infatti si mettono a « cantare » nel pieno di un'azione, spezzandola così definitivamente; questo perché tra i « momenti » drammatici espressi dalla musica di Bizet e quelli che Preminger ha appena tentato di sviluppare cinematograficamente non esiste alcun legame. Il passaggio cioè dall'una all'altra « forma » si avverte. È evidente che Preminger non può

risolvere una sequenza con un canto spiegato se prima non « sente » questo come elemento espressivo da includere nella propria « frase », trasformandolo quindi, nonostante la sua natura musicale, in un elemento organico del proprio tessuto narrativo (si pensi alle tre canzoni di Ibert inserite nel "Don Chisciotte" di Pabst); altrimenti egli trasforma tutta la scena, come ha fatto, in uno sfondo fisso, in una sorta di oleografia. Limitandosi ad alternare brani cinematografici a brani operistici, Preminger ha tirato fuori un nuovo « spartito » della "Carmen"; uno spartito fatto di note, danze, rumori ed « illustrazioni » che non riesce ad essere né cinema né teatro né musica.

Riguardo alla presenza dei negri nel film diremo che si tratta espressamente e soltanto di una « presenza »; il fatto che non ci sia neanche l'ombra di un bianco non significa che questo sia un dramma « negro »; gli uomini di colore qui appaiono come gli attori di una Compagnia che interpreta, a suo modo, un capolavoro della lirica. Valga l'esempio del finale (il collo di Carmen fra le mani assassine di Joe, e questi, di fronte al volto scomposto della morta con gli occhi sbarrati, che scorge i piedi degli agenti della "Military Police" e s'alza per avviarsi con loro verso l'espiazione) in cui è evidente il compromesso fra l'anima del negro che interpreta e lo spirito del dramma.

In realtà, al desiderio di realizzare la versione cinematografica di uno spettacolo presentato con successo a Broadway (la "Carmen Jones" di Oscar Hammerstein II) e ad una quasi fedele riproduzione dello spettacolo stesso con tutt'al più qualche « variazione » cinematografica, si riducono rispettivamente l'ispirazione di Otto Preminger ed il valore della sua opera (basterà ricordare il ballo sfrenato nella taverna che ha tutta la impostazione d'una scena teatrale).

Fra l'altro anche quelli che sono i brani riusciti del film — la fuga di Carmen inseguita da Joe, la scena d'amore nella capanna, la vita dei due amanti nel loro rifugio cittadino — siamo certi che non nascono da un Preminger assai « impegnato » il quale, ricordiamocelo, ha avuto a sua disposizione dei « collaboratori » di eccezionale maestria. I negri, si sa, sono attori e ballerini per eccellenza; con la musica e la danza essi esprimono tutti i sentimenti della loro vita.

Una menzione particolare merita la sconvolgente Dorothy Dandridge che si è fatta notare per istinto, naturalezza, calore e potenza espressiva.



Mentre prosegue la lavorazione di "Bus stop" (La fermata dell'autobus), il film CinemaScope della 20th Century-Fox, che segna il suo ritorno a Hollywood, Marilyn Monroe concede una conferenza stampa nel corso della quale si dice entusiasta della nuova fatica e del regista Joshua Logan, per cui nutre una sincera ammirazione

CINEMA ED UNIVERSITA' AL II CONVEGNO NAZIONALE DEI CENTRI UNIVERSITARI CINEMATOGRAFICI

Nella crisi generale che i Circoli del Cinema e le organizzazioni di cultura cinematografica in genere, stanno in questo periodo attraversando, senza che ancora sia apparsa una qualche probabilità di risoluzione, il II Congresso Nazionale dei Centri Universitari Cinematografici tenutosi a Roma pare indicare, e ormai definitivamente, quanto sia grande la speranza che si può oggi riporre nei C.U.C. e nelle inesauribili energie che ne alimentano la vita, e quale fondamentale importanza essi vengano sempre più assumendo nella vita della cultura cinematografica nazionale.

Non volendo agire nell'ambito ristretto dei soli studenti universitari, o meglio vedendo ciò solo come un mezzo in funzione dell'ambizione ben più grande di portare una voce nuova nell'assopita cultura cinematografica italiana, di rinnovarla, o addirittura di rinnovarla, i delegati dei C.U.C. hanno terminato il loro convegno con dei risultati estremamente positivi e avendone delle precise direttive per regolare la loro futura azione: «Noi, oggi, — ha detto Molinari (Pisa) — abbiamo un preciso dovere da compiere: dobbiamo iniziare, con i mezzi che ci sono consentiti e di cui disponiamo, ad operare ai fini del rinnovamento culturale di cui tutti sentiamo l'esigenza. Forse, anzi è certo, noi non potremo vedere i risultati di questo nostro tentativo, per lo meno negli effetti che esso avrà nell'ambito dell'Università; ma questo non cambia nulla: come c'è stato chi ha lavorato per noi, lavoreremo per quelli che verranno dopo di noi». Dal convegno di La Spezia (1953) ad oggi il passo è veramente notevole: perché, se pur per taluni aspetti l'odierna situazione dei C.U.C. appare come l'ovvia conseguenza di quel primo convegno, e sebbene allora fossero dati alcuni suggerimenti metodologici che sembrano essere validi a tutt'oggi, pur tuttavia a La Spezia mancò quella netta coscienza dei propri fini e quella propria funzionalità, che è apparsa comune caratteristica dei convegnisti di Roma. Non solo, ma, come era anche indicato nella relazione Rodotà letta in apertura di convegno, il passo avanti è stato compiuto anche per avere portato su un piano di maggior concretezza il problema delle attività che allora si disse genericamente complementari, e che oggi sono invece apparse essenziali anche e soprattutto ai fini

di una netta distinzione dei C.U.C. dai normali Cineclub e dal dopolavorismo che talora caratterizza questi ultimi.

Quel che però più conta è come, durante le discussioni seguite alle relazioni Rodotà ed Agnelli ed alle mozioni proposte dalle commissioni, superando le inutili polemiche sui rapporti tra C.U.C. ed Organismo Rappresentativo che avevano costretto la direttrice e al tempo stesso il limite del convegno spezzino, si sia sempre più venuta chiarendo l'estrema connessione che vi è tra i due, non come organismi diversi e paritetici, ma bensì perché il primo non è che un mezzo dell'azione politica del secondo. In altri termini, è stato dissipato l'equivoco per cui il Centro Universitario Cinematografico era apparso a molti come un organismo autonomo e distaccato dalla Rappresentanza Universitaria e con finalità ben diverse da quella, l'equivoco per cui il C.U.C. non appariva altra cosa che un Cineclub per gli studenti universitari, una specie di elitario circolo di cultura in cui gli intellettualoidi dell'università si ritrovassero insieme, Sadoul sottobraccio, per rompere in oh di meraviglia dinanzi alle raffinatezze di un primo piano, o per indicarsi l'un l'altro, con aria saputa, il significato simbolico delle scenografie del «Dottor Caligari». Il C.U.C. — nello spirito di questo secondo Convegno — non è invece altro che uno strumento di cui la Rappresentanza si serve per il raggiungimento dei fini che ora essa si prefigge: la riforma della Università italiana. Se le Rappresentanze Universitarie riusciranno nel loro intento di ottenere la istituzione di cattedre di Storia del Cinema, a queste cattedre, ed agli istituti che è auspicabile accanto ad esse si vengano a formare, sarà indispensabile l'aiuto dei C.U.C., la cui attività sarà quindi inseparabile dall'insegnamento universitario: studenti e professori dandosi, ciascuno entro i propri limiti, reciproco aiuto, collaboreranno allora per unico fine: non più gli esami, ma lo studio. E i C.U.C. stessi, ovviamente, non potranno che trarre enorme giovamento da questa nuova situazione: la loro non sarà più una pura e semplice attività di proiezione (né d'altronde si può dire sia solo tale, anche oggi), ma una attività di studio; non si apprenderanno nozioni, ma le si elaborerà; non si accetterà dati, ma li si verificherà. Raggiunti i suoi fini, il C.U.C. avrà finito di essere uno «strumento» di azione politica per restare un «esempio» di azione politica e costituirà al tempo stesso un bel passo avanti sulla via del rinnova-



Mitzi Gaynor in «Anything Goes»

mento dell'Università Italiana. I C.U.C. potranno allora fare nella rinnovata atmosfera di quel «lavoro collettivo su un piano di esperienza collettiva» che Lino Del Fra ha giustamente indicato come unico mezzo capace di portare qualcosa di nuovo alla cultura cinematografica o, mai ridotta a polemizzare sulla base di posizioni settaristiche e nulla più; potranno allora attuare la interessante proposta fatta, ed esaurientemente illustrata, da Fernaldo Di Giammatteo, fare cioè una inchiesta fra gli universitari (ed allora sarà il caso di vedere se condurla mediante interviste o mediante questionari) volta a conoscere l'orientamento del gusto che vi è oggi fra loro e soprattutto ad individuare gli elementi che lo condizionano. Come molto concretamente ha detto in un suo fattivo intervento Pasquale Ojetti, l'avvenire della

cultura cinematografica è nelle mani dei C.U.C. ed il principale compito che si pone oggi davanti ad essi, ed agli Organismi Rappresentativi da cui dipendono, è rivolgersi alle autorità competenti ed agire in ogni modo e con ogni mezzo possibile per riuscire ad istituire, per lo meno in alcune tra le principali sedi universitarie italiane, una cattedra di Storia del Cinema con affiancato un Istituto.

Nè è da credere che la volontà di rinnovamento della cultura cinematografica che è stata il leit-motiv di quanti hanno preso la parola in questo Convegno contrasti o dissenta con la contemporanea affermazione della funzionalità dei C.U.C. ai fini della politica delle Rappresentanze per la riforma della Università italiana: la contraddizione è in verità solo apparente, chè si tratta di due fini

tutt'altro che diversi in quanto l'uno è mediatore dell'altro. In altri termini, al rinnovamento della cultura non ci si potrà arrivare che rinnovando quello che è il massimo ambiente culturale del paese: l'Università. Una volta fatto questo, come già si è detto, il C.U.C., che formerà un tutt'uno con la Cattedra e con il suo Istituto, sarà divenuto un vero e proprio centro di studio e da esso potrà allora veramente partire l'azione di «rinnovamento culturale». Si intende naturalmente che non sarà una questione da risolversi in un anno.

Quando si sia detto che questo è stato lo spirito di questo secondo Convegno Nazionale e che, secondo questo spirito, si orienterà ogni futura azione del C.U.C., in verità il resto acquista una importanza secondaria. Basterà perciò dire che, assegnati i diversi lavori a cinque diverse commissioni, nella seduta finale sono state discusse ed approvate le cinque mozioni che esse hanno presentato: la prima riguardante la struttura dell'Ufficio Cinema della UNURI, che sarà formata da cinque membri posti su un piano di parità e ciascuno con un incarico specifico; la seconda ri-

guardante il Comitato di coordinamento per il quale si è incaricato l'Ufficio Cinema di fargli avere una maggiore funzionalità; la terza che, riaffermata la importanza del C.U.C. fuori sede, affermava l'esigenza d'una maggiore unità di azione tra essi ed il C.U.C. centrale; la quarta che invitava i C.U.C. e gli appositi incaricati dell'Ufficio Cinema a fare opera di inserimento del film d'arte e del documentario scientifico nelle facoltà umanistiche e scientifiche ove si insegnassero materie di cui quelli potessero essere delucidativi; la quinta, infine, che secondo lo spirito di cui sopra abbiamo detto, auspicava da parte dello Ufficio Cinema e dei singoli C.U.C. interessati una azione mirante ad ottenere la istituzione di Cattedre di Storia del Cinema nelle facoltà di lettere delle principali università italiane.

In ultimo, a chiusura del Convegno, venivano fatte le elezioni dei cinque membri componenti la Segreteria dell'Ufficio Cinema dell'UNURI. Purtroppo mentre il criterio dei votanti avrebbe dovuto essere tutto fuorché politico, dato che si trattava di nominare cinque persone estremamente competenti e capaci,

la elezione di uno dei cinque è stata frutto solo di una manovra politica. Le nomine dei membri dovranno comunque essere ratificate dalla Giunta dell'UNURI. Sono risultati eletti: Caracciolo (Milano), De Santis (Roma), Gnot (Firenze), Ivaldi (Torino), Zanchi (Firenze). Ed inoltre i seguenti membri supplenti: Calabiano, Camalda, Molinari, Ricci.

Con dei risultati estremamente concreti e con delle direttive quanto mai precise si è così chiuso questo secondo Convegno Nazionale dei Centri Universitari Cinematografici. Non resta che augurarsi che, secondo quelle direttive, e quanto prima, si sviluppi la linea di azione dei dirigenti i C.U.C. e della Segreteria dell'Ufficio Cinema.

Nicolò Micciché

PALERMO

DAL CIRCOLO DEL CINEMA AL GIOCO ALLE CARTE

Il periodo di generale stanchezza che attraversa, in campo nazionale, l'organizzazione dei circoli del cinema si riproduce in provincia con fenomeni a volte interessanti. A Palermo, dopo la riunificazione dei due tronconi del vecchio Circolo del Cinema sotto l'egida del Cineclub Sicilia, si assiste ad una progressiva clubizzazione della vita sociale, che accentua gli elementi esteriori della attività sociale e restringe quasi al minimo la tradizionale attività culturale.

L'episodio è più interessante di quanto non sembri. Esso segnala, in una forma forse paradossale, quella generale decadenza dell'interesse culturale verso il fatto cinematografico, che è la recente novità delle organizzazioni di cultura. Mentre le leve che diedero vita a queste organizzazioni vanno pian piano ritirandosi, i giovani che subentrano al loro posto intravedono nei Circoli del Cinema uno strumento, in primo luogo, di vita sociale generica, e, solo sussidiariamente, di vita culturale.

Questo è avvenuto a Palermo. Il Cineclub Sicilia ha una sede in pieno centro cittadino, al piano nobile di un elegante palazzo residenziale. Oltre ai locali per uffici, dispone di un salone per feste danzanti domenicali, una sala da gioco, un'altra sala per biliardo e calcio da tavolo. Il custode gestisce il bar, e le consumazioni hanno tariffe commerciali. E' stata formata una commissione femminile che ha il compito di organizzare manifestazioni che attirino un numero sempre maggiore di frequentatori verso i locali sociali.

In questo modo è stato superato un difficile inizio e si è procurato un cospicuo numero di soci. Naturalmente, le attività culturali non vanno al di là delle proiezioni settimanali; e mentre un tempo le riunioni dei direttivi avevano per tema l'organizzazione di dibattiti o conferenze, oggi sono prevalentemente dedicate alle feste ed agli incassi dei tavoli da gioco.

Anche questo può essere un metodo — indiretto, ma efficace — di attività culturale; ma è più probabile che si tratti di un fenomeno parossistico dell'afflosciamento dell'interesse verso la cultura cinematografica organizzata, e di uno spontaneo tentativo di svuotare quei motivi di politica culturale che determinarono la creazione e la attività degli organismi di cultura cinematografici in Italia.

Sergio Piscitello

VENEZIA

NOTIZIARIO VENEZIANO

Il fenomeno espressionista, sotto l'aspetto cinematografico, ha porto al Circolo Pasinetti la occasione per una serie di proiezioni di notevole interesse. Un gruppo nutrito di film tedeschi prodotti nel periodo tra le due guerre è stato passato in rassegna affiancato dalla esauriente illustrazione che dell'espressionismo tedesco hanno fatto Vito Pandolfi per il cinema, Ubro Apollonio per la pittura e le arti figurative in genere, La dislao Mittner per la letteratura.

Promosse dalla Università Polare congiuntamente al Circolo del Cinema, le conferenze hanno riscosso vivo successo: il cinema espressionista è stato reso di agevole comprensione al pubblico che ha potuto rendersi pienamente conto della portata di esso inserendolo nel quadro più ampio di un complesso panorama culturale cui hanno fornito il loro contributo uomini di eccezionale competenza in materia. Le proiezioni, iniziate con «Il testamento del Dottor Mabuse» di Lang, sono proseguite con «Il gabinetto delle maschere di cera» di Paul Leni, «Ombre ammonitrici» di A. Robinson, «L'ultima risata» di Murnau e «La tragedia della miniera» di Pabst.

L'iniziativa ha dimostrato con il suo buon risultato che anche a Venezia il pubblico esige qualcosa di più di una semplice proiezione, ma desidera essere guidato nella conoscenza del cinema anche con altri mezzi appropriati. Pure il Cineforum, e più ancora negli anni scorsi, si è mantenuto fedele a questa formula promuovendo quei di-



Maria Schell in "Die Ratten" ("I topi")

battiti che sono ormai una tradizione per la quale va giustamente orgoglioso. La cittadinanza ha mostrato negli ultimi tempi un interesse più vigile nei confronti delle manifestazioni culturali, ed anche la nascita di «Film» a Venezia sta a testimoniare questo nuovo fervore che, se mantenuto e potenziato opportunamente, potrebbe risollevare la città dalla situazione di neghittosità che molti corrispondenti di grossi giornali hanno anche di recente creduto di ravvisare. Si tratta, da parte di quanti dirigono i Circoli locali, di continuare l'opera così intelligentemente iniziata, di estenderla il più possibile.

Sarà dovere della nuova direzione della Mostra del Cinema intensificare l'azione perché la Mostra stessa divenga organismo essenzialmente culturale, senza pregiudizi di parte, e possa in pari tempo accrescere il suo prestigio internazionale e giovare ad una maggiore diffusione del buon cinema a Venezia.

C. D. C.

UDINE

DOMANDA NON «PERTINENTE»

Il Circolo del Cinema ha indetto un referendum fra i soci per conoscere i titoli dei film più richiesti e regolarsi in conseguenza. Ma non è questo il solo scopo del referendum; difatti all'elenco delle pellicole accessibili segue una domanda per lo meno curiosa sull'opportunità o sull'inopportunità dello spostamento della serata di proiezione dal giovedì al venerdì per non creare imbarazzo ai tifosi di «Lascia o raddoppia».

Considerando la questione dal punto di vista dei «patiti» di cose cinematografiche tale domanda è desolante o perlomeno, usando un linguaggio appunto da «Lascia o raddoppia», non pertinente ad una associazione eminentemente culturale quale è un Circolo del Cinema, laddove la modesta rubrica televisiva non si scosta da un normale giochetto di memoria, magari appassionante, ma innocuo quanto a cultura ed artisticamente nullo.

Tuttavia, come è già stato osservato in altra occasione, i soli «patiti» non sarebbero in grado di contribuire all'esistenza del Circolo e sono indispensabili questi piccoli patteggiamenti che, comunque, salvano l'anima.

E, su questo argomento, non è il caso di dire di più.

La minoranza dei patiti (for-

se «minore» delle normali percentuali) si ripercuote anche sull'introduzione in città delle pubblicazioni a carattere specializzato. Eccetto: «Cinema» e «Cinema Nuovo» generalmente esposti su tutte le edicole, gli altri periodici arrivano saltuariamente ed alla chetichella.

Ad ogni modo, con lenta tenacia, l'interesse non superficiale per il cinema si fa strada. Parallelamente al Circolo del Cinema e con altre finalità, viene svolgendo un suo particolare programma il Cineforum Roma, il quale ha presentato: «Furore», «Maddalena», «Cristo fra i muratori», «Letto matrimoniale», «Scarpette rosse» ecc. facendoli seguire da ampi dibattiti abilmente condotti dal prof. don Della Rovere o dal dott. Adriano Degano.

Anche associazioni studentesche proiettano film di particolare interesse e li studiano e li discutono.

Infine raccolte di libri pubbliche e private, note per il loro conservatorismo, ospitano con sempre maggior frequenza i testi fondamentali della «Settima Arte». Insomma c'è un risveglio, lentissimo, inafferrabile ma indiscutibile.

Mario Quargnolo

PARMA

CIRCOLO DEL CINEMA - CINEFORUM - CINECLUB

Con la stagione primaverile, diminuiscono o cessano quelle attività culturali che nel clima autunnale ed invernale hanno avuto grande sviluppo; è perciò questo il momento di fare il consuntivo della opera svolta nella nostra città da quegli organismi che considerano il film come espressione di arte.

Il Circolo del Cinema, aderente alla FICC, e diretto da Gianfranco Buiani, ha effettuato quest'anno un programma che è riuscito assai interessante includendo esso opere inedite di notevole importanza quali «O-Haru», «Ugetzu Monogatari» e «Sansho Dayu» di Kenji Mizoguchi, «Antiche leggende cecche» di Jiri Trnka «La grande svolta» di Friedrich Ermler, «Fra i ghiacci dell'Artico» di Alexander Sguridi; e documentari di John Grierson, Basil Wrighe e Robert Flaberty. Il Circolo, sull'argomento dei film presentati, ha pure organizzato un concorso di critica che ha riscontrato una considerevole quantità e qualità di interventi. Il numero degli scritti (più di cinquecento), oltre alle inizia-



Gene Kelly attore, ballerino, coreografo e regista di «Invito alla danza»

tive a cui abbiamo accennato, testimonia la vitalità e la consistenza di tale organismo.

Il Cineforum, capeggiato da Don Armando Saccani, ha continuato nella sua puntuale ed operosa azione raggruppando opportunamente i film in cicli a comune denominatore: rassegna del cinema inglese; film che dibattono i problemi dell'infanzia e della gioventù; ed una «personale» di Fellini. Alle proiezioni ha presenziato sempre un pubblico numeroso e attento che dava poi vita a fervide discussioni.

Il Cineclub (aderente alla UICC), nel cui ambito aveva agito alcuni anni fa una illustre équipe di critici, letterati ed uomini di cinema: da Attilio Bertolucci a Pietro Bianchi, da Antonio Marchi a Luigi Malerba, da Baldassarre Molossi a

Giuseppe Calzolari, da Gian Carlo Conti a Fausto Fornari (il regista di «Lettere dei condannati a morte della Resistenza», ha invece segnato il passo e non ha realizzato quello che avrebbe dovuto essere il suo undicesimo anno di attività. Già lo scorso anno, il Cineclub si era trovato in difficoltà finanziarie e solo un aiuto della Associazione Universitaria Parmense permise la attuazione del programma (un programma per la verità interessantissimo, anche per le numerose conferenze e lezioni che furono tenute). Un dirigente ci ha dichiarato che nel prossimo autunno il Cineclub verrà trasformato molto probabilmente in Centro Universitario Cinematografico, e come tale riprenderà a pieno ritmo la propria azione.

Piero D'Aschi



VITTORIO NASTRI (Salerno).

Premi « Oscar »: dal 1927 al 1954:

- 1927-28: Regia: Frank Borzage (per *Seventh Heaven*); Film: *Seventh Heaven* (Paramount); Attore: Lewis Milestone (per *Two Arabian Knights*); Film: *Wings* (Paramount); Attore: Emil Jannings (*Way of All Flesh*); Attrice: Janet Gaynor (*Seventh Heaven*).
- 1928-29: Regia: Frank Lloyd (per *Weary River*); Film: *The Broadway Melody* (M.G.M.); Attore: Warner Baxter (*Old Arizona*); Attrice: Mary Pickford (*Coquette*).
- 1929-30: Regia: Lewis Milestone (per *All Quiet on the Western Front*); Film: *All Quiet on the Western Front* (Universal); Attore: George Arliss (*Disraeli*); Attrice: Norma Shearer (*The Divorcee*).
- 1930-31: Regia: Norman Taurog (per *Skippy*); Film: *Cimarron* (R.K.O.); Attore: Lionel Barrymore (*A Free Soul*); Attrice: Marie Dressler (*Min and Bill*).
- 1931-32: Regia: Frank Borzage (per *Bad Girl*); Film: *Grand Hotel* (M.G.M.); Attore: Fredric March (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*); Attrice: Helen Hayes (*Sin of Madelon Claudet*).
- 1932-33: Regia: Frank Lloyd (per *Cavalcade*); Film: *Cavalcade* (20th Century Fox); Attore: Charles Laughton (*Henry VIII*); Attrice: Katherine Hepburn (*Morning Glory*).
- 1934: Regia: Frank Capra (per *It Happened One Night*); Film: *It Happened One Night* (Columbia); Attore: Clark Gable (*It Happened One Night*); Attrice: Claudette Colbert (*It Happened One Night*).
- 1935: Regia: John Ford (per *The Informer*); Film: *Mutiny on the Bounty* (M.G.M.); Attore: Victor McLaglen (*The Informer*); Attrice: Bette Davis (*Dangerous*).
- 1936: Regia: Frank Capra (per *Mr. Deeds Goes to Town*); Film: *The Great Ziegfeld* (M.G.M.); Attore: Paul Muni (*The Story of Louis Pasteur*); Attrice: Luise Rainer (*The Great Ziegfeld*).
- 1937: Regia: Leo McCarey (per *The Awful Truth*); Film: *The Life of Emil Zola* (W.B.); Attore: Spencer Tracy (*Captains Courageous*); Attrice: Luise Rainer (*The Good Earth*).
- 1938: Regia: Frank Capra (per *You Can't Take It with You*); Film: *You Can't Take It with You* (Columbia); Attore: Spencer Tracy (*Boys Town*); Attrice: Bette Davis (*Jezebel*).
- 1939: Regia: Victor Fleming (per *Gone With the Wind*); Film: *Gone With the Wind* (M.G.M.); Attore: Robert Donat (*Goodbye Mr. Chips*); Attrice: Vivien Leigh (*Gone With the Wind*).
- 1940: Regia: John Ford (per *The Grapes of Wrath*); Film: *Rebecca* (prod. Selznick International); Attore: James Stewart (*The Philadelphia Story*); Attrice: Ginger Rogers (*Kitty Foyle*).

- 1941: Regia: John Ford (per *How Green Was My Valley*); Film: *How Green Was My Valley* (20th Century Fox); Attore: Gary Cooper (*Sergeant York*); Attrice: Joan Fontaine (*Suspicion*).
- 1942: Regia: William Wyler (per *Mrs. Miniver*); Film: *Mrs. Miniver* (M.G.M.); Attore: James Cagney (*Yankee Doodle Dandy*); Attrice: Greer Garson (*Mrs. Miniver*).
- 1943: Regia: Michael Curtiz (per *Casablanca*); Film: *Casablanca* (W.B.); Attore: Paul Lukas (*Watch on the Rhine*); Attrice: Jennifer Jones (*The Song of Bernadette*).
- 1944: Regia: Leo McCarey (per *Going My Way*); Film: *Going My Way* (Paramount); Attore: Bing Crosby (*Going My Way*); Attrice: Ingrid Bergman (*Gaslight*).
- 1945: Regia: Billy Wilder (per *The Lost Weekend*); Film: *The Lost Weekend* (Paramount); Attore: Ray Milland (*The Lost Weekend*); Attrice: Joan Crawford (*Mildred Pierce*).
- 1946: Regia: William Wyler (per *The Best Years of Our Lives*); Film: *The Best Years of Our Lives* (R.K.O.); Attore: Fredrich March (*The Best Years of Our Lives*); Attrice: Olivia de Havilland (*To Each His Own*).
- 1947: Regia: Elia Kazan (per *Gentleman's Agreement*); Film: *Gentleman's Agreement* (20th Century Fox); Attore: Ronald Colman (*A Double Life*); Attrice: Loretta Young (*The Farmer's Daughter*).
- 1948: Regia: John Huston (per *The Treasure of Sierra Madre*); Film: *Hamlet* (Two Cities Film Prod.); Attore: Laurence Olivier (*Hamlet*); Attrice: Jane Wyman (*Johnny Belinda*).
- 1949: Regia: Joseph L. Mankiewicz (per *A Letter to Three Wives*); Film: *All the King's Men* (Columbia); Attore: Broderick Crawford (*All the King's Men*); Attrice: Olivia de Havilland (*The Heiress*).
- 1950: Regia: Joseph L. Mankiewicz (per *All About Eve*); Film: *All About Eve* (20th Century Fox); Attore: José Ferrer (*Cyrano de Bergerac*); Attrice: Judy Holiday (*Born Yesterday*).
- 1951: Regia: George Steven (per *A Place in the Sun*); Film: *An American in Paris* (M.G.M.); Attore: Humphrey Bogart (*The African Queen*); Attrice: Vivien Leigh (*A Streetcar Named Desire*).
- 1952: Regia: John Ford (per *Quiet Man*); Film: *The Greatest Show on Earth* (Paramount); Attore: Gary Cooper (*High Noon*); Attrice: Shirley Booth (*Come Back, Little Sheba*).
- 1953: Regia: Fred Zinnemann (per *From Here to Eternity*); Film: *From Here to Eternity* (Columbia); Attore: William Holden (*Stalag 17*); Attrice: Audrey Hepburn (*Roman Holiday*).
- 1954: Regia: Elia Kazan (per *Fronte del porto*); Film: *Fronte del porto* (S. P. Eagle); Attore: Marlon Brando (*Fronte del porto*); Attrice: Grace Kelly (*La ragazza di campagna*).

LELIO CAFFARRI (Reggio Emilia). Purtroppo lo spazio e il tempo non mi consentono di accontentare subito i lettori. Perciò le informazioni arrivano alla spicciolata.

1) Per il testo ti consiglio: Renato May « Il linguaggio del film », Poligono Editrice, Milano, 1954, L. 1.500.

2) Centro Sperimentale di Cinematografia: bando di concorso in luglio; esami fine settembre-ottobre; inizio dell'anno scolastico in novembre fino a maggio; frequenza obbli-

gatoria (orario 9-16); pranzo gratuito; corsi di cultura generale e di cultura cinematografica; sport. Per gli esami bisogna presentare un saggio (per la regia: un soggetto e un saggio critico). La quota mensile concessa agli allievi che non abitano a Roma è in linea di massima di L. 50.000; questa però talvolta viene divisa fra allievi di pari graduatoria. Purtroppo le borse di studio sono 15 o 20 al massimo, mentre il numero degli allievi arriva anche a 80.

3) « Cinema della realtà » è un numero unico a cura del Film Club Senese. Rivolgiti direttamente all'associazione.

4) Per il « Lascia o raddoppia? » ti faccio mille auguri. Tentare non nuoce.

5) Una tua visita in redazione sarà gradita; vedrò di esaudire il tuo desiderio.

6) Ho letto attentamente il tuo soggetto. Ti dirò onestamente che è un po' debole. Ma non perderti di coraggio e ritenta.

LUCIO RISPOLI (Salerno). Un'altra volta non chiedere tante informazioni. Mi fai uscire matto. Ad ogni modo ti accontento.

1) « Bianco e Nero »: nel 1947 fascicolo unico, nel 1948 nn. 1, 2, 3 (marzo);

2) Amministrazione « Cronache del Cinema e della Televisione »: Edizione « Cinque Lune », Piazza delle Cinque Lune, 113, Roma;

3) Amministrazione « Cinema Sovietico »: Via XX Settembre 3, Roma; ultimo numero è il 5; la rivista ha sospeso le pubblicazioni;

4) « Cinema d'oggi »: usciti i nn. 8, 9-10, e 11;

5) riguardo l'articolo su « Grande illusione » a cui alludi è un'impresa disperata il poterlo rintracciare. Le indicazioni sono troppo vaghe, dati i numerosi « pezzi » scritti in proposito sul film di Renoir e pubblicati su riviste. Non si potrebbe sapere neppure se la pubblicazione dell'articolo è recente oppure no?

6) i due critici cui fai cenno sono attualmente impegnati in altre attività: uno si occupa di produzione (sceneggiatura) e l'altro lavora alla RAI.

RICCARDO CAGGIANO (Napoli). Non esiste nessuna pubblicazione che elenchi tutti i film realizzati a Hollywood dal 1940 ad oggi. Esistono però diversi libri, che in più volumi, raccolgono i dati dei film visionati in America durante le varie annate cinematografiche. Utilissime le pubblicazioni annuali della « Production Encyclopedia » che raccolgono gli anni dal 1944 al 1951. Inoltre da ricordare i sei volumi dello « Screen World » di Daniel Blum, che vanno dal 1949 al 1954, e il « Motion Picture Almanac » che fino agli anni 1948-49 riportava in appendice tutti i film americani dal 1937 incluso. I dati però si limitavano al titolo, alla casa di produzione, all'anno ed ai due o tre attori principali.

CAMBI ED ACQUISTI

FRANCO AVITTO (Via Forges Davanzati, 56 - Polo del Colle, Bari) vende a buon prezzo i seguenti numeri di « Cinema »: 1) Nuova serie: Vol. IV, n. 50, Anno III; Vol. IX, nn. 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, Anno VI; 2) Terza serie: Vol. VIII, nn. 141, 143, 144, 145, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione No. 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: A.G.I.R.E.; Roma, Via Panama 68 - Tipogr. « La Fiaccola » - Roma, Borgo Pio, 70

GIORGIO SACCHETTI (Roma). In *Gioventù bruciata* la parte di Plato era sostenuta dall'attore Sal Mineo. Mineo ha 16 anni ed abita a New York. Puoi scrivere direttamente alla Warner Bros: 4000 W. Olive Avenue, Burbank, California. Ugualmente potrai indirizzare per gli altri attori secondo le case a cui appartengono. Mandami il tuo indirizzo privato e vedrò di metterti in contatto con chi desideri.

ZAIRA (Genova). Ernest Borgnine, protagonista di *Marty* è il sergente «Trippa» di «From Here to Eternity».

DARIO STAMPA (Roma). Il *Leone d'oro* è stato istituito per la prima volta nel 1949. I film premiati da tale data ad oggi sono i seguenti:

- 1949 - *Manon*; regia: Henri-Georges Clouzot (Francia).
- 1950 - *Justice est fait*; regia: André Cayatte (Francia).
- 1951 - *Rasho-Mon*; regia: Achira Kurosawa (Giappone).
- 1952 - *Giochi proibiti*; regia: René Clément (Francia).
- 1953 - Non è stato conferito.
- 1954 - *Romeo e Giulietta*; regia: Renato Castellani (Italia).
- 1955 - *Ordet*; regia: Carl Théodor Dreiser (Danimarca).

CARLO MORBELLI (Torino). Ecco i dati che mi hai chiesto:

Il re dei pellerossa (The last of the Mohicans): U.A. - Edward Small, 1936; regia: George B. Seitz; sogg.: dal romanzo di James Fenimore Cooper; scenegg.: Philip Dunne, John Balderston, Paul Perez, Daniel Moore; foto: Robert Planck. Interpreti: Randolph Scott, Bruce Cabot, Binnie Barnes, Henry Wilcoxon, Robert Barrat, Heather Angel, Philip Reed, Hugh Buckler, Lionel Belmore, Frank McGlynn sr., Olaf Hytten, William Stack, Lumsden Hare, Willard Robertson, Will Stanton, William V. Mong.

L'ultimo pellerossa (Geronimo): Paramount, 1939; regia: Paul Sloane; soggetto e scenegg.: idem; foto: Henry Sharp; scenografia: Hans Dreier ed Earl Hendrick; musica: Gerard Carbonara. Interpreti: Preston Foster, Andy Devine, William Henry, Chief Thundercloud, Ellen Drew, Ralph Morgan, Gene Lockart, Monte Blue, Marjorie Gateson, Addison Richards, Kitty Kelly, William Haa-de, Pierre Watkin, Hank Bell, Joseph Crehan, Joe Dominguez.

La corda di sabbia (Rope of Sand): Paramount-Hal Wallis, 1949; regia: William Dieterle; sogg. e scenegg.: Walter Doniger e John Paxton; foto: Charles B. Lang; scenografia: Hans Dreier e Franz Bachelin; musica: Franz Waxman. Interpreti: Burt Lancaster, Corinne Calvet, Paul Henreid, Claude Rains, Peter Lorre, Sam Jaffe, John Bromfield, Mike Mazurki, Kenny Washington, Josef Marais, Miranda.

FRANCO ROSSI (Firenze). Delle date che hai chiesto ecco per il momento: «Le 5000 dita del Dr. T» (agosto '53); «Il mondo nelle mie braccia» (1932).

BRUNO BENIZZI (Torino). Mi hai chiesto molte informazioni. Tuttavia ti accontento:

Il ladro di Bagdad (Thief of Bagdad): London-Korda in Technicolor, 1940; regia: Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan; soggetto: Lajos Biro, James Bridie; adatt. e scenegg.: Lajos Biro, Miles Malleison; foto: Georges Perinal e Osmond Borroidaile; scenografia: Vincent Korda; musica: Miklos Rozsa. Interpreti: Conrad Veidt, Sabu, June Duprez, John Justin, Rex Ingram, Miles Malleison, Morton Selton, Mary Morris, Bruce Winston, Hay Petrie, Allan Jeayes, Roy Emerton, Adelaide Hall.

Per accontentare le molte richieste dei nostri lettori dedichiamo anche questa pagina a «La Diligenza».

I topi (Die Ratten): C.C.C. 1955; regia: Robert Siodmak; soggetto: dal lavoro di Gerhard Hauptmann; scenegg.: Jochen Huth; foto: Göran Strindberg. Interpreti: Marie Schell, Heidemarie Hatheyer, Curd Jurgens, Gustav Knuth, Ilse Steppat, Fritz Remond, Lou Seitz, Hans Stiebner, Barbara Rost.

E la vita continua (Three Came Home): 20th Century Fox-Nunnally Johnson, 1949-1950; regia: Jean Negulesco; soggetto: dal romanzo di Agnes Newton Keith; scenegg.: Nunnally Johnson; foto: Milton Krasner; scenografia: Lyle Wheeler e Leland Fuller; musica: Hugo Friedhofer; mont.: Dorothy Spencer. Interpreti: Claudette Colbert, Patric Knowles, Florence Desmond, Sessue Hayakawa, Mark Keuning, Sylvia Andrew, Phyllis Morris, Kim Spalding, Kermit Whitfield, Howard Chuman, Drue Mallory, Carol Savage, Virginia Keiley, Mimi Heyworth, Helen Westcott.

La dinastia dell'odio (Lorna Doone): Columbia-Edward Small in Technicolor, 1951; regia: Phil Karlson; sogg.: dal romanzo di Richard D. Blackmore; adatt.: George Bruce; scenegg.: Jesse L. Lasky jr. e Richard Schayer; foto: Charles Van Enger; scenogr.: Harold MacArthur; musica: George Dunning. Interpreti: Richard Greene, Barbara Hale, Carl Benton Reid, William Bishop, Ron Randell, Sean McClory, Onslow Stevens, Lester Matthews, John Dehner, Gloria Petroff, Dick Curtis, Orley Lindgren, Anne Howard, Queenie Leonard.

I gangsters (The Killers): Universal-Mark Hellinger, 1946; regia Robert Siodmak; soggetto: Ernest Hemingway; scenegg.: Anthony Veiller; foto: Woody Breedel; scenografia: Jack Otterson e Martin Obzina; musica: Miklos Rozsa. Interpreti: Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, Charles D. Brown, Donald Mac Bride, Phil Brown, Charles McGraw, John Miljan, William Conrad, Queenie Smith, Garry Owen, Harry Hayden, Bill Walker, Vince Barnett, Jeff Carey, Wally Scott.

Il trono nero (His Majesty O'Keefe): W. B. in Technicolor, 1953; regia: Byron Haskin; sogg.: da un romanzo di Lawrence Klingman e Gerald Green; scenegg.: Borden Chase e James Hill; foto: Otto Heller; scenografia: Edward S. Haworth e W. Simpson Robinson; musica: Dimitri Tiomkin. Interpreti: Burt Lancaster, Joan Rice, André Morell, Abraham Sofaer, Archie Savage, Benson Fong, Tessa Prendergast, Lloyd Berrell, Charles Horvath, Philip Ahn, Guy Doleman, Grant Taylor, Paddy Mulelly.

Non cercate l'assassino! (99 River Street): U.A. 1953; regia: Phil Karlson; prod.: Edward Small; soggetto: George Zuckerman; scenegg.: Robert Smith; foto: Franz Planer; scenografia: Al Keggeris; musica: Emil Newman ed Arthur Lange. Interpreti: John Payne, Evelyn Keyes, Brad Dexter, Frank Faylen, Peggie Castle, Jay Adler, Jack Lambert, Eddie Waller, Glenn Langan, John Day, Ian Wolfe, Peter Leeds, William Tannen, Gene Reynolds.

DARIO LODI RIZZINI (Mantova). Ecco i dati che mi hai chiesto:

Genoveffa di Brabante: Vi.Va. Film, 1947; regia: Primo Zeglio; sogg.: Monicelli, Pala e Gentilomo, dall'omonimo romanzo dell'abate Schmidt; scenegg.: D'Amico, Alberto Vecchietti, Mario Meneghini, Fulvio Palmieri e

P. Zeglio; foto: Carlo Montuori; scenografia: Italo Cremona; musica: Piero Giorgi. Interpreti: Harriet White, Gar Moore, Enrico Giori, Oretta Fiume, Ugo Sasso, Dino Maronetto, Domenico Viglione Borghese, Luigi Pavese, Guido Notari, Nerio Bernardi, Giorgio De Lullo.

Quo Vadis?: M.G.M. - Sam Zimbalist in Technicolor, 1951; regia: Mervyn Le Roy; soggetto: dal romanzo omonimo di H. Sienkiewicz; scenegg.: John Lee Mahin, S.N. Behrman e Sonya Levien; foto: Robert Surtees e William Skall; scenografia: Cedric Gibbons, William Horning e E. Carfagno; musica: Miklos Rozsa. Interpreti: Robert Taylor, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Leo Genn, Patricia Laffan, Finlay Currie, Abraham Sofaer, Marina Berti, Buddy Baer, Felix Aylmer, Nora Swinburne, Ralph Truman, Norman Wooland, Peter Miles, Geoffrey Dunn, Nicholas Hannen, Leslie Bradley, Elspeth March, Emma Baron, Aldo Pini, Roberto Ottaviano, Alfredo Varelli, D.A. Clarke Smith, Rosalie Crutchley, Marcella Melnati, Dino Nardi.

Tempi Moderni (Modern Times): U.A. 1936; prod. e regista: Charlie Chaplin; sogg. e scenegg.: Ch. Chaplin; foto: Rollie Totheroth e Ira Morgan; scenografia: Charles D. Hall e R. Spencer; musica: Ch. Chaplin e David Raksin; mont.: Ch. Chaplin. Interpreti: Ch. Chaplin, Paulette Goddard, Chester Conklin, Henry Bergman, Stanley Sanford, Louis Natheaux, Stanley Blystone, Allan Garcia, Hank Mann, Norman Ainsley, Lloyd Ingraham, Heinie Conklin.

Maciste all'Inferno: Pittaluga - Fert, 1925-1926; (sonorizzato nel 1940); regia: Guido Brignone; sogg. e scenegg.: Fantasio; foto: Ubaldo Arata e Massimo Terzano; scenogr.: Giulio Lombardozzi. Interpreti: Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro, Franz Sala, Lucia Zanussi, Pauline Polaire, Domenico Serra, Umberto Guarracino, Mario Saio, Andrea Miano.

Messalina: Filmsonor - Gallone, 1951; regia: Carmine Gallone; sogg. e scenegg.: C. Gallone, Pierre Laroche, Albert Valentin, Vitt. Nino Novarese; foto: Anchise Brizzi; scenografia: Gastone Medin; musica: Renzo Rossellini; mont.: Nicolò Lazzari. Interpreti: Maria Felix, Georges Marchal, Joan Chevrier, Memo Benassi, Jean Tissier, Michel Vitold, Germaine Kerjean, Carlo Ninchi, Delia Scala, Camillo Pilotto, Ave Ninchi, Gino Saltame-renda, Giuseppe Varni, Erno Crisa, Cesare Barbetti, Luigi Almirante, Greta Gonda, Nino Javert, Achille Majeroni, Lia Murano, Armando Furlai, Giulio Battiferri.

Tutto il mondo ride: N.A.R. 1952; realizzato da Ignazio Ferronetti; selezione di comici italiani e stranieri dal 1900 al 1940.

La febbre dell'oro (The Gold Rush): U.A. - Charlie Chaplin, 1925; regia: Ch. Chaplin; soggetto e scenegg.: Charlie Chaplin; foto: Rollie Totheroth e Jack Wilson; scenogr.: Charles D. Hall; sonorizzato nel 1942. Interpreti: Ch. Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morrissey, Malcolm Waite, Henry Bergman.

Tutto il mondo ride (Vesjolye rebiata): Kinocombinat - Mosfilm, 1934; regia: Grigori Aleksandrov; scenario: G. Aleksandrov; foto: N.A. Tamarzev e V. Nielsen; scenogr.: A.A. Utkin; musica: I.O. Dunaievsky e Dimitri Chostakovitch. Interpreti: Liubov Orlova, Leonid Utesov, M. Strelkova, E. Tiapkina, F. Kourikhin, G. Arnold, R. Erdman.

ANNA MARIA BECCARINI (Roma). Sembra che una autobiografia di Erroll Flynn sia apparsa a puntate sull'«Evening Post». Scrivi direttamente al giornale il cui indirizzo è: Independence Square - Philadelphia, Pennsylvania - U.S.A.

Il Postiglione

CINEMA



Claire Bloom in "Alessandro il Grande" di Robert Rossen