

# CINEMA



TERZA SERIE  
1° GIUGNO 1956

**167**

SPED. IN ABBONAMENTO  
POSTALE

\*  
L I R E  
C E N T O



LESLIE CARON

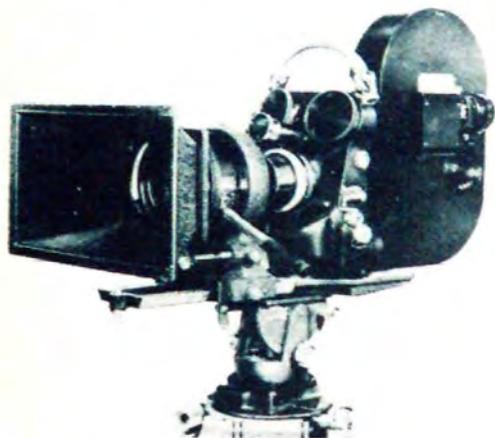


MADALEINE FISCHER SI STA AFFERMANDO FRA LE NOSTRE GIOVANI ATTRICI

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 Mutafoff, Rue Kozlodni 25, Sofia 2 - GIAPPONE: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakano 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, Lole Ribara 38, Belgrado - PORTOGALLO: Ferdinando Duarte, Rua Damasceno Monteiro 90/2ºD, 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

**167** 1° Giugno 1956

## SOMMARIO

SI GIRA . . . . .	242
PIETRO SPERI	
CARATTERE EUROPEO E DRAMMA AMERICANO . . . . .	243
CARLO DELLA CORTE	
CULLANO DIVE SOTTO IL PONTE DEI SOSPIRI . . . . .	245
FRANCO VENTURINI	
FRANA IL CINEMA SE IL TEMPO E' INCERTO PER LA T.V. . . . .	249
LUCIO ROMEO	
PARADISI ARTIFICIALI PER SOGNATORI DI « STELLE » . . . . .	251
M. CHRISTINA MOLANDER	
TARDONA, BAMBOLA E SUFFRAGETTA DONNE DI STRINDBERG . . . . .	253
GIUSEPPE FERRARA	
FERDINANDO MARIA POGGIOLI . . . . .	256
ROBERTO CHITI	
RICORDO DI EDWARD ARNOLD . . . . .	258
KIM NOVAK ED IL « NEOREALISMO » - DAVY CROCKETT A ROMA . . . . .	
GLI ANNI CHE NON RITORNANO . . . . .	260
HERMAN G. WEINBERG	
LETTERA DA NEW YORK . . . . .	262
FILIPPO M. DE SANCTIS	
SECONDO: NON ESSERE « VECCHI » . . . . .	264
ERMANNO COMUZIO	
DUE SETTIMANE DI CINEMA SOVIETICO . . . . .	267
ANGELO MACCARIO	
CANNES: ULTIMO ATTO . . . . .	270
CLAUDIO BERTIERI	
I DOCUMENTARI . . . . .	273
I FILM . . . . .	274
VITA DI PROVINCIA . . . . .	277
LA DILIGENZA - NOTIZIARIO . . . . .	280



Ray Milland, produttore, regista ed interprete di "Lisbon"

## IN ITALIA

### CINECITTA'

*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.

*Moglie e buoi* - b. n. - Produzione: Cines - Regia: Leonardo De Mitri - Interpreti principali: Gino Cervi, Walter Chiari, Nino Taranto, Federica Ranchi, Sandra Milo, Lia Di Leo, Eva Vanicek, Cristina Fanton - Genere: comico.

*Oltre l'Oceano* - b. n. - Produzione: Social film - Regia: Tanio Boccia - Interpreti principali: Elena Kleus, Eduardo Bergamo, Jane Hugo, Marco Guglielmi, Eleonora Vargas, Tina Pica, Memmo Carotenuto, Tamara Lees - Genere: drammatico.

### CENTRO I.N.C.O.M.

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

### ICET

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

### 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.

## IN.C.I.R.

*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.

*Cantando sotto le stelle* - b. n. - Produzione: Schermi Produzione - Regia: Marino Girolami - Interpreti principali: Nilla Pizzi, Luciano Tajoli, Achille Togliani, Rino Salviati, Clelia Matania - Genere: musicale.

*Malafemmina* - b. n. - Produzione: D.D.L. - Regia: Camillo Mastrocinque - Interpreti principali: Totò, Peppino De Filippo, Teddy Reno, Dorian Gray, Vittoria Crispo - Genere: commedia.

## PONTI-DE LAURENTIIS

*Peccato di castità* - Produzione: Carlo Ponti Cinematografica - b. n. - Regia: Gianni Franciolini - Interpreti principali: Giovanna Ralli, Antonio Cifariello - Genere: commedia.

## 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.

*Gli amanti del deserto* (La figlia dello sceicco) - Eastmancolor-CinemaScope - Produzione: Roma Film-Benito Perojo (italo-spagnolo) - Regia: Goffredo Alessandrini, Gianni Vernuccio - Interpreti principali: Gino Cervi, Carmen Sevilla, Ricardo Montalban - Genere: avventuroso.

## IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

*Io Caterina* - Ferraniacolor Cinetotalscope - Produzione: Arciere film - Regia: Oreste Pallella - Interpreti principali: Nora Visconti, Filippo Scelzo, Andreina Pagnani, Carlo Tamberlani, Arnoldo Foà - Genere: religioso.

*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.

## ESTERNI ALL'ESTERO

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

*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 Riso - Genere: sentimentale.

*Strada dei bandeirantes* - Ferraniacolor - Produzione: Cinemediterranea-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.

*Montecarlo* - Produzione: Titanus - Eastmancolor-CinemaScope - Regia: Sam Taylor e Giulio Macchi - Interpreti principali: Vittorio De Sica, Marlene Dietrich, Renato Rascel, Arthur O'Connor - Genere: commedia.

*Michele Strogoff* - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Gallone-Les Films Modernes - Regia: Carmine Gallone - Interpreti principali: Curd Jürgens, Geneviève Page, Silvia Koscina - Genere: storico.

## NOTIZIARIO

### STATI UNITI

*Vera Ellen e Tony Martin* interpreteranno prossimamente il film *Jeannie* della Allied Artists. Sempre per la stessa casa andranno in lavorazione *The Pinkerton Man* con George Montgomery e *Typee* con Gregory Peck.

*Jane Powell* ha acquistato i diritti di «The Gay Saint» di Paul Bailey per una produzione indipendente.

# Carattere europeo e dramma americano

Come in letteratura e, del resto, in ogni manifestazione del pensiero e della volontà di un popolo, anche nel cinema più che stabilire una gerarchia di valori, o di primati più o meno duraturi, piace configurarsi il quadro della produzione internazionale con tratti caratteristici e peculiari per ogni paese, con esperienze quanto mai differenti e tipiche. Questo, naturalmente, se si osserva il quadro da vicino, se si penetra un po' a fondo nella mentalità, nel costume, nella tradizione dei singoli popoli. Ma basta allontanare il punto di vista, perché il disegno perda in definizione e al posto di un vasto mosaico si vedano alcune linee fondamentali e due o tre masse di colore in contrapposizione. In altri termini, ci sono caratteri comuni a paesi di una stessa civiltà, caratteri che rivelano l'esistenza di reciproche influenze, di culture e di intelligenze affini che conferiscono alla produzione cinematografica, in un ampio raggio geografico, una fisionomia propria e in un certo senso unitaria. Così si può parlare di cinema europeo, di cinema americano e di cinema orientale, anche se la partizione può sembrare generica ed eccessivamente larga.

Anche il cinema, per quanto cammini su una strada propria e ripeta un po' sommariamente e talvolta ingenuamente quelle che ormai possiamo chiamare "costanti" periodiche dello spirito umano: la classica, la romantica e la verista, si nutre di un humus storico, culturale e psicologico. Ovviamente, popoli di una stessa storia e di una stessa religione non è difficile includerli in una unica sfera di sensibilità, di umanità, una sfera che salvando le particolarità nazionali, riporti, in fondo, ogni gruppo etnico-artistico a una sola misura etica e diciamo pure anche tecnica. Se si considerano, poi, le più assillanti istanze politiche del secondo dopoguerra, si vedrà come si è fatta viva l'esigenza di ritrovare ragioni comuni non solo nell'arte ma anche nell'economia e nella difesa delle istituzioni civili di ogni paese.

Ora, non è tanto il problema critico di un'unità spirituale di "blocco" che ci interessa, quanto la considerazione della forma mentis americana in contrapposizione a quella europea (in genere) in fatto di spettacolo cinematografico, di due metodi, cioè, e di due nature creative che hanno ben poco in comune e che rappresentano pur sempre ancora le forze più vive e originali della produzione mondiale. E diciamo subito che la concezione filmica europea gravita verso il "carattere", quella americana verso il "dramma".

A prescindere da ogni definizione tradizionale, intendiamo per carattere la sintesi di un fattore morale e di un fattore psicologico e per dramma un movimento narrativo sostenuto da una tensione "interna" ed "esterna" che spezza e ricompone via via la sintesi dianzi detta. Si potrebbe osservare che non c'è dramma senza carattere e viceversa, perché, in arte, personaggio e azione sono tutt'uno; certamente, ma non si può negare che lo studio morale-psicologico del personaggio riduca l'azione drammatica,



Da « La ragazza di campagna »



Da « La ragazza del secolo »

così come l'impostazione drammatica riduca notevolmente la misura dell'approfondimento morale-psicologico. In parte si può dire che film di carattere rappresenta soprattutto un conflitto tra personaggi; il film drammatico soprattutto un conflitto tra personaggi. La distinzione è sottile, ma può avere un peso decisivo nella valutazione di un film, proprio perché chi insiste nella dimensione morale-psicologica rischia di fare della "letteratura"; chi insiste in quella drammatica rischia di creare figure anonime o generiche, non caratteri. Evidentemente il soggetto, ancor prima del trattamento, è un elemento "neutro"; in sede di sceneggiatura e di regia l'autore del film può considerare gli elementi morali e psicologici del tema come premesse e costruire il dramma, oppure seguirne meccanicamente la linea drammatica e costruire il carattere.

La fedeltà al personaggio, il culto dell'interiorità, la tendenza a psicologizzare avvenimenti e cose, di evidente derivazione romantica, sono una caratteristica del cinema europeo; si potrebbe quasi dire che se il cinema americano è "estroversivo", quello europeo è "introvertito". Il cinema europeo ha un senso vivo della "atmosfera", un gusto raffinato del particolare, una capacità di penetrare per mezzo di allusioni e simboli nel mondo dei personaggi; ma soprattutto di evocare, definire, ricostruire situazioni con una intelligenza non necessariamente immediata ma filtrata attraverso tutta un'educazione e una formazione culturale (si vedano in modo speciale Renoir e Ophüls e anche Lean ormai votato ai caratteri femminili). Il personaggio europeo (a differenza di quello americano più vergine e "ingenuo") entra nel racconto cinematografico già con peso letterario; il che non vuol dire, naturalmente, ch'esso sia tratto d'obbligo da un'opera narrativa; ciò significa che il personaggio, concepito in un ambiente culturale ricco di esperienza e di storia, in una civiltà tanto matura da potersi dire stanca, porta nel film i "complessi" e i sedimenti psicologici e morali di una lunga tradizione; non potendo aprirsi, al contrario di quello americano, a un mondo vivo e nuovo, trova nel ricordo o nella macerazione interiore o nello scetticismo o in una sorta di fatalismo moderno la ragione della sua esistenza filmica. Di qui quel pessimismo che specie in Francia e nel Nord trova ancora molti cultori e che non risparmia altrove neppure la problematica sociale. D'altra parte, è pur sempre l'individuo con tutte le sue sfumature, le sue intime e inconfessate contraddizioni, la polivalenza dei suoi atteggiamenti morali che interessa e interesserà ancora il regista europeo. Questa introversione del personaggio che, almeno in parte muove dalle intuizioni del *kammerspiel*, chiude l'azione in un dramma un po' astratto e intellettualistico in cui, appunto, prendono consistenza i caratteri ma non i "fatti", magari le ideologie, gli schemi sociali, ma non l'avventura, il senso pieno, corposo, terrestre della vita.

Tale criterio è applicabile anche al film realista propriamente detto il quale, pur rappresentando un modo per sganciarsi decisamente dal passato, si affida ai casi più consuetudinari e forse meno drammatici dell'esistenza per affermare istanze morali e riscoprire la linfa di una poesia elementare di cui si era perso il corso e quasi la memoria. Tipi e caratteri non sono soggetti a grandi variazioni, sicché è dato incontrare le stesse figure in ambienti diversi, soprattutto perché una regione geografica o due al massimo fanno, come si suol dire, le spese della produzione. E anche il realismo cinematografico, lo si può constatare, da posizioni idilliche o sociali scivola più facilmente nell'umorismo e nella satira che nel dramma vero e proprio (come è accaduto in Russia e come, in altra forma e misura, accade oggi da noi): un po' perché dramma e costume non vanno troppo d'accordo e un po' perché il dramma deve avere una struttura solida e uno sviluppo serrato, entrambi non necessari, invece, al film umoristico.

Quanto al cinema americano, occorre fare altro genere di considerazioni e ignorare prima di tutto il vecchio luogo comune per cui il film di oltreoceano sarebbe un prodotto tipicamente industriale destinato a popoli di differente cultura e sensibilità e quindi prodotto anonimo e di compromesso. Non è il caso di vedere qui ciò che di vero e di falso tale opinione contiene, tanto più che così non si farebbe un passo avanti. Conviene piuttosto notare come i registi e gli sceneggiatori americani, forse alla pari coi russi, abbiano avuto sempre un senso vivissimo dell'azione cinematografica e talvolta sappiano intuire "il movimento" anche nelle situazioni letterariamente più statiche. Dall'esigenza di azione scenica, dal bisogno di esasperare il linguaggio visivo alla concezione del film come dramma il passo è breve; non solo, ma se nel film satirico e di costume gli americani vedono il tipo (esempio "La ragazza del secolo") e nella storia d'amore il carattere (esempio "La ragazza di campagna"), nel dramma vedono soprattutto il temperamento, appunto perché più adatto a suggerire conflitti, situazioni contrastate, antagonismi, e, in fondo, di più facile rappresentazione e comprensione. Il cinema americano è un cinema di "fatti", di azioni concatenate, di estrema coerenza ritmica, che raramente conosce gli indugi e il preziosismo delle ricerche europee, ma perviene rapido ai nodi drammatici e alle conclusioni rifuggendo di massima dalla concettosità dei dialoghi e dai simbolismi (nei film statunitensi un albero è un albero, un

fiume un fiume; non altrettanto e sempre si può dire del film europeo).

D'altra parte, questa necessità, diciamo pure industriale-spettacolare si concilia perfettamente con la psicologia americana, con la praticità della cultura, col gusto delle cose concrete; una persona che pensa troppo o pensa fuori da una problematica oggettiva è un controsenso per la sensibilità americana. Di qui il disprezzo o almeno l'indifferenza per certi valori tradizionali europei di contro all'ottimismo ormai classico di oltreoceano, che ad alcuni potrà sembrare semplicistico e ingenuo ma che è più che una questione di natura o di razza: è un fattore di civiltà e una civiltà in cammino non può non essere ottimista. Si potrà osservare che dramma non significa ottimismo; ma non significa neppure pessimismo, posizioni, queste ultime, estreme, che si autoelidono e singolarmente prese annullano il senso della vita. Ma è appunto nel dramma che è possibile conciliarle in quanto l'una germina dall'altra, alternativamente, e solo a questo titolo possono dirsi costruttive; e l'ottimismo americano non ha nulla di fatalista e di determinista; è positivo perché l'uomo pur avendo fiducia nell'avvenire, non si nasconde i problemi e le difficoltà del momento; non si adagia in una verità, in una credenza qualsiasi (come può capitare all'europeo ancor così tenacemente attaccato alla storia, alle memorie, alla classicità), ma interroga la natura e, oserebbe dire, il futuro per edificare una realtà mai conclusa perché dinamica e cangiante.

Ora, prendono spicco su questa impostazione di massima della produzione cinematografica americana alcuni generi che hanno fatto, si può dire, la fortuna della produzione stessa, come il western, il film di guerra e quello sulla delinquenza. Oggi può sorprenderci la durata del western di fronte alla decadenza anche commerciale di altri generi relativamente giovani, ma la vitalità e il fascino di esso derivano da tre fattori: dall'istanza drammatica sempre viva (più o meno venata, dopo la classica lezione di Ford, di motivi psicologici) dall'atmosfera di pionierismo che vi si respira e dal sentimento fresco e puro della natura e delle cose. Nello spirito del western l'epopea americana passata e quella recente si fondono e l'eroe di ieri è l'uomo di oggi volto impetuosamente al domani per abbattere ostacoli e pregiudizi e dare uno spazio alla sua capacità creativa. Altro filone che non accenna ad esaurirsi è quello dei film sulla seconda guerra mondiale e qui, naturalmente, gli elementi drammatici abbondano. I personaggi spesso sono un po' "fissi" e le situazioni ripetute ma nella maggior parte dei casi la tensione interna ed esterna è ben creata.

Nei film sulla delinquenza si giuoca spesso su una drammaticità superficiale e di breve respiro, ma non mancano opere in cui questa materia sia nobilitata da una ricerca raffinata dell'effetto e da uno studio accurato degli stati d'animo. I registi americani, per altro, nella loro vasta produzione, sacrificano spesso alle ragioni drammatiche il carattere dei personaggi, sicché questi risultano poco credibili. I pretesti per creare sequenze movimentate alle volte sono così evidenti che irritano lo spettatore appena accorto e danno allo spettacolo un sapore di farsa. Ma si veda, per esempio, fra gli altri, "Giungla d'asfalto" di Huston e si noti con quale senso della misura il regista riesca a fondere dramma e carattere, esempio piuttosto raro per film del genere. Si fanno "film di carattere" anche in America, certo, soltanto che là non è cosa facile trovare l'equilibrio dei valori; il recente "Marty", avvicinato, non discutiamo se a ragione o a torto, ai moduli italiani, è un film di carattere, e il dramma vi è solo sfiorato.

D'altro canto, non si può dire che il contributo dei registi europei al cinema americano sia stato sempre positivo o, meglio, abbia temperato certe asprezze della produzione di oltreoceano; essi hanno imparato molte cose in fatto di sceneggiatura, ma per avere successo hanno dovuto accettare le regole del giuoco; nei casi migliori si sono avute "personalità di compromesso" le quali hanno tolto alle classiche situazioni drammatiche americane la loro meccanicità e facilità nutrendole di una ragione psicologica e umana. Oggi, poi, il Cinemascope è una carta in favore del film drammatico. A prescindere dai risultati parziali o incerti di questi primi anni, il Cinemascope respingendo ancor più i psicologismi e gli intellettualismi, offre un campo più suggestivo e animato alla ricerca drammatica, una possibilità di invenzione e di accentuazione degli effetti assolutamente non trascurabile.

Concludendo, possiamo affermare che le ragioni industriali, la natura stessa del mezzo espressivo e il temperamento dinamico del popolo hanno spinto il cinema americano più verso il dramma che la commedia di carattere; al contrario, in parte, di quanto avviene in Europa dove si dà la preferenza non solo al film di costume ma al dramma più "avvertito" che "veduto", più sofferto nelle coscienze che dilatato nello spazio-tempo. Là troviamo spesso superficialità o elementarità ma anche un senso vergine della vita, un amore impulsivo per le cose-cose, una rara capacità di intuire la situazione cinematografica. Qui, invece, maggior acutezza di indagine, un'attenzione più marcata per il personaggio, ma anche simbolismi, incertezze stilistiche, inesperienza tecnica e un eccessivo amore per le tesi.

Pietro Speri

# CULLANO DIVE

## SOTTO IL PONTE DEI SOSPIRI



Maria Felix, prima di montare in gondola, tra i gondolieri Fasan, Fusato e Bottion. I gondolieri posseggono un innato senso di garbata galanteria. E delle loro dive sono anche un po' gelosi

**A** poppa della sua imbarcazione, il gondoliere si trova come il cocchiere in serpa. Al posto della frusta il remo, per mandare avanti la gondola, e in petto una voglia di cantare che muove a invidia i postiglioni delle diligenze cinematografiche. Luigi Fusato, soprannominato, forse per la sua bella aria lustra e fotogenica da gran signore, «Signoretti», la sua cantatina più famosa l'ha fatta assieme alla Principessa Margaret d'Inghilterra. Li vedete Margaret e «Signoretti» in posa da cartolina al platino cantare a squarciagola in approssimativo napoletano «O sole mio»? Eppure è accaduto proprio questo, anni addietro, sulle acque del Canal Grande, e il protocollo della corte inglese è andato per qualche minuto a farsi benedire, per colpa dei principeschi vocalizzi. Fusato si porta sulle spalle i suoi quarantasei anni con la disinvoltura di un ragazzino; galante e amabile, se un'attrice pone il leggiadro piedino sul legno della sua gondola si trasforma in un cavaliere perfetto, compunto e pieno di classe. Anche in virtù di queste sue simpatiche doti, Fusato ha fatto da cicerone durante la visita acquatica alle sette e più meraviglie di Venezia alle più belle firme del cinema mondiale. Mollemente abbandonata sui cuscini della gondola di «Signoretti», Maria Felix, con accanto un giova-

**Quando il cinema sale in gondola, primi attori sono i gondolieri. Galanti e "de garbo", custodiscono paradisi lagunari e per loro ogni "star" diventa una donna che si incanta davanti alla casa di Desdemona. Perciò ne parlano con amichevole familiarità e dicono:**

- ★ **Luigi Fusato, il "Signoretti":** - Maria Felix? Gesù, che abitino! Più che vestirla, la svestiva.
- ★ **Gino Macropodio, il "Gallo":** - Silvana Pampanini? Che toco de tosa!
- ★ **Giovanni Gros, il "Maciste":** - Sophia Loren? Roba da scontrarsi con i vaporetti!

**E tutta l'aristocrazia gondoliera del traghetto davanti ai Danieli è imparentata con la storia del cinema. La Garbo e Disney, Marlene Dietrich e Diana Dors, si sono affidate al loro remo. Quanti segreti racchiudono le gondole?**



Gino Macropodio detto « Gallo » porta sulla sua gondola la signorina Warren, miss di bellezza americana. Si dice che quando « Gallo » ha a bordo una bella donna dimentica anche di preoccuparsi degli scontri con i vaporetta

Margaret Truman (a destra) e il gondoliere Otello Catullo

Valesin, Macropodio, Fusato e Gros facevano parte della rappresentanza dei gondolieri inviati a Londra per la « prima » di « Summertime » ove condividerono onori e simpatie al pari di Rossano Brazzi. Partirono in pompa magna e con bellicose intenzioni di far girare la testa alle belle londinesi

Rossano Brazzi e Luisella Boni passano in gondola davanti al Molo. Il gondoliere è Giovanni Tagliapietra

Walt Disney sulla terrazza del Danielino si prepara per una gita in gondola

notto che, prima di risultare suo figlio, suscitò un moto di patetica gelosia in tutti i gondolieri di Venezia, guardava credula e affascinata, sbattendo per stupore e meraviglia i suoi magnifici occhi al pari di una gazzella, ascoltando la suggestiva illustrazione di Fusato. « L'abbigliamento — dice Fusato — era piuttosto sommario e leggero; Gesù, che abitino! Più che vestirla, la svestiva ».

Della povera Maria Montez, che nel 1949 girava "Il ladro di Venezia", « Signoretti » conserva il ricordo di una simpatica ragazza, pronta di lingua quanto il più scaltrito dei gondolieri. Parlava bene l'italiano e nelle sue escursioni lungo il « canalazzo » ingaggiava con Fusato veri e propri bisticci verbali, a base di motti di spirito e giochi di parole. Anzi questa sua attività diremo così oratoria la distraeva dal paesaggio, e si scordava di passare lungo una via tra le più belle del mondo. Rideva a cascata, da ragazzona sana e simpatica, piena di un fascino che nasceva dal suo brio, dalla sua spigliatezza di ragazza felice.

Coi capelli già pepe e sale e il volto consumato che tutti le conosciamo, la Hepburn, la « Grande Caterina », come Fusato la chiama, trascorreva assieme alla gondola, pigra e indolente, sotto i ponti più famosi, appuntando lo sguardo aguzzo e vivido su qualche particolare architettonico di struggente bellezza, che scioglieva il suo ritgno così simile a quello delle austere zitellone inglesi con la guida turistica sottobraccio. Erano mesi estivi, roventi nella città forse più sciroccosa d'Italia, e Caterina amava spesso cercare il refrigerio della brezza lagunare, durante le pause della lavorazione di "Tempo d'Estate", nel 1954.

Gli allora coniugi Barbara Stanwyck e Bob Taylor, anni fa si affidarono alle cure di Fusato, affinché li guidasse nel misterioso paradiso dei silenzi marini tra isola e isola, a dimenticare i rancori e le ansie che già ne minacciavano la tranquillità. E Fusato, non c'è che dire, fece del suo meglio, agì come il migliore dei diplomatici, li condusse al centro di un quadro dai colori così suggestivi che i due tacevano ammutoliti, dimentichi delle loro sciagure coniugali, estatici come bimbi. Ma Venezia è unica al mondo — commenta « Signoretti » — e via





di qui l'incanto era rotto. Però se fossero venuti ad abitare a Venezia, col mio aiuto vi assicuro che oggi sarebbero ancora marito e moglie e si vorrebbero un bene da matti. da «morosi».

Altri inquilini della sua gondola? Fusato ci guarda offeso: ma tutto il mondo, *ostrega!* Uomini politici, magnati, re con o senza corona, i duchi di Windsor, per esempio. Quanto agli attori, vediamo un po' se ne vengono a mente altri... Ah, sì: Sarah Churchill, Raf Vallone ed Elena Varzi, Silvana Mangano e Katherine Dunham, e... Qui Fusato deglutisce, rotea gli occhi e spara: «Diana Dors in costume da bagno, un bikini di visone che era un amore. Voleva imparare a remare, io le insegnavo un poco, ma lei scivolava perchè il remo usciva dalla forcola, e mi cadeva addosso...».

Che altro può raccontare Fusato dopo questa recente avventura, roba fresca, dell'anno scorso? Tace assorto nei suoi pensieri e si vede che ne è preso profondamente, se si dimentica di noi. Saltiamo dalla sua gondola e ce la filiamo via. Buoni sogni, Fusato, gondoliere cinematografico, interprete nel 1941 del film della Tobis "Barcarola", girato a Berlino sotto i bombardamenti. Perchè, se Fusato si mette a ricordare, è finita: le memorie sono innumeri e non lo lasciano più: verrebbe a galla la gelosia di Luisa Ferida e Osvaldo Valenti, quando alloggiavano a Palazzo Nani Mocenigo, durante la guerra. Acqua passata che non macina più.

«Maciste» è il nomignolo di Giovanni Gros,

anni venticinque d'età. Il luogo di nascita è il solito, e non potrebbe essere altro: Venezia. I gondolieri non possono essere d'importazione. Fanno parte di una casta giustamente gelosissima delle sue prerogative, della sua tradizione. Guai a chiamarli marinai o barcaioli: gondolieri e basta. Non vogherebbero su un caicco nemmeno ad ammazzarli, questi diretti discendenti dei gondolieri dogali, regatanti di valore, abilissimi rematori. «Maciste» ha portato a spasso sul suo legno un sacco di personalità, i cui nomi darebbero decoro al salotto della più esigente nobildonna, ma quella che gli è stata più impressa è la coppia James Stewart e signora; James soprattutto lo ha colpito, per il garbo signorile dei suoi modi e insieme l'aria da giuggiolone, da bravo figliolo appena appena attempato. Elegante, ma senza affettazione, Stewart avrebbe voluto vedere Venezia col microscopio: «Accosta» sussurrava ogni tanto. E «Maciste», buono e condiscendente come il suo omonimo protagonista di "Quo Vadis?", accostava la gondola alla riva e James sgranava i suoi occhi chiarissimi sul marmo perlaceo di un palazzo o su qualche ragazza che lo guardava incantata dall'alto di un ponte. Gros ha partecipato alle riprese del documentario americano "The song of Venice" ed è molto felice nel ricordarlo. Ma se dall'estero sono venuti fin da lui non si può negare che è accaduto anche il contrario: due anni fa «Maciste» si è recato a Londra. Vi ha soggiornato un mesetto tondo per raffinare la

sua pronunzia della lingua inglese. I gondolieri molto spesso, per evidenti necessità di servizio, sono poliglotti, ma la cadenza amabilissima del loro dialetto marca sovente la loro parlata anche quando si cimentano valorosamente con le lingue straniere.

Di Gino Macropodio, ventiseienne, detto «Gallo» per la sua picaresca fiera, sappiamo che ha partecipato alla rubrica «Curiosità veneziane» della TV francese. Tra le sue clienti annovera Silvana Pampanini, una turista lagunare di classe, di quelle che minacciano scontri con i vaporetto perchè il gondoliere le guarda troppo e rischia di perdere la guida della sua imbarcazione. Ma nonostante i pericoli che comporta a bordo una passeggera come Nini Pampam, «Gallo» navigherebbe il Pacifico e l'Atlantico, infischiosene dei monsoni, pur di poterla cullare sul moto ondoso. «Che toco de tosa!» mormora tra i denti. E i suoi occhi ammirati vagano per il vuoto.

Davanti al Danielli c'è un traghetto che è forse il più ambito di Venezia; quei gondolieri che vi sono destinati possono esser certi che d'estate non mancherà il lavoro, nè tanto meno le soddisfazioni. In quel punto non è difficile scorgere qualche celeberrimo astro dello schermo che scende in una gondola; nè la Garbo nè la Dietrich, a loro tempo, disdegnarono la tradizionale passeggiata sull'acqua. Raccontano i loro accompagnatori, ancora robusti e vegeti per quanto le due stelle siano tramontate, che entrambe si comportarono da turiste perfette, modera-



Riccardo Mora, nipote di «Baghesse». Suo nonno, da piccolo, aiutava un sacrestano a suonare le campane, ma non riceveva mai compenso finché un giorno sbottò: «E quando me paghesse?». E Baghesse divenne il soprannome di famiglia

tamente e distintamente curiose, serbando comunque il fascino insopprimibile che ne fece le celeberrime regine dello schermo qualche lustro addietro. La gondola, che passione! Stellone e stelline ne hanno assaggiato la cauta ebbrezza, dichiarandosene sempre soddisfattissime (quando non furono sorprese da qualche feroce temporale estivo) e pronte a fare il *bis* della loro escursione equorea, Rossano Brazzi e la Boni, Margaret Truman, la ballerina polacca Lourel Ademyanova, sono alcuni degli infiniti ospiti delle gondole veneziane in questi ultimi anni.

Del traghetto davanti al Danielli, uno dei più popolari gondolieri è il trentaquattrenne Riccardo Mora, nelle cui vene scorre sangue nobilissimo di aristocrazia gondoliera. Il nonno di Mora campò fino a cent'anni e fu una delle figure più note nella Venezia di cinquant'anni or sono. Nelle feste popolari, il vegliardo era invitato espressamente dal Sindaco della città a declamare in pubblico la «Gerusalemme Liberata» che conosceva tutta a memoria. C'era un altro gondoliere che gareggiava con il nonno di Mora, di cui si è però perso il nome, da una riva all'altra del Canal Grande in una cordiale sfida a chi reggeva più a lungo nella dizione dei versi del Tasso. L'avo di Riccardo, come allora s'usava, dopo compiuti i cinquant'anni portò sempre l'orecchino seguendo una

tradizione che solo di recente s'è spenta. Era soprannominato «Baghesse», corruzione di «paghesse»; da piccolo infatti aiutava il sagrestano della sua parrocchia a suonare le campane, ma non ne riceveva mai compenso, finché un giorno sbottò: «E quando me paghesse?». Non pago delle glorie familiari già acquisite dagli antenati, Riccardo Mora ha rinverdito i fasti del casato assai degnamente. Walt Disney si accomodò una volta nella sua gondola placidamente. Il padre di Topolino e Paperino non poteva che ispirare simpatia al nostro Riccardo che fu subito contraccambiato. Disney si interessò vivamente al lavoro dei gondolieri, al funzionamento della cooperativa che li riunisce tutti, al sistema di spartizione dei loro guadagni e apprezzò assai il metodo democratico che vigeva nella benemerita associazione. Per Mora, che ha avuto sul suo barca- rizzo anche la velenosa Elsa Maxwell, e al tempo del «Principe delle Volpi» Tyron Power e Linda Christian, tutti, eccetto appunto Disney, fanno le stesse domande per le quali è già preparata sempre la stessa risposta: il Ponte dei Sospiri dov'è? Veduto il Ponte, raramente sfuggono alla tentazione di passarci e ripassarci sotto più volte. Naso in aria se sono soli, abbracciati se sono in coppia, vogliono ascoltare le più accreditate fiabe sul conto del ponte più famoso di Venezia, e i gondolieri caricano un po' la sto-

ria e di volta in volta apportano le modifiche che ritengono maggiormente opportune e suggestive per divertire gli esigenti ospiti. La dimora di Desdemona è oggetto sovente di pettegola curiosità. La tradizione la indica in un palazzetto sul Canal Grande, una delle mete preferite dai turisti in gondola. Il discorso sul palazzetto varia di poco ogni volta, a seconda del gondoliere che lo fa; qualcosa come la stessa pietanza con salse diverse.

Paludati dunque nelle loro severe divise da voga, che hanno però subito alcuni ritocchi nel corso dei tempi, i nostri gondolieri più volte hanno avuto a che fare col cinema, e nel mondo della celluloido sono un poco di casa. La loro familiarità è manifesta dal modo con cui parlano degli attori, dei divi più celebrati: con molta semplicità, senza fanatismo, starei per dire da colleghi. Perché, di riffe o di raffa, quasi tutti hanno lavorato per qualche documentarista, se non proprio per i registi di film a soggetto. Qualcuno, come Fusato, è particolarmente fotografico e ricercato per partecine in cui figura accanto alla sua gondola come un cavaliere accanto al suo cavallo.

Quasi un anno fa, una rappresentanza di essi fu invitata a Londra alla grande prima inglese di «Summertime», girato, come si sa, a Venezia e nelle isole dell'estuario. Partirono in pompa magna, con l'uniforme di gala e le più bellicose intenzioni di far girare la testa alle belle londinesi. Nella capitale britannica ebbero accoglienze trionfali, quelle del resto che competevano loro; si incontrarono con un gruppo di barcaioli del Tamigi, membri di una austera corporazione di vogatori fluviali, e col remo in pugno, brandito con la stessa fiera di una lancia, fecero ala al passaggio degli attori e delle massime autorità cittadine, intervenuti alla pubblicitaria anteprima.

Insomma anche i gondolieri, quelli autentici intendiamo, non quelli fasulli incarnati da qualche attore professionista, hanno avuto il loro peso, per quanto lieve, nella storia del cinema. Una storia, s'intende, che tenga conto anche di alcuni aspetti marginali della vita cinematografica. I giornalisti di molti uffici stampa delle case di produzione più accreditate sarebbero sovente assai lieti di sapere tutto quello che sanno i gondolieri sul conto di certi attori. Non pensate che la gondola sia un banco di prova ideale per studiare la psicologia della gente, le reazioni di ciascuna persona di fronte alle stesse cose? Ecco, i gondolieri sono un poco simili all'Istituto Doxa, almeno nei riguardi del cinema, e se volete informarvi su quanto succede ogni giorno a Hollywood come a Cincinnati, recatevi nei paraggi di un traghetto; collezionerete le notizie e i commenti più appetitosi.

Carlo della Corte

## PECCATO DI CASTITÀ

CON

GIOVANNA RALLI

ANTONIO CIFARIELLO

Regia: Gianni Franciolini - Produzione: Carlo Ponti



**E'** venerdì; le prospettive meteorologiche appaiono discrete su quasi tutto il territorio degli Stati Uniti. Sulla costa atlantica c'è il sole, sul Middle West il cielo è coperto ma la pressione si mantiene normale; solo sul Pacifico si addensa un'area depressionaria che però sembra non avere alcuna velleità di espandersi. Insomma, niente autorizza un pronostico infausto. Ciononostante, le stazioni televisive hanno annunciato fin dal mattino che in serata poverà quasi dovunque. A New York, a Chicago, a S. Francisco, la gente va al lavoro rimuginandosi dentro con amarezza questo presagio di maltempo che viene a scompaginare il programma dell'*week-end* (in America non si lavora di sabato, cosicché la vacanza di fine settimana comincia il venerdì sera). Poi, invece la pioggia non cade, ma moltissime persone, che hanno creduto alle previsioni, passeranno la serata in casa davanti al teleschermo. Così i cinematografi, in tutta la Confederazione, perdono quella sera migliaia di spettatori.

Casi di questo genere sono da qualche tempo abbastanza frequenti negli Stati Uniti e costituiscono un ennesimo episodio della guerra fredda in atto fra cinema e TV. Questa guerra ha assunto, da due anni a questa parte, un'asprezza particolare, difficilmente credibile in un paese come il nostro, dove la concorrenza fra i due mezzi si manifesta finora solo attraverso la chiassosa polemica paesana attorno a «Lascia o raddoppia».

In America invece la lotta si svolge nelle forme classiche della concorrenza industriale, cioè con boicottaggi in grande stile, processi, colpi di mano su pacchetti azionari. La storia dei rapporti fra cinema e TV negli Stati Uniti costituisce, nel suo complesso,

# FRANA IL CINEMA SE IL TEMPO E' INCERTO PER LA TV

---

In America la televisione combatte contro i produttori impiegando gettoni, colore e acquisto di azioni della R.F.O. Ma se occorre inventa temporali e scombina «week-end».

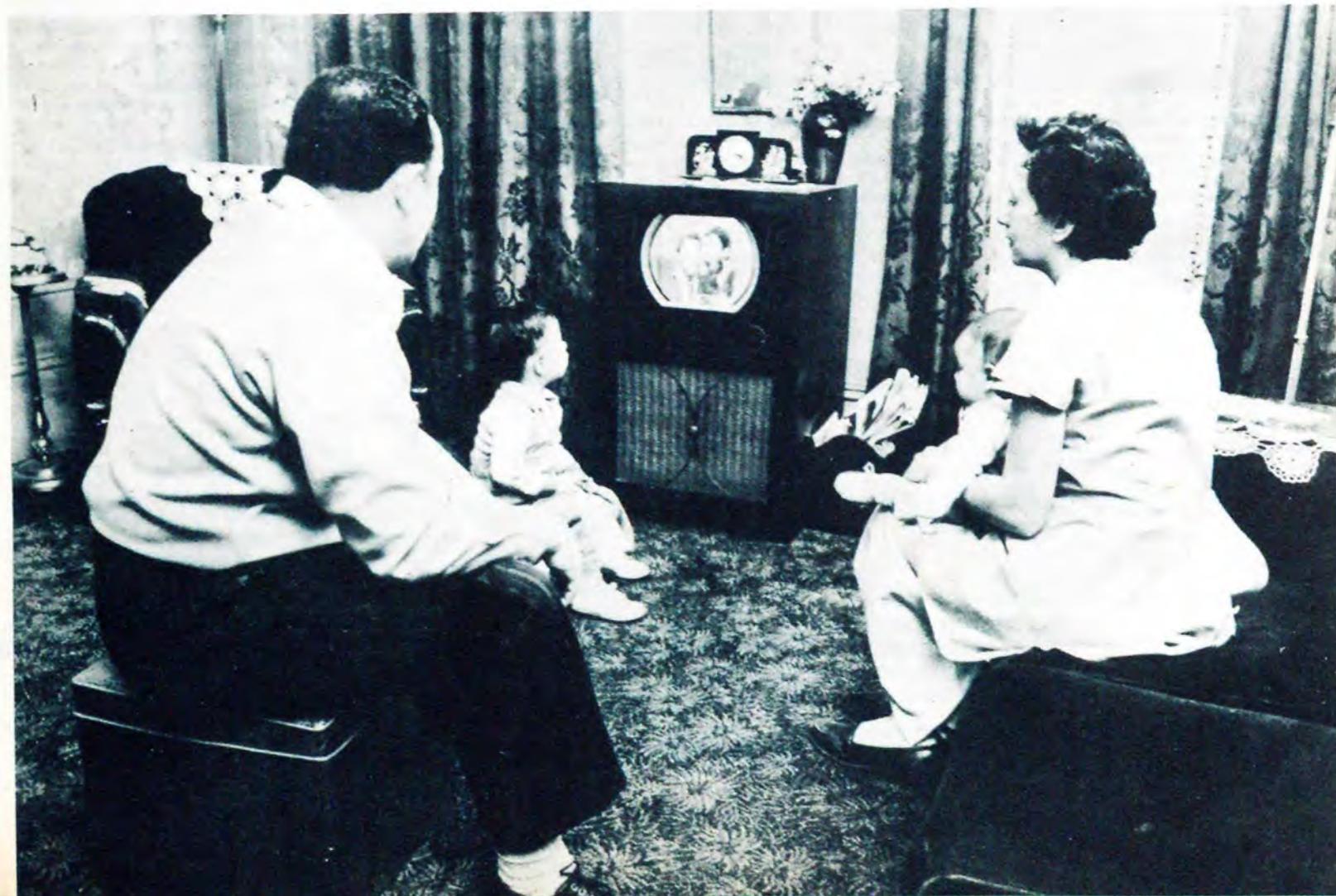
---

un capitolo drammatico e appassionante come un romanzo d'avventure.

Dapprincipio, il cinema ostentò di non dare importanza alla consorella minore: la parola d'ordine era di non parlarne per non farle pubblicità. Ma intanto, mentre il nuovo mezzo si diffondeva, gli incassi dei cinematografi cominciarono a scendere. Poi, nel 1953, precipitarono di colpo. Allora fu la crisi, la più grande crisi che il cinema avesse mai conosciuto. E' storia di ieri. Hollywood fu presa dal panico e non si curò nemmeno più di nascondere. I consigli di amministrazione delle grandi Case si riunirono d'urgenza. Si svolsero lunghe sedute, prima ristrette, poi allargate, poi di nuovo ristrette. Le vecchie volpi del cinema, i Goldwyn, i Loew, i Selznick, non sapevano più che pesci pigliare. Infine, il rimedio fu trovato: lo schermo ingrandito. Il Cinerama, il panoramico, il Cinemascope, ecc., oltre alla stereoscopia e alla stereofonia, richiamarono lentamente il pubblico in sala. Nel 1954 gli incassi si risollevarono.

La crisi acuta era superata, ma la Televisione rimaneva un pericolo gravissimo. Hollywood iniziò allora una crociata intesa ad annientare l'avversario. Il duello entrò nel vivo. Per attrarre gli spettatori, la TV aveva bisogno di film: le Case cinematografiche decisero di non venderle le loro pellicole. Le compagnie televisive cominciarono allora a produrre da sé. Ma perché un film abbia successo occorre, in genere, che vi compaiano degli attori celebri: le Case proibirono ai loro attori di lavorare per la TV. Questa cercò di girare l'ostacolo formando dei propri attori, ma il tentativo non poteva avere successo immediato, perché non è facile improvvisare dei «divi».

La Televisione si mise allora a dare la



caccia ai film. L'embargo di Hollywood vincolava, in pratica, solo le Case maggiori. La TV si rivolse ai produttori indipendenti, che in America sono decine e talora dotati di mezzi cospicui. Di fronte a grosse offerte, qualcuno di essi accettò di cedere i suoi film. Non erano grandi opere, ma era pur sempre meglio di niente. Contemporaneamente, le compagnie televisive si rivolsero a quei produttori stranieri che da anni cercavano invano di piazzare i loro film sul mercato americano. Naturalmente, questi accettarono. I loro film vennero doppiati e presentati sui teleschermi. Alexander Korda cedette il suo "Riccardo III" per 500.000 dollari (circa 300 milioni di lire). Così, la falla nell'embargo si allargava.

Malgrado la condanna di Hollywood, la TV si consolidava sempre più. Intanto, essa aveva escogitato un'altra diavoleria: il sistema delle trasmissioni a gettone. Si tratta di un piccolo apparecchio supplementare che si può applicare con poca spesa ai normali ricevitori e che è in grado, introducendovi una moneta, di captare delle trasmissioni speciali, di particolare interesse. Alla fine del mese, passa l'esattore a vuotare la cassetta delle monete. Nelle trasmissioni a gettone le compagnie televisive si proponevano di presentare i loro film più importanti o la cronaca di avvenimenti eccezionali. La trovata costituiva una nuova, grave minaccia al cinema, perché ipoteneva il potere d'acquisto del pubblico e conferiva alla TV la dignità d'uno spettacolo a pagamento.

Hollywood accusò il colpo e scese a trattative. I produttori si presentarono a Canossa e dissero alle compagnie televisive: «Va bene, avete vinto voi; siamo disposti a cessare l'embargo e a darvi i film per le vostre trasmissioni a gettone». La mossa era abilissima. Infatti, essa avrebbe dato al cinema tre vantaggi importantissimi: 1) partecipare agli utili derivanti dai gettoni; 2) contribuire a vanificare la produzione cinematografica della TV; 3) assumere il controllo sostanziale delle trasmissioni a gettone.

Naturalmente, la TV fittò subito l'inganno. Il generale Sarnoff, Presidente d'una delle maggiori Compagnie, dichiarò piuttosto piccato: «Hollywood spasima dalla voglia di celebrare il suo matrimonio con la TV per mezzo delle cassette a gettone. Noi crediamo che sarebbe fatale per la dinamica, incessante espansione della TV permettere al cinema di dominare e controllare i nostri programmi».

Allora i produttori persero le staffe e il sig. Barney Balaban fece delle dichiarazioni piuttosto pepate in cui accusò la TV di «brame monopolistiche». Era un'accusa

piuttosto singolare in bocca a chi aveva proclamato l'embargo.

In realtà, era il cinema che conduceva un'azione monopolistica. Anzi, ad un certo punto, quest'azione divenne così scoperta da incappare nelle maglie della legislazione anti-trust. Le leggi federali vietano infatti severamente qualsiasi forma di monopolio. Il Dipartimento di Stato citò le principali Case cinematografiche davanti alla Corte Federale di Los Angeles, sotto l'accusa di «illegale restrizione di commercio», per aver costituito un fronte unico allo scopo di impedire alla Televisione di noleggiare i loro film. Non era la prima volta che Hollywood finiva sul banco degli accusati. Già 15 anni prima, la Corte Federale aveva giudicato i produttori sotto la stessa accusa di aver violato le leggi anti-trust e li aveva condannati a rinunciare ai loro circuiti di sale cinematografiche. Questa volta però la causa si presentava sotto auspici più favorevoli per il cinema. Le Case si difesero infatti sostenendo che non c'era alcun fronte unico, ma che semplicemente ciascuna di esse si era regolata secondo i propri interessi. Il Dipartimento di Stato cercò invano di provare l'esistenza del fronte. La Corte giudicò diversamente e assolse i produttori.

Hollywood tirò un sospiro di sollievo e, in contropiede, iniziò la controffensiva. Il sistema a gettone, per essere applicato, doveva essere prima approvato dall'apposita Commissione Federale. Dopo alcuni mesi, quest'approvazione non è ancora stata concessa; la Commissione continua a rinviare la sua decisione. Dal canto suo, la TV ha fatto ricorso ad una curiosa forma di protesta. Da qualche tempo, giungono ogni giorno sul tavolo della Commissione centinaia di lettere di privati cittadini che reclamano l'avvento del gettone. Sembra un film di Frank Capra.

Ma la lotta principale continua a svolgersi accanita sul fronte del rifornimento dei film. Nell'estate scorsa, la TV è riuscita, dopo una cauta e lunga preparazione, a conseguire un successo decisivo, facendo crollare uno dei pilastri dell'embargo. Le azioni di una delle maggiori Case di Hollywood, la R.K.O., sono state infatti acquistate da una Società televisiva per un prezzo valutato a 25 milioni di dollari (pari a circa 15 miliardi di lire). Così, l'intero repertorio dei film R.K.O., forte di 740 lungometraggi e di oltre 1.000 cortometraggi, tutti prodotti negli ultimi trent'anni, per un valore di circa 15 milioni di dollari, è andato ad alimentare i programmi televisivi. Con ciò, la TV americana è riuscita a rompere il blocco e a risolvere per un lungo periodo di tempo il problema dell'approvvigionamento di pel-

licole. Per il cinema è stato un colpo gravissimo, il più grave dall'inizio della guerra fredda. Con l'espugnazione della R.K.O., si chiude la prima fase della lotta, caratterizzata dal fallimento del tentativo di embargo. Ora, il cinema dovrà escogitare altri mezzi di difesa. Perché è chiaro che ormai esso è ridotto alla difensiva.

I magnati di Hollywood vedono nuovamente addensarsi all'orizzonte grosse nubi, più grosse di quelle annunciate dai bollettini meteorologici della Televisione.

«La TV non costituisce più una minaccia per l'esercizio cinematografico», ha dichiarato recentemente il produttore Jack Webb. Ma sono finte che non ingannano nessuno. Per contro, Robert Florey ha detto che «se il cinema non è ancora morto è in procinto di tirare le cuoia. La TV sta per prevalere, egli ha aggiunto, soprattutto perché ha saputo sbarazzarsi di gente altrettanto ingombrante quanto inutile come i produttori».

Naturalmente, i produttori non sono di quest'avviso. Tuttavia pare che non abbiano ancora idee chiare sul modo di fronteggiare la minaccia crescente della concorrenza televisiva. Per ora, essi continuano a gettarsi a capofitto nella ricerca di nuove tecniche e di nuovi ritrovati, ma è evidente che questo è un vicolo cieco, destinato ad esaurirsi presto. Recentemente, Samuel Goldwyn accennava alla necessità di un rinnovamento degli impianti tecnici del cinema per adeguarli al progresso elettronico della TV. Selznick invece è dell'avviso che bisogna trovare nuovi attori. Quasi tutti i produttori continuano a propugnare un miglioramento qualitativo della produzione che per ora rimane tuttavia un proposito del tutto platonico.

Intanto, proprio in tema di qualità, quest'anno l'«Oscar» dell'Accademia cinematografica è andato a «Marty», un film prodotto dalla TV e quello per la miglior regia a Delbert Mann, regista della N.B.C. È una autoumiliazione del cinema che sottintende un proposito conciliativo. Dopo aver tentato invano di soffocarla, il cinema cerca ora di tendere la mano alla rivale. «Lavoriamo tutti nello show-business», ha detto recentemente un grosso produttore. Ma la TV non sembra commuoversi di fronte a una scoperta di questo genere e va dritta per la sua strada.

Il 15 aprile una stazione di Chicago ha iniziato le teletrasmissioni a colori. È un'altro monopolio del cinema che crolla. È per ora, l'ultima vittoria della TV.

Ma la guerra continua.

**Franco Venturini**

## BEATRICE CENCI

CON

MICHELINE PRESLE GINO CERVI FAUSTO TOZZI FRANK VILLARD  
CLAUDINE DUPUIS ANTONIO DE TEFTE' MIREILLE GRANELLI

Regia: Riccardo Frèda - Eastmancolor - Cinemascope - Coproduzione italo-francese  
Electra Compagnia Cinematografica - Franco London Film



# PARADISI ARTIFICIALI PER SOGNATORI DI STELLE

Le Compagnie cinematografiche americane hanno sede in un angolo di Roma che per i "fans" italiani è un cantuccio di Hollywood

**Valanghe di lettere - Un signore calvo scrive le dediche sulle foto delle dive - Il giovanotto si fidanzò con la ragazza solo perchè «portava lo stesso vestito che Jennifer indossava quando Peck le disse di amarla follemente» - Un casto chiede a Marilina di «fare una lunga gita nel Golfo di Napoli con lei mentre io suono sul mandolino una bella canzonetta napoletana»**



C'è un angolo di Roma che, a chi l'osservi attentamente, rivela un aspetto particolarmente caratteristico. Non si tratta che dell'incrocio di poche strade, nemmeno un quartiere: poche strade con nomi di eroiche battaglie del Risorgimento: via Magenta, via Palestro, via Goito, piazza Indipendenza...

Per parecchi queste strade sono quasi un piccolo angolo di Hollywood trasportato per chi sa quale miracolo in Italia: disseminate una accanto all'altra vi sono le sedi delle più grosse case americane di produzione e distribuzione di film.

La Metro, la Fox, la Universal, la Paramount, la Columbia, sono tutte là con le loro insegne gigantesche sui palazzi e le grandi anticamere coi pavimenti di marmo, gli uscieri al tavolino come in un ministero e

le pareti ricoperte da cartelloni di film, interessanti film nuovi dei quali, spesso, ancora non se ne parla neanche nei cinematografi.

Fra questi palazzi e queste strade ha luogo l'origine di quel particolare fenomeno del divismo degli attori americani che si differenzia nettamente da quello per i divi ed i film italiani.

Cinecittà è a meno di un'ora di tram dalla stazione e tutti, almeno una volta, hanno assistito ad una ripresa in esterno e visto i riflettori, i carrelli, gli autocarri e gli attori con il trucco e tutta quella coreografica messa in scena che le accompagna.

A via Veneto o a piazza del Popolo, in un bar alla moda, si può incontrare, seduta a prendere un

aperitivo Sofia Loren o Marcello Mastroianni.

I divi nostrani, specie a Roma, sono ormai di confidenza e il fanatismo che provocano è solamente affettuoso: il vero Olimpo è ancora Hollywood e la forza e la materia prima su cui si basa il cinema americano le grandi stelle più che le messe in scena.



«Sincerely yours!» dopo tanto viaggiare la fotografia della diva con l'autografo è arrivata lucida e fruscante nell'involucro costellato di colorati francobolli stranieri: nessuno dei fans di Pontremoli o di Castelvetrano saprà mai che quelle poche righe sono state scritte in serie da un ordinato burocrate con baffi e calvizie nell'ufficio pubblicità della grande casa...

L'enorme cartellone accanto al palazzotto con il portico a colonne indica la Metro: il celebre leone ruggente sta, naturalmente, illuminato al neon sull'entrata. Alla Metro, una delle più classiche e famose fra le Case americane, arrivano lettere per tutti gli attori, anche per quelli che sono in contatto con altri: qualcuna è persino indirizzata ad attori italiani...

HARRY BELAFONTE-DOROTHY DANDRIDGE PEARL BAILEY-OLGA JAMES-JOE ADAMS



**CARMEN**  
 PRODUZIONE  
**OTTO PREMINGER**  
 DISTRIBUZIONE

**JONES**  
 UN FILM  
**CINEMASCOPE**  
 COLORE DE LUXE

**CARMEN JONES**  
 SOPRANOMINATA  
**ONDATA DI CALDO**  
 PER LA SUA FELINA  
 BELLEZZA

MUSICA DI **GEORGES BIZET**

**20th CENTURY FOX**

L'ultima diva della Fox è Dorothy Dandridge, la negra di «Carmen Jones»: queste decalcomanie sono state distribuite a centinaia e già costellano i parabrezza delle 600 e il metallo delle vespe. Dorothy Dandridge è uno dei pochi esempi di diva esclusivamente sexy

Hollywood è il paese irraggiungibile e favoloso ove gli attori sono i semidei, hanno le piscine con i marmi rosa e i galoppatoi personali, si sposano, divorziano, danzano e fumano la marihuana... ma non molto perché tutti, in fondo, amano la casa e la famiglia... Questo è il punto base su cui si fonda tutta la pubblicità, scientificamente studiata, con cui le case accompagnano e condizionano il lancio dei loro film.

Oltre quattrocento film in un anno, fra le piccole e grosse case, vengono distribuiti in Italia e quasi tutti a colori e supercolossi: alla FOX, con soddisfatto orgoglio, ci hanno detto di avere distribuito nel 1955-1956 trenta film e tutti in cinema-

scope... Ed ogni film è legato al nome di una stella di prima grandezza, quando non si tratta di due, di tre o di quattro stelle che stanno assieme e, nei pollicromi cartelloni sagomati, camminano sorridendo a braccetto anche se nel film saranno acerrimi nemici. Corollario di questa impostazione pubblicitaria è la nascita di un grosso numero di giornaletti a rotocalco — i cui nomi di danze, di fiori o di donna tutti conoscono — sui quali è tutta una letteratura e uno stile improntato al «mito Hollywood»; in cui *Ciro* e *Mocambo*, i due celebri locali notturni della città californiana, sono ormai dei ritrovi diventati familiari ai lettori: le diciassettenni sanno tutto dei mariti e

dei divorzi di Lana (chiamata effettivamente «Lana» senza cognome), che Fred MacMurray è sposato con June Haver e hanno colorati di romantiche storie di amori delusi e di cuori infranti l'incidente automobilistico che costò la vita a James Dean: ad una giovane attrice italiana arrivata ad Hollywood — o meglio alla sua casa distributrice — sono arrivate lettere di sdegno per «aver rifiutato l'amore di un infelice amante» o di comprensione: «ti capisco: anche a me potrebbe accadere lo stesso...»

Da una parte e dall'altra: dai fans e dagli uffici di pubblicità è un linguaggio estremamente poetico e delicato, dove ogni parola è circondata da perifrasi quasi secentesche: «Signorina Piper Laurie, scrive un'ammiratrice, quando oggi mi sono recata a comprare «MIMOSA» sono stata felice di trovare in copertina il suo viso tanto dolce e biricichino. Quando nell'interno ho letto il suo nome ed ho saputo che lei è una giovanissima attrice della Universal ho pensato di scriverle per dirle tutta la mia simpatia».

Tutto è così roseo ed edulcorato che se non avessimo visto indirizzato e firma ci sarebbe veramente sembrata una lettera tipo scritta dalla casa stessa.

I fans italiani quando scrivono ai loro attori preferiti più che altri amano parlare di sé stessi, raccontare la propria vita, farsi dei complimenti: «Mentre le scrivo, dice una lettera indirizzata a Jennifer Jones (che con «L'amore è una cosa meravigliosa» ha visto il record di ottanta lettere in un giorno), ancora ammiro i suoi meravigliosi capelli: anche io ho i capelli lunghi e nerissimi: due grosse trecce che mi arrivano alle ginocchie: anche gli occhi «monocolici» e tutti mi dicono che sembro anche io una cinesina...».

Forse il segreto del cuore di questa ammiratrice c'è la speranza che qualche regista di Hollywood si interessi a questa descrizione e la chiami, magari, come attrice...

Un altro bersagliatissimo dalle let-

tere è Tony Curtis — più di Marlon Brando che credevamo fosse per adesso il depositario del fascino femminile — ed è quello che ne riceve più di tutti: le sue ammiratrici sono, per lo più giovanissime e gli scrivono lettere stranissime, come se le scrivessero ad un fratello maggiore pieno di fascino e un poco scaglierocollo che ad un innamorato: «non devi più fare quelle cose terribili che hai fatto in «Il magico Houdini», ammise una «quindicenne borse», «potresti farti male: io sto in pensiero per te!». Un'altra gli racconta dei cattivi voti avuti in matematica e aggiunge: «li ho avuti per andar a vedere i suoi film: mi mandò una sua fotografia con dedica e così mi consolò un poco...».

Nè, d'altra parte, lo stile delle schede biografiche e di tutto il materiale pubblicitario che le case distribuiscono, differisce da quello delle lettere: anzi addirittura sembra uniformarsi a questo.

Gli attori arrivano alla celebrità dopo «aver lavorato sodo, studiando giorno e notte», vincendo l'ostilità dei parenti che considerano la loro futura carriera «una sciocca ambizione», passando attraverso stranezze e complicate esperienze e diventano famosi pure restando «schivi della pubblicità» e amanti della meditazione...».

Anche l'amore procede a tappe obbligate: questo è un brano della vita di Marilyn Monroe: «rimasta orfana in tenerissima età non ebbe un'adolescenza troppo facile: le autorità cittadine si presero cura di lei e la affidarono alla tutela di ottime persone che la circondarono di ogni premura... a quindici anni, terminate le scuole inferiori, ella si iscrisse al liceo e fece una triste amara esperienza sposando un ragazzo di poco più anziano di lei. Una coppia così immatura non poteva restare a lungo unita: e, infatti, tutto finì molto presto...».

Poi ci sono le descrizioni della bellezza delle dive che sono un capitolo a sé: questa è Lana Turner: «i suoi capelli non hanno nè un'acconciatura



Meno appariscente il villino della Columbia sorge nella vicina via Varese: circondato da piante sembra veramente, per le ragazzine del vicino ginnasio, che sorga piuttosto in Beverly Hills o in Sunset Boulevard...



Ormai le conoscono tutti e si tratta di uno spettacolo familiare: in quelle scatole di latta o tonde o quadrate ci sono i film: nelle più piccole le presentazioni: i ragazzi conoscono gli addetti ai magazzini e se se li fanno amici, può darsi che qualcuno regali loro un vecchio cartellone strappato di un film di Victor Mature

nè un colore fisso: oggi possono essere pallidi come il platino, colore del miele, e domani bruno viola... i suoi occhi sono grigi e verdi ed è alta un metro e sessanta. Tra i colori preferisce il bianco: ama anche il nero però, e il rosso ciliegia ingentilito dal grigio perla... il suo fiore preferito è la tuberosa, luminoso e denso di profumo come lei...».

Tutto va bene e tutto diventa leggenda nella vita di questi piccoli felici semidei e così, quasi come avveniva per le divinità greche persino gli oggetti che hanno acquistato magici poteri e ne regolano miracolosamente la vita: l'amuleto di Jeanne Craïn è un anello di fidanzamento: «in "Amore sotto i tetti" non ci fu verso ad indurla a toglierselo dal dito: nè, d'altra parte, la stella poteva avere un anello così vistoso dovendo apparire nelle vesti della moglie di un povero studente alle prese con numerose difficoltà economiche! Ma Jeanne ebbe un'idea che risolse brillantemente la situazione: fece applicare sopra l'anello un cerotto coperto di stagnola e così il prezioso anello diventò sullo schermo una semplice e modesta fede!».

E tutto il dialogo fra Hollywood e i fans continua su questo tono: le stelle sono sempre capaci solo di sentimenti delicati e anche quando interpretano parti di perverse o di malvagie è tutta una finzione ed esse sono le prime a riderne «creature deliziose e semplici, innamorate del loro lavoro e della loro famiglia...».

Dinanzi a questi personaggi i fans si intimidiscono al punto di non ardire rivolgere loro una parola che possa essere sconvolgente o poco rispettosa: tutto deve essere, ormai quasi per legge, più che «carino».

Per questo le lettere sexy sono molto meno di quanto credevamo: persino Marilyn Monroe pare suscitati casti desideri di «fare una lunga gita nel golfo di Napoli con lei mentre io suono sul mandolino una bella canzonetta napoletana», come scrive un ammiratore aggiungendo anche numero di telefono ed indirizzo.

Qualcuno, invece, scrive alle attrici dicendo che sta cercando una ragazza che somigli ad esse, o di essersi fidanzato con un'altra solo perchè «portava lo stesso vestito che lei indossava quando Gregory Peck le disse d'amarla follemente...».

Potremmo citare ancora molti casi e molte frasi indicative di un costume e di una mentalità: ma la gamma è sempre la stessa: la pubblicità influisce sulle lettere e dà il campo e gli argomenti da chiedere e di cui parlare, le lettere a loro volta, studiate e schedate dagli esperti, diventeranno motivi di indagine per la costruzione del personaggio dell'attore a cui sono indirizzate affinché — come vuole ogni legge economica di offerta e richiesta — esso corrisponda sempre più al gusto del pubblico... Tutto, ad insaputa dei divi e dei fans, lentamente è diventato meccanismo industriale e gli unici ad ignorarli sono gli uni e gli altri che ancora si guardano reciprocamente dalla strada e dai cartelloni giganteschi e multicolori delle magiche vie dai nomi risorgimentali, la spicciola succursale di una Hollywood italiana.

**Lucio Romeo**



«Una casa di bambola», novella di Strindberg contenuta nel volume «Sposi», è una gustosa replica alla famosa «Casa di bambola» di Ibsen. Mai Zetterling, George Fant e Gunnel Broström costituiscono l'affiatato trio della deliziosa vicenda diretta da Anders Henrikson

## TARDONA, BAMBOLA E SUFFRAGETTA DONNE DI STRINDBERG

**Il cinema svedese trasforma le pallide eroine del dammaturgo e riscopre in un romanzo e in due novelle tre mogli da trattare a baci o a bastonate**

In Svezia, la produzione cinematografica è molto attiva; durante il 1945 sono stati realizzati 45 film mentre nel 1953 e nel 1954 si contava una media di 30 pellicole annue. I risultati sono, dunque, molto incoraggianti e le 16 società cinematografiche nazionali contano di aumentare ulteriormente il numero delle opere già in preventivo od in cantiere per l'annata in corso. Tuttavia, un esame ai vari «generi» o alla bontà delle realizzazioni ci porta a concludere che non sempre l'aumento quantitativo significa, nel contempo aumento qualitativo. Guardando l'elenco dei film girati l'anno passato, si vede, anzitutto, abbondare il film a puro carattere di divertimento: commedie, farse, «thrillers» e, comunque, narrazioni emotive e di «azione». La parte più seria della nostra produzione mantenne lo stesso carattere e finalità degli anni scorsi. Naturalmente la produzione di

**CORRISPONDENZA  
DI M. CHRISTINA  
MOLANDER**

film di «svago» aderisce ad una precisa richiesta, ma molti di questi sono di livello scadente, mancanti di buone sceneggiature e di capaci registi. Ma, premesse tali considerazioni generali, passiamo ora ad esaminare le più recenti realizzazioni della nostra produzione più seria ed impegnata. Ed è significativo come, fra le opere migliori, si registrino periodi di «ritorno» ad un classico: August Strindberg, Arne Mattsson, per esempio, l'autore di «Ha ballato una sola estate», si è

accinto alla seconda versione cinematografica di «Abitanti di Hemsö», un famoso romanzo strindberghiano pubblicato nel 1887. La storia, ambientata nelle isole dell'arcipelago di Stoccolma, racconta di un intraprendente e furbo garzone, Carlsson, che assunto come lavorante giornaliero da una vedova ricca e piacente, finisce col sposarla mirando principalmente al denaro. Infatti riesce a convincere la sposa ad intestargli beni e lasciti testamentari; Carlsson, in sostanza, si unisce alla «tardona» per procurarsi di che, in seguito, darsi al bel tempo con giovinette campagnole. Purtroppo i piani falliscono ed il destino si interpone tragicamente: la moglie muore, ma Carlsson, anziché godere la libertà, finisce miseramente affogato durante il trasporto funebre verso l'isolotto in cui è il cimitero. La bellezza di questo romanzo consiste in una poetica fusione fra pittura



Arne Mattsson — autore di «Ha ballato una sola estate» — si è felicemente cimentato alla trasposizione cinematografica del romanzo di Strindberg «Hemsöborna» («Abitanti di Hemsö»). Hjärdis Pettersson e Erik Strandmark ne sono protagonisti

locale, umorismo e pessimismo.

Il regista Mattsson, infatti, ha saputo riunire i vari motivi di maggior evidenza scenica rifacendosi, in parte, alla lirica psicologica dell'opera letteraria e, in parte, alla struttura della commedia in tre atti che lo stesso Strindberg realizzò per il teatro. Valendosi del colore, Arne Mattsson ha — secondo una sensibilità a lui consueta — poeticamente reso l'atmosfera

estiva dell'arcipelago e tingeggiato i personaggi con tratti intimistici e con tocchi di «humour» arguto e rusticano. Erik Strandmark, nel ruolo di Carlsson, ha fornito eccellente interpretazione, come pure Hjärdis Pettersson nella parte di Madama Flod, la vedova. Margit Carlquist e Ulla Sjöblom, note attrici del Teatro Reale di Stoccolma, danno divertente vita a fresche e vivaci figure di conta-



Mai Zetterling e George Fant, la felice coppia di marito e moglie in «Una casa di bambole»

dinelle, prima desiderate e poi corteggiate dal servo divenuto padrone. Quindi sono stati girati altri due film tratti da due novelle del volume «Sposi», un'opera molto importante, se pur non eccessivamente nota, nella produzione del classico svedese. L'occasione di scrivere e pubblicare «Sposi» («Giftas») — raccolta di bozzetti e novelle sulla vita matrimoniale preceduta da una nota polemica — fu offerta a Strindberg (1849-1912) dal gran clamore suscitato nel 1884 in Scandinavia dalla rappresentazione di «Casa di bambola» di Ibsen. L'eroina Nora divenne, da parte femminile, il vessillo di una emancipazione che faceva sorridere l'autore di «Pasqua», il quale contrapponeva al moderno suffragettismo, l'eternità di una vita muliebre basata e dominata dai fattori amore e maternità. E Strindberg — con precisa replica al creatore di «Spettri» — diede all'ultima novella di «Sposi», il titolo «Una casa di bambola». E' la storia di un matrimonio felice che sta per diventare infelice dopo che la moglie ha letto il dramma ibseniano e dopo essersi, come Nora, avviata verso l'emancipazione dietro i consigli e le catechizzazioni di una zitella moralista. Il povero marito, un simpatico capitano di mare, s'accorge che neppure le sgridate valgono contro la sposa infatuata; in suo soccorso giunge la vecchia suocera, cioè la più antica saggezza femminile, fornendogli un ottimo consiglio: corteggiare a tutto spiano la zitella. Così avviene; ed ecco che, mentre la zitellona, conturbata dal maschio ardente, scorda il catechismo e si veste dei languori da adolescente romantica, da parte sua, la moglie s'ingelosisce, le spariscono le ubbie, scaccia la buffa rivale e, tornata solo e soltanto donna, la casa — finalmente! — ritorna

ad essere una vera casa di bambola. Katherine e Tage Aurell hanno adattato per lo schermo e sceneggiato «Una casa di bambola»; la regia è stata affidata ad Anders Henrikson. La distribuzione delle tre parti principali fu così effettuata: Mai Zetterling, la moglie; George Fant, il marito; Gunnel Broström, la zitella. Anzitutto la scelta della novella è stata molto felice, poiché essa, pur essendo polemica, è una delle poche composizioni di Strindberg veramente gaia, luminosa e sorridente.

In genere, le altre narrazioni contenute in «Sposi», rivelano la cupa misoginia dell'autore; questo, invece, è un componimento gioioso ed ottimistico. Perciò la regia di Henrikson ha potuto giocare con serena finezza e lievità sui ricchi motivi di timida tenerezza, di maldestra grazia, di robusto e quasi farsesco umorismo, di appassionato amore, che intessono la vicenda. E da parte nostra non crediamo azzardato parlare di successo e di capolavoro. Però quasi voluto, esiste il rovescio della medaglia. August Strindberg, dopo la serenità di «Una casa di bambola», ebbe grossi dispiaceri. Un certo piglio stilistico scanzonato e irridente, una maniera narrativa tutta immagini e verità, l'affrontare con tagliente ironia problemi e moralità, conferiscono alla novella un tono ed un contenuto che venne definito «scandaloso». E l'autore, benché ne uscisse assolto, affrontò un regolare processo. Scherzi del genere non erano i più indicati per il caratteraccio di Strindberg che, anziché da una corte di tribunale, si sentì condannato — ma a torto — dall'ipocrisia femminile. Si legò l'affronto al dito e nel 1887 pubblicò una «seconda parte» al suo «Sposi». E per le povere donne fu, in verità, una «seconda parte» feroce, in quanto esse, moralmen-



Erik Strandmark nella parte di Carlsson in «Abitanti di Hemsö» di Arne Mattsson. Il film, a colori, è ricavato dall'omonimo romanzo di Strindberg

te parlando, furono trattate quali venditrici di verginità e quali commercianti in favori amorosi. Fra gli scritti del secondo volume figura il racconto « Si richiede il pagamento », ove la figlia di un generale, non riuscendo a rendersi indipendente, ad « emanciparsi » dopo la morte del padre, si servì astutamente della debolezza di un marito, per lottare in favore dei « diritti » della donna. Così la musa strindberghiana, dopo il sorriso, tornava rabbuiata, furente, decisa a sferzare. E lo stesso « team » del precedente film, pare aver seguito le sorti di Strindberg; la medesima coppia di scenaristi, l'uguale regista, filmarono "Si richiede il pagamento" senza tuttavia raggiungere la vivezza di esecuzione dimostrata nella precedente fatica. Però il film possiede innegabili pregi a cominciare da Anita Björk (ben nota per la sua interpretazione in "La signorina Giulia", sempre di Strindberg) che tratteggia finemente la figura della moglie isterica ed altezzosa. Interprete maschile è lo stesso regista Henrikson, efficace nel tipo del marito intellettuale che si trova chiuso fuori della porta della stanza da letto la notte delle nozze, e che gradatamente impara ad ottenere amore « a rate » in cambio di concessioni utili a soddisfare l'ambizione della moglie.

Un altro importante film della stagione è "L'unicorno", tratto dal romanzo di Sigfrid Siewert e diretto da Gustaf Molander. L'unicorno è divenuto il simbolo inquietante e pericoloso della vita di una donna. Una piccola menzogna nell'infanzia, la negazione di una colpa per paura della punizione da parte dei genitori, ha distorto tutta la sua vita e sparso i semi della insincerità che si ripeterà nella sua esistenza di adulta. Al prin-

cipio del film noi troviamo questa donna, la moglie di un colonnello, in un ospedale di Stoccolma: un proiettile è stato appena estratto dalla sua spalla; in un'altra stanza dello stesso ospedale, suo figlio Christer sta morendo; è lui che ha prima sparato alla madre e poi ha rivolto l'arma contro se stesso. Il film è la storia di questa tragedia. Christer è il frutto di un amore extra-coniugale che, ignaro della propria origine, incontra la figlia di suo padre, se ne innamora. E quando la verità si rivela casualmente a Christer, la vicenda esplode nel dramma. Inga Tidblad, prima attrice del Teatro Reale, ha dato una superba prova delle proprie qualità nella dolorosa parte della madre, bene affiancata da Birger Malmsten, Christer; Olof Bergström, il marito, ed Edvin Adolphson, l'amante.

Chiudiamo quindi la presente rassegna citando "L'amore domato" di Kenne Fant e "Violenza" diretto da Lars-Erik Kjellgren. Nel primo, sulla base di una trama un po' scontata (l'amore della donna matura per il giovane) si ottengono tuttavia precise descrizioni ambientali di una scuola, dei giovani, dei loro problemi ed ambizioni. Inoltre, di notevole risalto recitativo, spicca la personalità di Karin Ekelund che dopo lunghissima assenza torna allo schermo per disegnare l'appassionata figura dell'insegnante innamorata. A sua volta, in "Violenza", notiamo la perizia registica di Kjellgren, non solo quale direttore di attori, ma quale vivissimo narratore cinematografico. Infatti, attraverso una serie di sensibilissime inquadrature, egli svolge un'aspro tema di condanna alla violenza insita nel concetto di addestramento e di vita militare.

### M. Christina Molander



L'insegnante (Karin Ekelund) e l'allievo (Folke Sundquist) ripropongono in « L'amore domato » di Kenne Fant il tema dell'amore della donna matura verso il giovane

Una scena di « Violenza », un'opera di condanna al militarismo, diretta dal regista Kjellgren

Anita Björk e Anders Henrikson in « Si richiede il pagamento », film tratto da una novella di Strindberg di cui è regista lo stesso Henrikson



Gustaf Molander ha trattato in « L'unicorno » un soggetto particolarmente drammatico. Una coppia rasenta inconscia l'incesto in seguito ad una colpa commessa dalla madre del giovane. Christina Adolphson e Birger Malmsten ricoprono i ruoli giovanili. Inga Tidblad, prima attrice del Teatro Reale di Stoccolma, interpreta la madre



«Addio, giovinezza» (1940)



## FERDINANDO MARIA POGGIOLI

O rmai non c'è più rivista rispettabile che non abbia spezzato la sua lancia rivalutativa per F. M. Poggioli. Cominciò nel maggio del 1950, su queste pagine, Giulio Cesare Castello; proseguirono Solaroli e Orsoni, rispettivamente in «Cinema nuovo» e «Filmcritica», nel '53; l'anno dopo non fu da meno Massimo Mida, in «Ferrania» e in un quotidiano fiorentino, mentre persino Sadoul dedicava all'autore scomparso due pagine della sua «Histoire générale». Insiste ancora Solaroli nel '55, e in «Bianco e Nero» Massimo Scaglione asserisce che «i pochi film da lui firmati sono più che sufficienti per porlo nel novero delle personalità più interessanti del nostro cinema». L'acme di questa corsa alla rivalutazione è infine toccato da un saggio di Vincenzo Siniscalchi apparso in una rivista di cineridotto, «L'altro cinema» (giugno 1955) dove l'entusiasmo per Poggioli non è più contenibile.

Ora io credo che tutto questo fervore critico non sia inutile, e indichi senza dubbio un risalire del regista nel gusto attuale; ma è tempo di frenare tale ascesa nei suoi limiti, visto che ormai non è più necessario calcare i toni per riparare ad un'ingiustizia, al disprezzo cioè o alla noncuranza con cui era guardata l'opera di Poggioli. Essa ha, tutti possono ammettere, specialmente per alcune opere, una sua nobiltà e una sua correttezza; ma ciò che importa ora è precisarne la dimensione storica, valutabile, più che sui gusti personali e spesso discutibili della critica, sulla spinta che il regista ha potuto dare al cinema italiano.

Intanto si deve poggiar forte sulla differenza che passa tra il nostro autore e il gruppetto dei cosiddetti «calligrafici». Le pellicole di Lattuada soffrivano di troppe derivazioni tolte di peso da quella cineteca di cui era stato il fondatore. Il discorso di Chiarini era manualistico e forse il più arido di tutti, esteticamente, sebbene molte cose apparissero allora valide. E lo «Zazà» di Castellani, che doveva, come dice Lizzani, far «precipitare» la situazione (il mito di «Capriccio spagnolo» si faceva, tra i pizzi,

calze nere, e persiane filtranti, ossessivo), più chiaramente di tutti era l'indice dei pericoli di quella strada.

Queste ricerche, se erano utili come esercitazioni, e anche come ribollire di idee e di ingegni, che si sarebbero poi meglio rivelati, restavano però, se proseguite, fine a se stesse. Alla lunga, doveva risultare un vizio cieco, col vizio fondamentale dell'intellettualismo ad attendere sul fondo.

Non così Poggioli, il quale, come nota anche Castello, «non fu propriamente un formalista, come il primo Castellani, il primo Lattuada. E non fu nemmeno un letterato al cinema come Soldati. Le sue origini erano di natura robustamente tecnica, ch'egli aveva cominciato come aiuto regista e come montatore». In sostituzione delle pretese culturali, rivelava una maggiore adesione sentimentale ai testi che traduceva sullo schermo. Sceglieva autori di scarsa levatura, tra cui i più nobili appaiono Palazzeschi e Capuana (che gli avrebbe dettato «Gelosia»), e non evitava il «feuilleton» di Flavia Steino («Sissignora»). Consapevole che non il buono di un romanzo faceva la bontà di un film, ma la sua elaborazione cinematografica, preferiva, come suoi sceneggiatori, i nomi di Emilio Cecchi, Sergio Amidei, Alberto Lattuada, Pietro Germi e persino Anna Banti.

Un regista coscienzioso e modesto — si confronti la presunzione del Castellani d'allora — le cui aspirazioni andavano certo oltre un dignitoso artigianato.

Tuttavia le rivalutazioni della sua produzione hanno due ostacoli insuperabili. Il primo è che Poggioli non riuscì a darci un'opera compiuta; il secondo, che quando giunse al punto della sua maturità, morì improvvisamente (1945).

Delle cose migliori rimaste il difetto essenziale si annida nel troppo acuto ricorrere di punte drammatiche dubbiamente efficaci, se non proprio penose (tipico in «Gelosia» il colloquio col prete, o la morte del marchese), ossia in uno scarso controllo del clima emotivo. D'altro lato, quei film ci appaiono oggi pieni di convinzione, e se non proprio composti con intenti realistici (c'è

un gusto un po' romantico, smussato, che si sovrappone sempre), danno il senso di «un uomo che conosceva veramente la vita e la vita italiana aveva posto al centro della sua arte» (L. Solaroli). Sicché una sua opera del '41, «Sissignora», sembra al nostro occhio molto più ricca di fermenti che non altre contemporanee: per esempio «Cena delle beffe», «Un colpo di pistola» e le primissime prove di De Sica.

«Cristina, la servetta, non è una qualunque «Maddalena» che prende «zero in condotta», né una «Teresa Venerdi». Per la prima volta vediamo personaggi veri che, sia pure attraverso il setaccio d'una sceneggiatura letteraria, provengono da un mondo popolare e non da una commedia ungherese; e dietro questi personaggi c'è un popolo autentico, attuale, le vere «balere» e i veri tram di Genova» (Solaroli). Ma anche qui l'insidia della sopravvalutazione non deve prender la mano. Se certe cadenze di «Sissignora», secondo il nostro parere, anticipano «I bambini ci guardano» di De Sica, prime deboli avvisaglie di ciò che saranno gli interessi del nuovo cinema; se il mercato genovese di Poggioli ha tocchi realistici, non si può arrivare a dire che questo «precede» addirittura il mercato di «Ladri di biciclette».

Su questa strada, si andrà in cerca di un Poggioli che con le sue opere molto si oppone al regime (e intanto girava un film con Miriam di San Servolo); che improbabilmente fa «sentire la presenza» delle «colpe dei latifondisti... come, per esempio, nella scena della visita di Agata Casaccio con i figliuoli malnutriti alla casa padronale, in «Gelosia» (Solaroli), che invece rimane solo un pretesto sentimentalistico.

In realtà l'apporto di Poggioli resta storicamente di poca entità, per quanto si vogliano trovare riuscite e impegnate le sue opere. Pochi, infatti, deve riconoscere anche Solaroli, «apprezzarono nel giusto modo allora i suoi film». Basta considerare i termini sbrigativi con cui Barbaro liquidava in «Sisgira», l'opera migliore del regista, «Sissignora», che avrebbe «preferito rimanere



« Gelosia » (1942)

nella zona neutra della produzione inconsistente: privo di efficacia, privo di comunicativa, privo di sincera emozione».

L'incomprensione della critica fu una causa della mancata incidenza storica di Poggioli nel corso del nostro cinema: tutti potranno ammettere che i suoi film non hanno lasciato alcuna traccia. E' un interesse puramente retrospettivo, quello che ci spinge a rivederli, restando chiaro che da essi, oggi, non abbiamo gran che da imparare; se ci furono germi positivi, questi nessuno li sviluppò, e inesorabilmente rimasero isolati. Possiamo soltanto dire: anche Poggioli lavorava per una rinascita del nuovo cinema, e non ce ne eravamo accorti.

Risulta allora palese come all'opera di questo regista sia capitata una fortuna inversa a quella di "Quattro passi tra le nuvole" (1942), il lavoro più felice di Blasetti. Perché mentre qui, sia critici che artisti, videro molto di più di quanto c'era da vedere, in cerca di troppi fermenti innovatori (che in realtà il film non possedeva, se è vero che l'autore non riuscì ad andare più in là di quella formula, come ha dimostrato "Prima comunione", 1950); in Poggioli invece quei fermenti c'erano davvero, concreti in fondo alla sua opera. Sicché l'importanza del nostro regista appare forse, in sé, come gestazione di un cinema nuovo, maggiore; ma nessuno se ne accorse e non contò (si misero però in vista le sue inessenziali attitudini calligrafiche, come dimostra la sceneggiatura di "Gelosia" pubblicata in "Bianco e Nero"). Quella di Blasetti era di minore portata, perché in buona misura casuale e priva di sviluppo nel suo autore, ma ebbe un superiore rilievo storico, proprio perché alterata nel suo significato, e considerata in modo da venir a svolgere, senza che fosse nelle intenzioni, un processo già in movimento.

Siamo quindi d'accordo con lo Scaglione nel dire che il « grande torto » di Poggioli fu quello di « scomparire all'alba della liberazione ». Infatti, se anche l'autore di "Signora" preparava « il 25 luglio » del nostro cinema, egli lo preparava soprattutto per se stesso (nel '42 scriveva: « fra tre o quattro film potrò parlare più seriamente dei miei difetti »). Ma un tragico incidente avrebbe impedito il seguito della sua opera.

**Giuseppe Ferrara**

Due fotogrammi di  
« L'amore canta »  
(1941)



Due inquadrature di « Le sorelle Materassi » (1943)





# Ricordo di Edward Arnold

Vero nome: Günther Edward Arnold Schneider. Nato a New York il 18 febbraio 1890 da emigrati tedeschi. Divorziato da Harriet Marshall e da Olive Emerson, si era risposato nel 1951 con Cloe McCain. Nel 1916 alla Essanay.

## FILMOGRAFIA:

1916 DESERTION AND NON-SUPPORT (debutto).  
 1916 THE PRIMITIVE STRAIN - con Nell Craig e Hugh Thomson.  
 1931 PAID (Debito d'odio) - di Sam Wood, con Joan Crawford.  
 1932 RASPUTIN AND THE EMPRESS - di Richard Boleslawski, con i fratelli Barrymore.  
 1932 I'M A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG (Io sono un'evaso) - di Mervyn Le Roy, con Paul Muni, Glenda Farrell.  
 1932 O.K. AMERICA (La scomparsa di Miss Drake) - di Tay Garnett, con Lew Ayres, Maureen O'Sullivan.  
 1933 THE WHITE SISTER (La suora bianca) - di Victor Fleming, con Helen Hayes.  
 1933 WHISTLING IN THE DARK.  
 1933 I'M NO ANGEL - di Wesley Ruggles, con Mae West, Cary Grant.  
 1933 THE BARBARIAN (Una notte al Cairo) - di Sam Wood, con Ramon Novarro.  
 1933 JENNIE GERHARDT (Jennie) - di Marion Gering, con Sylvia Sydney.  
 1933 HER BODYGUARD (La guardia del corpo) - di William Beaudine, con Edmund Lowe.  
 1933 ROMAN SCANDALS (Il museo degli scandali) di Frank Tuttle, con Eddie Cantor.  
 1934 MADAME SPY (La spia B-28) - di Karl Freund, con Fay Wray.  
 1934 BIOGRAPHY OF A BACHELOR GIRL - con Ann Harding.

1934 SADIE MAC KEE (Tormento) - di Clarence Brown, con Joan Crawford.  
 1934 HIDE-OUT (Il rifugio) - di W. S. Van Dyke, con Robert Montgomery.  
 1934 THIRTY DAY PRINCESS - con Sylvia Sydney, Cary Grant.  
 1934 WEDNESDAY'S CHILD.  
 1934 THE PRESIDENT VANISHES - di William Wellman, con Arthur Byron.  
 1935 CARDINAL RICHELIEU (Il cardinale Richelieu) - di R. V. Lee, con George Arliss.  
 1935 DIAMOND JIM (L'uomo dei diamanti) - di E. Sutherland, con Binnie Barnes.  
 1935 CRIME AND PUNISHMENT (Ho ucciso!) - di Joseph Sternberg, con Peter Lorre.  
 1935 REMEMBER LAST NIGHT? (Notte d'oblio) - di James Whale, con Robert Young.  
 1935 THE GLASS KEY - di Frank Tuttle, con George Raft, Ann Sheridan.  
 1936 SUTTER'S GOLD (L'ebbrezza dell'oro) - di James Cruze, con Binnie Barnes.  
 1936 MEET NERO WOLF - di Herbert Biberman, con Jean Perry, Lionel Stander.  
 1936 COME AND GET IT (Ambizione) - di Howard Hawks, con Frances Farmer.  
 1937 JOHN MEADE'S WOMAN - di Richard Wallace, con Francine Larrimore.  
 1937 EASY LIVING (Un colpo di fortuna) - di Mitchell Leisen, con Jean Arthur.  
 1937 THE TOAST OF NEW YORK (Alla conquista dei dollari) - di R. V. Lee, con Cary Grant.  
 1937 BLOSSOMS ON BROADWAY - di Richard Wallace, con Shirley Ross.  
 1938 THE CROWD ROARS - di Richard Thorpe, con Robert Taylor, Maureen O'Sullivan.  
 1938 YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (L'eterna illusione) - di Frank Capra, con James Stewart, Jean Arthur.

1938 - '39 IDIOT'S DELIGHT (Spregiudicati) - di Clarence Brown, con Norma Shearer, C. Gable.  
 1938 - '39 LET FREEDOM RING (Il grande nemico) - di Jack Conway, con Virginia Bruce, Nelson Eddy.  
 1939 - '39 MAN ABOUT TOWN - con Dorothy Lamour, Jack Benny.  
 1938 - '39 MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (Il signor Smith va a Washington) - di Frank Capra, con James Stewart.  
 1938 - '39 SLIGHTLY HONORABLE (L'assassino è in casa) - di Tay Garnett, con Pat O'Brien.  
 1939 - '40 EARL OF CHICAGO - di Richard Thorpe, con Robert Montgomery.  
 1940 JONNY APOLLO (Il prigioniero) di Henry Hathaway, con Tyrone Power.  
 1940 LILLIAN RUSSELL (Il romanzo di Lillian Russell) - di Irving Cummings, con Alice Faye.  
 1941 MEET JOHN DOE (Arriva John Doe) - di Frank Capra, con Gary Cooper.  
 1941 THE PENALTY - con Lionel Barrymore, R. Sterling.  
 1941 LADY FROM CHEYENNE (La ribelle del West) - di Frank Lloyd, con Loretta Young.  
 1941 NOTHING BUT THE TRUTH - di Mitchell Leisen, con Bob Hope, Paulette Goddard.  
 1941 ALL THAT MONEY CAN BUY (Oro del demone) - di W. Dieterle, con Walter Huston.  
 1941 UNHOLY PARTNERS - di Mervyn Le Roy, con Laraine Day.  
 1941 JOHNNY EAGER (Sorvegliato speciale) - di M. Le Roy, con Robert Taylor, Lana Turner.  
 1941 DESIGN FOR SCANDAL - di Norman Taurog, con Rosalind Russel, Walter Pidgeon.  
 1942 THE WAR AGAINST MRS. ADLEY - con Fay Bainter.  
 1942 EYES IN THE NIGHT (Occhi nella notte) - di Fred Zinnemann, con Ann Harding.  
 1943 THE YOUNGEST PROFESSION - di Eddie Buzzell, con Robert Taylor.  
 1943 - '44 STANDING ROOM ONLY (Tutto esaurito) - di S. Lanfield, con P. Goddard.  
 1944 KISMET (idem) - di William Dieterle, con Ronald Colman, Marlene Dietrich.  
 1944 JANIE - di Michael Curtiz, con Joyce Reynolds, Robert Hutton.  
 1944 MRS. PARKINGTON (La signora Parkington) - di Tay Garnett, con Greer Garson, W. Pidgeon.  
 1944 MAIN STREET AFTER DARK - di Edward Cahn, con Selena Royle, Dan Duryea.  
 1945 THE HIDDEN EYE - di Richard Whorf, con Frances Rafferty.  
 1945 WEEKEND AT THE WILDORF (Grand Hôtel Astoria) - di Robert Z. Leonard, con Ginger Rogers.  
 1946 ZIEGFELD FOLLIES (idem) - di Vincente Minnelli, con Fred Astaire.  
 1946 JANIE GETS MARRIED - di Vincent Sherman, con Joan Leslie, Robert Hutton.  
 1946 NO LEAVE, NO LOVE (Licenza d'amore) - di Charles Martin, con Pat Kirkwood.  
 1946 THREE WISE FOOLS - di Eddie Buzzell, con Lionel Barrymore, Margaret O'Brien.  
 1946 THE MIGHTY MCGURK (L'invincibile McGurk) di John Waters, con Wallace Beery.  
 1947 DEAR RUTH (Sessanta lettere d'amore) di William Russell, con William Holden.  
 1947 MY BROTHER TALKS TO HORSES - di Fred Zinnemann, con Butch Jenkins.  
 1947 THE HUCKSTERS (I trafficanti) - di Jack Conway, con Clark Gable.  
 1948 THE BIG CITY (La legge del cuore) - di Norman Taurog, con Margaret O'Brien.  
 1948 THREE DARING DAUGHTERS (Mamma non ti sposare) di Fred Wilcox, con Jeanette MacDonald.  
 1948 WALLFLOWER - di Frederick De Cordova, con Robert Hutton.  
 1948 COMMAND DECISION (Suprema decisione) - di Sam Wood, con Clark Gable.  
 1949 JOHN LOVES MARY (La sposa rubata) - di David Butler, con Patricia Neal.  
 1949 TAKE ME OUT TO THE BALL GAME (Facciamo il tifo insieme) - di Busby Berkeley, con Frank Sinatra.  
 1949 BIG JACK (Jack il bucaniere) di Richard Thorpe, con Wallace Beery.  
 1949 DEAR WIFE (Abbasso mio marito) di Richard Haydn, con William Holden.  
 1950 THE YELLOW CAB MAN (L'autista pazzo) - di Jack Donohue, con Red Skelton.  
 1950 ANNIE GET YOUR GUN (Anna prendi il fucile!) - di George Sidney, con Betty Hutton.  
 1950 THE SKIPPER SURPRISED HIS WIFE - di Eddie Nugent, con Robert Walker.  
 1951 DEAR BRAT - di William Seiter, con Mona Freeman, Billy De Wolfe.  
 1952 BELLES ON THEIR TOES - di Henry Levin, con Jeanne Crain, Myrna Loy.  
 1953 CITY THAT NEVER SLEEPS - di John H. Auer, con Gia Young, Mala Powers.  
 1954 LIVING IT UP - di Norman Taurog, con Jerry Lewis, Dean Martin.  
 1955 THE HOUSTON STORY - di William Castle, con Gene Barry, Barbara Hale.

(A cura di Roberto Chini)

## Kim Novak e il "neorealismo"

Ricevuta in un angolo caratteristico della provincia romana (ricostruito in uno studio di Cinecittà) Kim Novak è venuta a regalarci il suo sorriso di attrice luminosa. La candidata numero uno al successo, di Hollywood, non ci sembra, come si dice, una pericolosa concorrente di Marilyn Monroe; Kim non è una ragazza « sexy » ma qualcosa di meglio e di più. La dolce Molly de « L'uomo dal braccio d'oro » ha parlato delle sue esperienze d'attrice e della sua breve ma importante carriera; poi, forse per contentare gli ospiti, ha danzato e diretto una banda tipica della provincia. Ha colto anche l'occasione di questa sua visita a Roma per ammirare il « David d'oro di Donatello » che costituisce, come si sa, il maggior riconoscimento italiano allo sforzo industriale tecnico ed artistico cinematografico che verrà assegnato quest'anno, per la prima volta a produttori italiani e stranieri e ad attori e registi italiani.

Ai convenuti è stata offerta la porchetta ed il « vino de li castelli ». La banda dell'Oratorio Salesiano di Genzano ha suonato ad intervalli. La stessa banda ha chiuso con un pezzo che si chiama « quarona ».



## Davy Crockett a Roma

Alto, di quell'altezza che forse dà le vertigini, leggermente impacciato, « Davy Crockett » il famoso « scout » delle praterie americane, è apparso nella elegante hall del « Grand Hotel ». Crockett, al secolo l'attore Fier Parker, è stato ricevuto con sorrisi, simpatia e canzoni del West. Ragazzi in pelle di daino e di castoreo hanno ballato in suo onore e l'hanno circondato in un festoso girotondo.

Davy Crockett, cioè Fier Parker, ha ventotto anni ed è stato scritturato da Walt Disney per parecchi anni; al suo attivo ha già tre film.

Egli non ha parlato molto, ma in compenso ha detto cose interessanti, fra le quali: « Spero di diventare un nuovo Gary Cooper ».

# GLI ANNI CHE NON RITORNANO

(LA MEILLEURE PARTE - 1955)

Personaggi e interpreti:

**GÉRARD PHILIPPE - MICHÈLE GORDOUE**  
**GÉRARD OURY - JEAN-JACQUES LECOT**  
**MICHEL FRANÇOIS**

Regia: Yves Allegret - Soggetto: tratto dal romanzo di Ph. Saint-Gil - Adattamento: Jacques Sigurd e Yves Allegret - Sceneggiatura e dialoghi: Jacques Sigurd - Fotografia: Henri Alekan  
Produzione: Le Trident-Silver Films Paris-Noria Film Roma - Distribuzione: CEIAD Columbia  
Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor



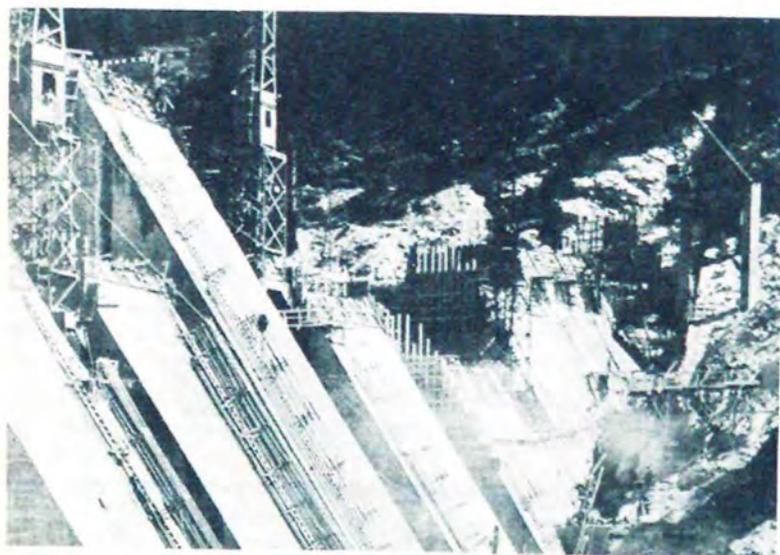
**3** E a 3000 metri si perfora la montagna per installare le condutture forzate



**1** All'alba, operai e minatori salgono sull'autocarro e partono per il cantiere



**4** Dirige l'impresa l'ingegner Perrin (Gérard Philippe), tenace, intrepido e taciturno lavoratore



**2** A quota 2000 si sta erigendo una imponente diga per un bacino idroelettrico



**5** E' coadiuvato dai colleghi Pasquier (Jean-Jacques Lecot) e Bailly (Gérard Oury)



**6** La vita degli operai è dura e sacrificata. L'infermiera Micheline (Michèle Cordoue) è l'unica donna



**7** Poi ne giunge un'altra. Una montanara (Valeria Moriconi) che un minatore si trova costretto di sposare



**8** Ma lavoro, contrarietà, tensione, finiscono per sfibrare Perrin; il medico lo convince a concedersi un po' di riposo



**9** Tuttavia, causata dall'incapacità di un collega, avviene una frana in una galleria e Perrin assiste al disastro



**10** Ed allora, incurante delle proprie condizioni fisiche, organizza e si adopera per il soccorso

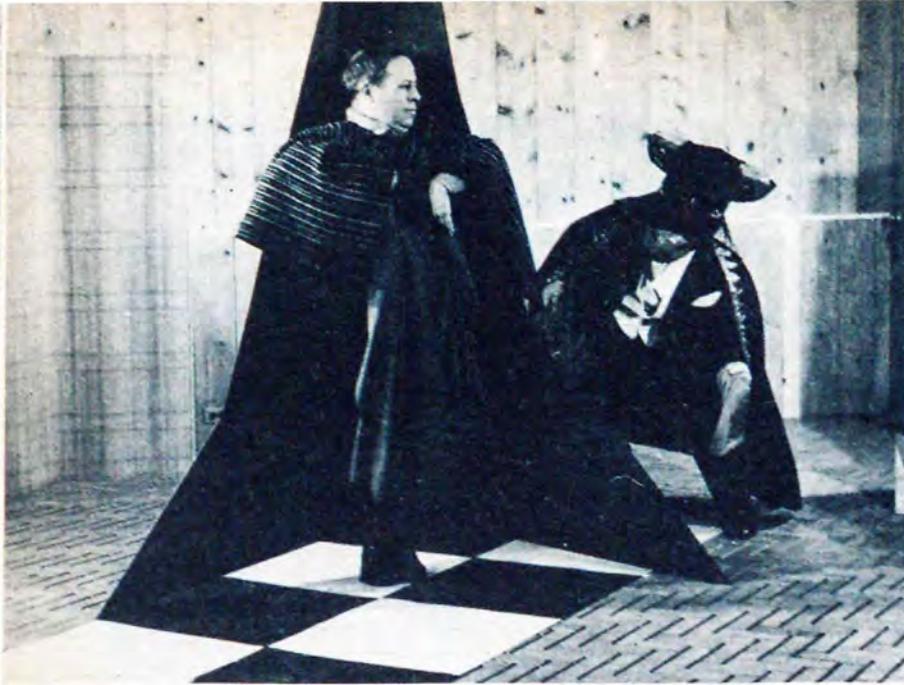


**11** Quindi, riorganizzato il lavoro e tranquillizzati gli operai, Perrin lascia il cantiere

# LETTERA DA NEW YORK

DI HERMAN G. WEINBERG

«8X8»: sonata di scacchi per film - Welles crea la magia - Certi errori vanno incoraggiati - Aristotele è un vecchio in toga - Lang attende l'occasione - Presentato il terzo Cinerama



José Luis Sert il Matador e Fred Kiesler il re toro (Minotauro) nella sequenza «Scacco al re» da «8x8» di Hans Richter. Il regista sostiene che per capire il film non è necessario conoscere il gioco degli scacchi

**D**i che cosa sono fatti i sogni? Certamente, lungo la strada dove il dr. Caligari aveva il suo baraccone nella piccola carovana viaggiante che aveva visitato la cittadina Holstenwall nella Germania del Nord circa 37 anni fa, ci deve essere stato, fra gli altri anche il «Professore Richter-Mago», invitante la folla curiosa ad entrare nella sua tenda a vedere «la sostanza di cui sono fatti i sogni». Bisogna ricordare che a quei tempi la psicanalisi era di gran moda (Freud aveva 63 anni ed era all'apice della popolarità) e le «sedute» pubbliche impieganti l'ipnotismo, e le dimostrazioni della nuova analisi psicologica, erano seguite in tutta l'Europa con l'avidità con cui oggi si va al teatro, al cinema o ai concerti. Due anni dopo apparve il primo film di Richter, «Rhythm 21», un «balletto» di quadrati e di rettangoli, della durata di 4 minuti, seguito dopo cinque anni da «Filmstudy», il primo dei suoi film «sogno», e infine nel 1944, egli presentò un lungometraggio, il satirico «Dreams that Money Can Buy»: 23 anni di assoluta fedeltà ad un ideale, cioè di usare il film creativamente in modo tale che non sia possibile farlo con nessun altro mezzo. E sebbene Pabst fosse andato direttamente da Freud per lo scenario del suo primo film psicanalitico, divenendo in seguito uno dei più acuti psicologi dello schermo, tuttavia restava a Richter il compito di addentrarsi lungo una strada laterale lontano dalla «via maestra» e di rivelarci i misteri affascinanti che vi aveva trovato. Una strada senza vie laterali è solitaria, persino allarmante, come un albero senza rami. Ma a Richter qualsiasi deviazione della stra-

da interessava; e nel fermento delle arti che veniva introdotto dal nuovo secolo e al quale Stravinsky, Cocteau e Apollinaire contribuirono durante la prima guerra mondiale, Richter aveva trovato il giusto ambiente per nutrire la sua nuova magia — la rappresentazione del non-visivo — persino nel «gioco dentro il gioco» del suo nuovo film «8x8», descritto da lui come una «sonata di scacchi per film» (otto improvvisazioni con un prologo ed un epilogo sul gioco degli scacchi) e sul quale egli aveva lavorato, con interruzioni, per circa una decade.

Il titolo si riferisce alla comune dimensione della scacchiera: otto caselle di base per otto di altezza. Richter sostiene che per capire il film non è necessario che sappiate giocare a scacchi, allo stesso modo per cui non dovete essere dei violinisti per capire Haifetz eseguire il «Concerto in do minore» di Wieniawski. E' vero che non è necessario, ma vi aiuta. Lo capite maggiormente. In ogni caso, ciascuna delle otto «improvvisazioni» sono «storie» individuali, senza legame, ciascuna completa per se stessa e riferentesi ai vari movimenti e alle diverse situazioni del gioco degli scacchi. Ma persino senza nessuna «dimestichezza» con torri e alfieri, gli episodi rivelano il loro intrinseco interesse perché Richter è, dopo aver detto tutto, e a parte ogni malignità con cui vogliamo attaccare la «psicologia», la «via maestra», e le «vie laterali», ciò che noi prima di tutto intendiamo in America per «showman» è cioè un uomo che inscena uno spettacolo, una rappresentazione, la cui funzione primaria è di divertire (anche se nel suo modo bizzarro, ma



Da «8x8»: scena d'amore interrotta. Jacqueline Matisse (La regina bianca) e Julian Levy (Il cavaliere nero) separati da Richard Hulsenbeck (La torre nera). Richter ha lavorato attorno a questo film per circa dieci anni

questo costituisce almeno la metà del divertimento!), di rapire, di stregare, anche se talvolta maliziosamente vi «butta polvere negli occhi» (ma mai per imbrogliare, solo per ridere col pubblico), e sempre incantando l'occhio con immagini fresche, originali e inimitabili. Non sapete mai ciò che vi si presenterà alla prossima sequenza (né, per ciò, potete essere certi di sapere ciò che avete visto, ma non ha importanza; non si suppone forse che un film «sogno» debba perseguitare?); e la tortuosità e le giravolte delle immagini sono tante e così stupefacenti che nel momento in cui avete raggiunto la «contromossa» alla «mossa» con cui s'inizia il gioco e la camera volteggia nel-

l'aria per seguire un gruppo di palloncini colorati lasciati andare in direzione «alta ed evasiva» (per citare le parole del programma), il film è finito ed è passata un'ora e tre quarti. Mia figlia Gretchen (anni 12) con la quale ho visto il film, mi ricordò alla fine della proiezione, la sua rassomiglianza con il famoso classico per bambini di Lewis Carroll «Alice's Adventures Through the Looking Glass» in cui tutte le figure degli scacchi prendono vita. Ed è proprio così. E di accostare Lewis Carroll alla scuola della «Moderne Kunst» di Monaco è un'idea abbastanza fantastica e spiritosa. Mescolate in parti uguali il simbolismo freudiano e una clamorosa colonna sonora che parte dal sentimentale orga-

netto per giungere alla « musica concreta » e che è sempre in contrappunto con l'azione (questa colonna sonora è già di per sé la cosa più originale e sperimentale che abbia mai udito in un lungometraggio) e avrete un'opera che non s'impantana mai neppure per un momento nel convenzionale. Girato a colori con disegni che colpiscono l'occhio, e popolato di attori amici di Richter (Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Julian Levy, Richard Hulsenbek, Alexander Calder, Max Ernest, Coc-teau, Paul Bowles, José Luis Sert, Frederic Kiesler, per non parlare della schiera di belle donne inclusa Jacqueline Matisse, nipote del celebre Matisse), « 8 x 8 » stimola, provoca, scuote come il nuovo film di Orson Welles (« Mr. Arkadin »). Ambedue i registi sono degli innovatori, ambedue sfidano i canoni consacrati della realizzazione cinematografica; persino i loro errori sono più interessanti dei « successi » di tutti (salvo pochi) registi. E non è pura coincidenza che Welles sia anche un « mago » che ha gettato la sua « azione magica » su tutto il mondo. Infatti quale più perfetto mezzo del film — in cui ogni cosa è possibile — per spiegare la « magia »?

Un altro film di produzione indipendente, e anche questo fuori dei « sentieri battuti », è il nuovo lavoro di Morris Engel e Ruth Orkin, i realizzatori del « Little Fugitive ». Questa volta però sono stati meno bravi perché, ripetendo la formula del primo film, non sono stati capaci di farlo con spontaneità. « Lovers and Lollipops » è poco più di un aneddoto, uno sketch su una piccola ragazza, gelosa del nuovo amico della giovane madre vedova. Il film ha una grazia evanescente dovuta principalmente al fascino della bambina, Cathy Dunn, ma l'ambiente newyorkese, così felicemente inquadrato in « Little

Fugitive » qui è sonnolento e i « gags » non sono allegri. Eppure, come « Marty » è stato acclamato oltre i suoi giusti meriti perché era tanto differente dai film « correnti », è possibile che anche « Lovers and Lollipops » piaccia per la stessa ragione. Lo spero, perché i giovani registi devono essere incoraggiati anche se i loro errori sono meno interessanti di quelli compiuti dai Richter e dai Welles.

Mi restano ora da citare alcuni film di vena più convenzionale, cioè lo spettacolare « Alessandro il Grande » di Robert Rossen; il film « noir » « While the City Sleeps » di Fritz Lang, e il nuovo cinerama « The Seven Wonders of the World », un insieme di scene di viaggio. Del primo si può forse dire che è il più accurato delle recenti pellicole che trattano dei tempi antichi, ma si diventa sospettosi quando vediamo Alessandro leggere un libro stampato circa 1700 anni prima che la stampa fosse inventata, e osserviamo la vasta e influente magnificenza dell'antica Persia ridotta a pochi stracci, barbe e « scenografia orientale » da semi-balletto. Aristotele (il tutore di Alessandro) è presentato come un vecchio in toga che dà al giovane alcune parole di saggio consiglio; egli non ha assolutamente la figura, né rappresenta una delle più grandi menti della storia. Né si accenna all'influenza debilitante della esoticamente voluttuosa corte di Persia su Alessandro. Manca il senso della vera storia, dell'autentica prospettiva, l'illuminazione degli anni che ci separano da quella lontana epoca, per cui non sentiamo lo spirito del tempo. Il film è di marca Hollywood — anche se ripreso in Spagna — popolato di divi, dive e comparse, sempre selvaggiamente agitati le braccia nelle scene di massa come in « Quo Vadis? » un quarto di secolo fa.



Mischa Auer nella parte di un ammaestratore di pulci in «Rapporto confidenziale» di Welles

(Come esempio di film che ci davano il senso del loro periodo cito « Fabiola », « La corona di ferro » di Blasetti, « La passione di Giovanna d'Arco » di Dreyer, « Lucrezia Borgia » di Gance, « Alexander Nevsky » e i due « Ivan il Terribile » rispettivamente di Taritch e di Eisenstein, tanto per parlare di alcuni che mi vengono in mente). Ma « Alessandro il Grande » è una grossa storia da raccontare, e con tutti i due milioni di dollari investiti, il film non è grande abbastanza per dircela. Ma dubito che un solo film lo possa fare. Dopo tutto non potete comprimere « Declino e caduta dell'Impero Romano » di Gibbon in un solo volume.

In quanto alla recente fatica di Fritz Lang « While the City Sleeps » non è un film da Fritz Lang, sebbene diretto da lui. Gli ultimi film riconoscibili come tali erano « The Ministry of Fear » (« Il dominio della paura ») (1943), « Woman in the Window » (« La donna alla finestra ») (1944), « Scarlet Street » (« Strada scarlatta ») (1945). Lo ultimo autentico Lang era anche « Anche i boia muiono » (1942), ma sembra che egli sia venuto ad un compromesso con Hollywood, sebbene contro la propria volontà, avendomi egli

confessato che non si faceva delle illusioni sulle « commissioni » a lui date. In ciò che è diventato più un « mezzo » del produttore che del regista, egli fa del suo meglio, in attesa di poter di nuovo mostrare che la vecchia fiamma arde ancora. Intanto con « While the City Sleeps » egli potrà ricordare a quelli che sanno di che cosa sia capace (e troppo sconcertati per « M » con il suo assassino psicopatico alla fine catturato dalla polizia). Ma « M » è un capolavoro duraturo, mentre questo film?...

Lascio in ultimo « The Seven Wonders of the World » (« Le sette meraviglie del mondo »); un titolo ambizioso per una serie di inquadrature variamente riprese in tutto il mondo, per la terza presentazione del Cinerama. Tecnicamente ed esteticamente non c'è stato nessun miglioramento. La linea di demarcazione fra gli schermi è ancora molto evidente. Fino ad oggi il Cinerama sembra limitarsi a monumenti, paesaggi e scenografia. Vediamo di nuovo la Sfinge e le Piramidi di Egitto, la Cascata Vittoria in Africa, San Pietro e il Colosseo a Roma, le tribù Watusi in Africa, ciliegi in fiore e le geishe danzanti.

Herman G Weinberg



Orson Welles in una scena del suo ultimo film che sarà programmato in Italia con il titolo « Rapporto confidenziale »



LUIGI MALERBA

L'altro giorno Luigi Malerba si recò a S. Silvestro per impostare un espresso. Scese dall'automobile, si diresse verso l'edificio giocherellando con le chiavi della macchina e, giunto a destinazione, le impostò decisamente nella capace buca. Più tardi gli impiegati della Posta centrale guardarono in modo sospetto quell'individuo che si presentò da loro chiedendo la restituzione di un mazzo di chiavi cadutegli per caso nella cassetta delle lettere. Luigi Malerba è un distratto, per tale lo conoscono gli amici.

Gli appassionati di cinema lo conoscono invece per i quaderni di «Sequenze», una iniziativa editoriale che tutti ricordano con interesse e di cui molti auspicano una ripresa.

C'è un altro aspetto di Malerba, ed è questo che ci interessa in particolare modo: quello di regista. «Donne e soldati» — attualmente abbinato con la proiezione romana del Cinerama — è una creatura di Malerba e Marchi, un figlio allevato e cresciuto con divertimento e «divertissement» che è stato cagione di non pochi cruci, ma che è stato anche ragione di non poche soddisfazioni.

«Donne e soldati», infatti, fu proprio il tipico prodotto che ogni appassionato del cinema come arte desidererebbe imbastire: un film cioè pieno di idee, saporito di uno spirito che definirei golosamente sperimentale. E a me, patito, queste esperienze appaiono divertenti, perché ogni qualvolta esse vengono condotte a termine mi sembra sia stata la mia generazione a realizzarle. Vi trovo, in altre parole, quelle ingenuità e quelle pretese che appartengono alle classi educate alla scuola del cineclub, atenei con mille difetti ed errati quanto si voglia, ma sempre doverosamente ricordati con quella nostalgia che ci lega alle prime scoperte di autori che vanno da Eisenstein a Murnau, da Dreyer a Pudovchin.

Di «Donne e soldati», non abbiamo per nulla discorso con Malerba, ormai maturato dal lavoro e pronto ad altre più serie imprese. Le inizierà in momenti migliori; adesso, mentre elabora soggetti, è intento alla realizzazione di «shorts» per la televisione americana e nientedimeno con Prandino Visconti alla stesura di un libretto per un melodramma, a richiesta di Franco Mannino. Era, questa, un'idea per un film che poi non è stato possibile girare perché, essendo in costume — avanguardia 1940 — veniva a costare più di quanto il

## SECONDO:

# NON ESSERE «VECCHI»

INCHIESTA SUI GIOVANI REGISTI: LUIGI MALERBA  
GIORGIO MOSER, FRANCO ROSSI E VALERIO ZURLINI

DI FILIPPO M. DE SANCTIS

2

produttore, pur giovane e avventuroso, fosse disposto a spendere.

Malerba appartiene a quella categoria — da noi fortunatamente vasta — di registi che non chiedono grossi capitali, ma in compenso offrono molte idee. Talune forse particolari, e non accettabili da un produttore e da un pubblico cinematografico. Altre suscettibili invece di essere utilizzate, anche a dispetto; come la vicenda sulla quale è basata «La donna del fiume» che originariamente era una storia ambientata in Brasile e che era stata proposta per un'interpretazione di Silvana Mangano, poi rinunciataria di fronte all'imperativo categorico di girare tra serpenti e insetti tropicali in zone torride. «Dopo "Riso amaro" basta con questi sacrifici!» disse l'attrice.

Altre idee ancora, pur nei loro limiti di critica cordiale, respinte in altri tempi per eccessiva pericolosità, come quella de «Il mulo e il cannone», della quale chi scrive ebbe a parlare sulla «Rassegna del film». Altre, infine, che piacciono al produttore, sarebbero ben accette al pubblico e intanto — date le contingenze — spettano di essere concretizzate in produzioni.

Del resto la sua maturazione lo incalza e lo incita a trovare con precisione una personalità anche come regista.

Perché non si potrebbe certo affermare che Malerba non possieda già se stesso come uomo di cultura. Egli è infatti un vecchio sceneggiatore, anche se rientra nella categoria dei giovani registi. E, partito dal grottesco de «Il cappotto», è giunto oggi, attraverso le sue esperienze di scrittore «tout court» e specificatamente cinematografico, a definire le sue istanze — come si diceva qualche anno fa — accentrate intorno ad un impegno morale che è la ragione della sua vitalità artistica e che scorre in un alveo non irto di rupi drammatiche, ma sottilmente umoristico, e tanto più esatto perché parte dall'alto di una forma di aristocrazia spirituale.

Forse è per questo che, nei suoi termini più evidentemente economicistici e operadistici, non gli stanno a cuore le dirette polemiche sociali, ma molto di più quelle introspezioni che coinvolgono la socialità dello «zoon politikon» in quanto essere fornito di un'etica, oltre che di un appetito. Pensare a «La spiaggia» per credere. O al suo soggetto ispirato a «Il ponte nella giungla» di Travençolo, oppure ad un'altra idea (anteriore all'Agip) sul petrolio nella valle del Po: in entrambi il tema del primitivo soltanto sfiorato dalla civiltà nella sua contrastante dialettica, contribuisce a schiarire in qual maniera gli interessi problematici di Malerba si realizzano storicamente.

E' un indirizzo che potrebbe offrire ulteriori sviluppi al nostro neorealismo, ed è una strada tutta da asfaltare prima di essere percorsa. Un'incognita ardua per il nostro cinema che rientra, nello stesso tempo, nell'equazione del futuro di Malerba. Se riuscirà a risolverla, e non vediamo perché non dovrebbe, egli avrà contribuito ad allargare un orizzonte verso punti cardinali sui quali, per il film, è ancora scritto «hic sunt leones».

Il linguaggio cinematografico del resto lo interessa particolarmente come mezzo di comunicazione ampio e diretto con la gente; ed è per questo che Malerba ne ha sentito il richiamo, oltre a subirne, improvvisamente, il fascino. Ciò accadde durante il liceo, quando, preso dalla lettura, conobbe il film attraverso le prime opere viste in un cine-

club della sua natale Parma. L'appello divenne sempre più insistente finché, venuto una volta a Roma e recatosi a trovare Luigi Bartolini, conobbe Alberto Lattuada. Il regista, che stava preparando «Il cappotto», lo lasciò solo nel suo studio con la macchina da scrivere ed un brano di sceneggiatura da condurre a termine.

Dal favorevole esame scopri le sue possibilità di sceneggiatore, e da quella prima occasione discesero i suoi molti lavori.

Per conto suo, Malerba sente di non poter desiderare di lavorare come sceneggiatore («L'essere più felice») per tutta la vita. «E' una rinuncia troppo gravosa al proprio mondo interiore». Proprio per questa ragione, egli scrive racconti dai quali potranno essere tratti dei film, ma nei quali intanto egli può mettere le cose in chiaro con la sua coscienza che il cinema, come commercio, sconvolge fin dalla più tenera età.

Aveva tre mesi, infatti, quando un suo zio, permanentemente eclettico e improvvisamente cinematografaro, pensò di girare un film sugli indiani. Aveva a disposizione a questo scopo sessanta seminaristi, ospiti di una grossa casa di campagna sugli Appennini. Ma, oltre che di Sioux, la produzione ebbe bisogno di un neonato; e fu così che, tra i fiumi di lacrime, il piccolo Gigi apparve in «Fiamme», un vecchio polpettone che — dicono — gira ancora in Africa, tra le tribù più arretrate.

Il regista invece che interpreta la fasciosa frase («hic sunt leones») delle antiche mappe in senso spiccatamente cartografico è Giorgio Moser che, senza alcuno sforzo, potrebbe essere definito un Marco Polo in 35 millimetri o, se più vi piace, in Cinemascope. C'è tutta una letteratura sui viaggiatori; sembra perciò che un regista «travelling» sia già in partenza scontato, bruciato sulle pire propiziatrici delle isole dei mari del Sud, mentre gli indigeni di Bali gettano corone di profumatissimi fiori sui miti di Gauguin e di Melville.

Ma, a guardar bene, è proprio questo ritenere decadente una tensione verso terre lontane che è divenuto un luogo comune; mentre anche un moderno può aspirare, se non a Marte, a muoversi al di fuori dei suoi confini, siano le sue intenzioni scientifiche o creative, pur se sentimentalmente evasive.

L'importanza, secondo me, risiede tutta nel viaggiatore. Si può essere cioè fenici dai capelli inanelati, o Marco Polo, o Stevenson, oppure un Hemingway, tanto per intenderci; il viaggio per sé può giungere fino ai lugubri «by night». La differenza tra viaggiatore e viaggiatore è tutta racchiusa in due eventualità: o egli porta se stesso nei luoghi da visitare, oppure l'uomo «si lascia a casa», insieme ai mobili più ingombranti.

Forse è presto per poter ricavare dai risultati una giusta definizione di Giorgio Moser, un giovane che percorre strade veramente singolari e personali nell'ambito della regia italiana. Egli stesso ammette che il lavoro da lui fin qui svolto è limitato ad una iterazione sperimentale che ancora non lo rende pienamente soddisfatto. Mi fa pensare, con questo, agli esploratori — diciamo Bottego, Stanley, Byrd o Desio — i quali, prima di toccare il K2 o di scoprire le sorgenti del Nilo, studiarono il terreno esplorando diversi tentativi e, attraverso molte tappe, trovarono affluenti e descrissero i luoghi; poi finalmente raggiunsero il loro scopo. Non sarebbe esatto cioè dire che Moser è alle prime armi,

si deve invece affermare che egli è con costanza sulle piste della sua meta; può darsi che il suo « eureka » tra i boabab scoppi di qui a non molto; può darsi che le liane frenino ancora la sua scoperta. Ma intanto egli è già in possesso di carte, di conoscenze etnologiche ecc. e di una bussola che gli imprime fiducia.

Chi affermasse che l'ago di questa bussola, identificabile con la passione dei viaggi, sia il desiderio di evadere non errerebbe. Moser suggerisce scherzosamente: « E sono molto grato a coloro che mi forniscono i mezzi per evadere! ». Ma subito la sua gioviale battuta è mitigata da una coscienziosa integrazione: « Non solo per me, ma anche perchè così posso invitare all'evasione e alla scoperta anche quelle migliaia di persone che in due ore di poltrona attraversano gli oceani per trovarsi nelle isole del Borneo e nelle foreste equatoriali ».

Il tema dell'evasione, nel senso che individualmente lo riguarda, è un dato che chiunque definirebbe incontrovertibile ascoltando Moser, e conoscendo — almeno per quello che afferma — l'autore di « Continente perduto ». Spiccare un salto dai Parioli, dove abita, alla jungla è per lui una reazione rapida, come per una cavalletta staccarsi dalla terra in fiamme con un nervoso colpo delle lunghe zampe. Il fuoco per lui è la civiltà quotidiana; gli brucia sotto il suo avvizzirsi dei giorni tutti uguali. Vial In Malesia o nel Madagascar lo spirito riprende lena risalendo l'erta di una conoscenza dell'uomo il quale, apparendo sotto multiformi spoglie, presenta suggestioni di viva e « naïve » autenticità.

E', senza dubbio, un'inclinazione verso la quale — almeno nella stagione estiva — penchiamo tutti, senza bisogno di risalire agli esempi più classici di un ritorno al primitivismo, alla spontaneità priva di sedimenti. Ma Moser avverte questa esigenza in maniera continua. Mentre per noi è questione di un moto ondoso, un'alta e una bassa marea di insoddisfazione, per lui invece è un moto perpetuo che tende a scaraventarlo come Robinson sulle spiagge della sua isola. Anche oggi, a 33 anni, Moser non si sente cambiato; è rimasto l'identico curioso dei suoi primi « shorts » africani.

Come e perchè Moser sia nato e, soprattutto, come sia rimasto un regista « travelling » è uno di quei misteri che possono essere svelati soltanto da lui. Perchè, infatti, egli non appartiene ad una famiglia di esploratori; è nato a Trento; ha studiato a Roma in ambienti di tutto preoccupati fuorchè dell'evasione. Tra l'altro, fece parte di quel gruppo di studenti liceali ed universitari che sia pure non perfettamente consci della situazione, osarono affacciare la loro protesta all'Università e nei Cinequi, finché un giorno non furono arrestati. Moser era come Tatò, Marco Cesarini Storza, De Santis, Lizzani. Gente insomma che si preoccupava di tutt'altri problemi che non quelli sentimentali di un'evasione, sia pure nell'ermetismo.

Moser, sostanzialmente, è rimasto nel suo nucleo più sentimentale e meno controllato, un indigeno che preferisce non vivere nella propria tribù. Ed è appunto da questo nucleo che si sta sviluppando una maggiore e impegnata consapevolezza, via via che il sentimento cede il passo alla ragione e che l'individualismo giovanile si evolve in responsabilità di uomo del proprio tempo con tanti problemi da risolvere, di ogni carattere e in ogni latitudine.

Come stimolo, la spinta a muoversi Moser la ebbe quando, dopo aver svolto per quattro anni le funzioni di critico cinematografico per l'« Italia nuova », un quotidiano del popoguerra, si recò una volta, per incarico di un settimanale, in Somalia. I suoi lavori di carattere giornalistico terminarono con una caccia in smoking (il suo battesimo del fuoco) alla quale fu invitato nel corso di una festa offerta dalla colonia italiana in onore dei connazionali ospiti. La volta successiva Moser tornò in Africa con due valigie, una per lui ed una per il fotografo, iniziando così le sue scoperte di documentarista che si sono sviluppate fino a « Continente perduto ».

Mi ha parlato dei suoi progetti, tra l'altro di un viaggio nella Liberia, la supposta terra de « Gli eroi sono stanchi », un'idea che gli permetterebbe di entrare, scavando più audacemente, nei suoi temi; e di altre prospettive per l'Africa, per l'Asia. « Noi italiani — dice — possiamo vedere con occhi del tutto nuovi e disinteressati il problema delle popolazioni che vivono in stato di soggezione economico-politica. Altrettanto non possono fare gli americani che tendono a sovrapporsi alle condizioni obiettivamente ingiuste dei popoli coloniali; con altrettanta sincerità non possono comportarsi i francesi o gli inglesi ».

Non nascondo che « ricostruire » Franco Rossi è stato come interpretare una lapide romana rinve-

nuta in cento frammenti, qualcuno ritrovato all'ultimo minuto, mentre sulla carta cercavo quel legame che potesse dare un senso preciso e logico, nonché storicamente esatto, al discorso; quanto dire alla figura dell'autore di « Amici per la pelle ».

Rossi infatti non è uno di quei registi di totalitario entusiasmo che sono nel cinema fino alla punta dei capelli. Anche a non voler considerare il fatto anagrafico che egli — avendo trentasei anni — non è più un giovane nel senso ristretto della parola (egli, con arguzia toscana, mi si definisce « sulla vena ») le implicazioni culturali dell'« opus reticulatum » sul quale è infissa la sua iscrizione sono complesse e difficilmente riconducibili ad una regola fissa.

I suoi giudizi possono provocare sorprese; sul cinema, per esempio, sia in sé, sia nei riguardi del suo criterio d'intellettuale. Sulla filosofia; e poi sul neorealismo, e sulla letteratura, e certe indicazioni preferenziali. Un caleidoscopio d'idee e di inclinazioni che potrebbero inizialmente apparire contraddittorie e alle quali soltanto più tardi ho trovato quel filo conduttore senza il quale sarebbe stato arduo ricondurre ad unum una delle figure più interessanti del giovane cinema italiano.

Per accennare a qualche intimo contrasto citerò subito la rivelazione che egli mi ha espresso circa un suo vecchio sogno: la carriera universitaria; in particolare: studiare, ricercare e poi spezzare il pane della scienza ai giovani. E raggiungere l'apice quando, con gli anni, un professore acquista un rilievo che va molto al di sopra del fenomeno caratteristico — come imprecisamente mi ero espresso prima — basando la sua importanza sociale sulla duplice funzione di fondatore di cultura (con i suoi studi) e di creatore d'intelletuali (con le sue lezioni).

Ora, si può immaginare impegno più diverso di quello che invece un appartenente all'« intelligentzia » assume, venendo alla luce in « screenland »? Esiste, d'altra parte, a guardar bene al fondo della questione, un contatto non indifferente tra docente e cineasta in senso impegnato; cosa è altro se non un'aula enormemente grande il complesso delle 16.000 sale cinematografiche italiane? Il nostro ottimismo potrebbe giungere anche a questa immagine che ad un pessimista si presenta con i colori dell'assurdo. Vogliamo dire che, dietro quelle apparenze commerciali che rendono risibile un simile paragone, può esistere nel cinema e nei cineasti più seri una spinta pedagogica e formativa da non sottovalutarsi, soprattutto per quel che ora ci riguarda nell'elaborazione di un ritratto veritiero del composito regista.

C'è un'altra pregiudiziale inoltre di rilievo in Rossi, come autore cinematografico. Ed è una « sfiducia nei mezzi espressivi del film ». Questa sua affermazione mi pose nella situazione di chi « est brouillé avec son chevet »; Rossi ebbe ad esprimerla in un primo colloquio che avemmo mentre, tra una domanda e l'altra, dirigeva il doppiaggio di un ridicolo cinemascope. Io credevo di non aver compreso bene, ritenevo che egli avesse espresso con imprecisione ciò che effettivamente pensava.

Avevo invece compreso perfettamente, ed egli si era espresso con perfetta cognizione della sua causa. « Il cinema è in fase di regresso, non ha un autentico valore espressivo. Dopo le esperienze dell'avanguardia, le cui opere oggi fanno per lo più sorridere, è tornato a vivere d'accatto girando intorno al linguaggio teatrale ». Mi paragona il cinema ad una sanguisuga che ha vuotato il teatro di tutta la sua linfa, ed ora si muove pletorico, ingombrato dai troppi vestiti in cui si è ingolfato, che non gli appartengono e che limitano i suoi movimenti a qualche goffo scimmiettamento. « Il cinema sonoro... » accenna, e storce la bocca. « Quel non-senso estetico che è il cinemascope... », aggiunge.

Sì. E il neorealismo? Era l'osservazione che anche il più pigro discepolo avrebbe mosso in questo caso a un ipotetico Socrate, impegnato con la sua maieutica in un dialogo sul film.

Ma, prima di parlare di questo argomento, non vi dispiaccia compiere un passo indietro, come dicono gli autori di « feuilletons ». Per spiegarci cioè, al di là delle opinioni estetiche di Rossi, quali sono effettivamente i suoi rapporti con il cinema. L'esempio di Mario Soldati è un po' il caso-limite cui risalire per spiegarci certi assunti. Non solo; è necessario tenere presente anche il comportamento di molti artisti rimasti, direi, abbarbicati al cinema cinematografico, ai problemi che la ventata realistica italiana ha spazzato, ma che tendono a riapparire con il ciclone di ritorno non appena vengono dimenticati alcuni risultati e la loro dirimente importanza, soprattutto in quelle zone nazionali e in quegli ambienti intellettuali di ciascuna nazione dove il neorealismo non è presente come coscienza,



FRANCO ROSSI

e i Kazan — per dire — si presentano con le carte a postissimo, ma in un senso che qualcuno potrebbe definire — nella espressione linguistica del film — decadente.

Per quanto riguarda la sua posizione rispetto al cinema, accennavamo all'autore del film salgariani e di « Lettere da Capri », Rossi infatti è intimamente preoccupato di quel dilemma: cinema come professione e cinema come arte che uno scrittore degnissimo e raffinato ha spesso risolto nel senso peggiore: Come agire altrimenti? « Il cinema costringe a lunghe soste in anticamera chi lo stima un mezzo artistico, mentre accoglie a braccia aperte chi lo tradisce ». Proprio per un simile sfogo, abbiamo l'impressione che Rossi sia profondamente amareggiato (come un po' tutti del resto) e ora, moralmente affranto, gli si è probabilmente attenuata anche quella « passione a dire » che i più giovani portano dentro di sé come una fiaccola olimpica, finché qualche cavo elettrico (vedi Cortina) non li faccia cadere in ginocchio, o tentennare.

« Sono molto scettico — mi dice Franco Rossi che pure ha avuto modo di dimostrare con « Amici per la pelle » le sue facoltà di analisi ed un gusto narrativo molto educato —; mi sento, in certi momenti, come un tizio che vada avanti per suo conto, senza una bandiera ».

Oggi lo interesserebbe in particolare modo chiarire alcuni aspetti della coscienza umana; pensa, per fare un esempio, al Litvak de « I dannati ». Ma, sconcolato, si pronuncia privo di ogni speranza circa l'eventualità di poter concretizzare i suoi veri disegni. Ha dovuto rinunciare ad alcuni interessanti progetti (uno soprattutto su un « conformista » alla vigilia dell'ultima guerra) e mentre lavora per vivere come Direttore di doppiaggio, gli cresce intorno un mare di amarezza che egli riversa, credo ingiustamente, anche contro il cinema come espressione artistica. Si tratta per lui di risalire la corrente di un fiume con possibilità di ritorno e di applicare nelle estrinsecazioni artistiche quella fiducia che egli pone, ed ha posto, in altre attività.

A tutta prima, non conoscendolo di persona, scambiai Valerio Zurlini per una simbiosi di George Sanders con William Holden. Avevo gli occhiali da sole per una congiuntivite e, nella penombra del soggiorno in casa del regista, tra bottiglie di Morandi (suo grande amico) e quadri antichi, ero facile scambiarlo, così in veste da camera, per un fantasma sperimentale, coperto di qualcosa a « pois » rossi e, mi pare, verdi.



VALERIO ZURLINI



Poi, accesa una luce ed iniziati i conversari, la maschera del cattivo Sanders si dileguò e quella simpatia umana, ma leggermente provocatoria che appartiene ai personaggi di cui Billy Holden ha spesso reso le particolarità, si sistemò negli occhi e nella mimica di Zurlini, dopo qualche movimento di assestamento. Proprio così; a pensarci bene, una eventuale metempsicosi non potrebbe realizzare un così perfetto uomo-montaggio.

Di più; dopo breve tempo, il protagonista de «Le ragazze di Sanfrediano» mi si parò davanti agli occhi con la sua motocicletta, con la sua sicumera, con la sua incoscienza di giovanotto in prima.

E' inutile che Zurlini mi suggerisca: «Di me non c'è nulla in quel film; l'ho girato... perchè l'ho girato»; in «Bob» vi è un'iniezione zurliniana di molti centimetri cubi. Intendiamoci, parlo dell'uomo, non del regista, anche se le due significazioni sono per forza destinate ad incontrarsi. «Bob», pur con quelle tipiche autoflagellazioni dei personaggi che risentono delle proiezioni autobiografiche, è — si direbbe — lo Zurlini che gli estimatori dei suoi documentari non conoscono. Non è egli certo, vi prego di non fraintendermi, un simpatico irresponsabile o un uomo pericolosamente sicuro di sé.

Tentenna in lui quella fiducia negli altri che gli anni, non invano trascorsi, non possono fossilizzare nell'ottimismo. Mi accenna all'odio di cui si sente colpito da Vasco Pratolini che non gli perdona la versione cinematografica dei suoi personaggi (anche se di ciò Zurlini si dichiara non responsabile). Anch'egli mi racconta i suoi soggetti non realizzati, ma di questi soggetti è lastricata la via crucis di ogni regista che si rispetti. E, parlando, mi ricorda i tempi — non tanto lontani poi — in cui per terminare un documentario ven-

dette libri, vestiti e argenterie. «Allora si» commenta, come per dire «si viveva!».

Io, intanto, non posso evitare di sorridere tra me e me, pensando che egli è attualmente impegnato con una casa cinematografica per lavorare senza essere retribuito, se non con un minimo, riservandosi una percentuale sugli incassi che il futuro film apporterà al produttore. Egli non si avvede che, in sostanza, il suo comportamento di oggi somiglia a quello di quel tale — ai suoi occhi giovanissima ed entusiasta preda del fuoco dell'arte — che vendeva le argenterie per girare uno «short».

Al di là di questa provvida conservazione di fede giovanile, malgrado quel che egli ingenuamente possa pensare, Zurlini è preciso nell'affermare un suo interiore superamento di temi nell'ambito di quelli che hanno improntato i film migliori dell'ultimo decennio. «Attualmente — Zurlini suggerisce — non si tratta tanto di parlare dei beni e dei mali di una società, quanto di affrontare il Bene e il Male; essi possono implicare anche particolari manifestazioni attuali; ma nello stesso tempo vanno trattati direttamente, senza preclusioni». In questo senso «Le ragazze di Sanfrediano» è senz'altro un film estraneo alla sua personalità quanto invece potrebbe essergli congeniale il suo soggetto su «Guendalina», ceduto ad Alberto Lattuada; oppure un racconto su due personaggi distanti dalla contemporaneità e legati alla loro essenza psicologica come quello sul quale si basa il film che egli sta per realizzare e che è impostato sui rapporti di amicizia tra un ragazzo sui quindici anni ed una ragazza sui ventidue, procace e «grossière», la quale soltanto alla fine si rivela per quella che effettivamente è, ma, nel manifestare se stessa, scopre nell'adolescente quell'uomo che avrebbe potuto impedirgli la sua attuale esi-

stenza. Troppo tardi, ormai; e il ragazzo — un tipo oxfordiano dell'ottima borghesia parmense — dimenticherà presto quell'amicizia che egli aveva basato sulla stima umana e su una certa curiosità verso un essere lontano dal suo mondo. E' un soggetto che molto difficilmente può essere reso con due parole, tanto è costruito sulle sfumature, sui passaggi psicologici, su atmosfere la cui resa fin da ora impensierisce il giovane regista. Ma, nello stesso tempo, lo eccita perchè in un'opera simile egli si cimenterà con tutta passione e con la fiducia di riuscire a creare qualcosa di effettivamente suo, come all'epoca dei «Pugilatori».

Esiste un'altra ragione, per la quale Zurlini crede ad un film siffatto, ed è rinvenibile nella formazione borghese del nostro regista. «Anche se il mio primo lungometraggio fosse stato basato sulla mia sceneggiatura, probabilmente non sarei riuscito a descrivere con precisione le storie di quelle ragazze in quel caratteristico ambiente. Cosa posso saperne io di reazioni popolari se non conosco quegli ambienti con la stessa profondità con la quale invece, almeno credo, posso muovermi nell'analizzare il terreno in cui sono cresciuto?».

L'osservazione implica aspetti eccessivamente complessi perchè la si possa esaminare in questa occasione; basti dire, per ora, che il ritorno ad un «mondo espressivo» segnerebbe profonde trasformazioni nella considerazione critica delle eventuali opere che registi, in questo senso impegnati, dovessero realizzare. Per conto suo, fin da ora Zurlini mi manifesta tendenze decise verso un approfondimento dei sentimenti in cosmo finora pressoché inesplorato. La sua maturazione, avvenuta su una letteratura che parte dalle «Amicizie pericolose», giunge ora ad incontri precisi, più ragionati e probabilmente più profondamente sentiti che non quelli dai quali negli anni del dopoguerra poté essere influenzato. Ogni regista, come ogni artista, ha la sua ora, perchè è di certi momenti che egli riesce a sentire perfettamente il polso, a cogliere la più significativa parola e — se capace — ad esprimere tutto ciò nella maniera più felice.

Da un punto di vista professionale, anche Zurlini appartiene a quel numero di giovani registi che si sono sviluppati non solo senza una scuola regolare, ma anche senza un maestro. «Non ho mai fatto l'«aiuto» — confessa sorridendo, e aggiunge — non mi hanno voluto. Lo chiesi a Germi, acconsentì, ma poi l'impossibilità di lavorare non dipese da lui. Lo domandai ad Emmer; nicchiò». Eppure avrebbe voluto essere insieme con qualcuno che lo educasse, stimolando ad ottenere certi risultati, meglio di quanto egli non abbia poi ottenuto provando da solo le sue capacità con i documentari. La sua ammirazione, come tecnica di regia, è diretta a John Huston; ma naturalmente i film di De Sica o di Visconti, non a caso, lo entusiasmano: il «cuore» del primo e lo stile del secondo credo siano, detto così sommariamente, gli umori sinceri di Valerio Zurlini.

Se poi si volesse andare a ricercare nell'albero genealogico le radici più profonde del giovane regista, bisognerebbe leggere le commedie scritte in bolognese dal nonno Zurlini; esse risentono — dice Valerio — della letteratura russa e di certi fermenti sociali tipici dell'epoca e della terra. Ma, forse, sono soltanto suggestivi richiami e romantici rinvii.

Filippo M. De Sanctis

Nel prossimo numero :

UN'INCHIESTA SUL

CIRCO EQUESTRE

Elina Bistrizkaia protagonista di « Un romanzo incompiuto » di Frederic Ermler. In questo film, a momenti di delicato lirismo e di acuta analisi, si mescolano situazioni piatte e didascaliche



## Due settimane di cinema sovietico

**CORRISPONDENZA DA BRUXELLES DI ERMANNO COMUZIO**

Si è svolto a Bruxelles, a cura del Cinema d'Essai e sotto gli auspici dei Ministeri degli Affari Esteri e della Istruzione Pubblica, un Festival del Cinema Sovietico che ha allineato recenti opere della produzione russa, tutte a colori, ed ha fatto conoscere al pubblico belga, sempre generoso ed aperto, alcuni realizzatori sovietici. Dal programma, che comprende film già da noi conosciuti (come *Scanderbeg l'indomabile* di Yutkevich, presentato a Cannes nel 1954, *La cicala* di Samsonov ed il *Boris Godunov* della Stroevea, presentati a Venezia lo scorso autunno), si staccano per il loro interesse gli ultimi film di Ermler (*Un romanzo incompiuto*) e di Raizman (*La lezione della vita*) anche se, come vedremo, altra è stata l'opera che ha meritato i migliori apprezzamenti per la sua freschezza e la sua vena: *Tre uomini su una zattera*, di Kalatazov.

Questo primo incontro col cinema russo ha avuto un grande successo di pubblico, tanto che le programmazioni, previste per una settimana (contemporaneamente in due locali del Centro), hanno dovuto essere prolungate di un'altra settimana.

All'anteprima di gala, svoltasi al « Palais des Beaux Arts » alla presenza della Regina e di altri diplomatici e membri del Governo, erano presenti Alexandre Davidov, direttore della Sovexportfilm di Mosca, il regista Frederic Ermler, bonario, signorile, dal tratto distaccato e cortese, gli attori Sergei Bondartchouk (quello de *La Cicala*), Alexandre Borissov, Lydia Gritsenko, lo scenarista Constantin Issaiev, gigantesco e spiritoso, e la

**BRIOSA E SIGNORILE LA DELEGAZIONE DEL SOVEXPORTFILM-ADEGUATA ALL'APERTURA "OCCIDENTALE", LA SCOLLATURA DELLA DIALOGHISTA KOKARIOVA - FINALMENTE RIDONO E SFOTTONO I PALLONI GONFIATI NEL FILM "TRE UOMINI SU UNA ZATTERA", - INDEMENTICABILE GIULIETTA LA BALLE-RINA ULANOVA - ERMLER DIVENNE REGISTA DOPO ESSERSI UBRIACATO - TECNICA E COLORE SONO OTTIMI, MA L'ETERNO TEMA DELLA MARCIA COLLETTIVA RENDE SCOLASTICO LO SCENARIO**

dialoghista Irene Kokariova, perfettamente « occidentale » nel suo scollatissimo abito da sera. Dopo i consueti discorsi sulla funzione dell'arte quale messaggera di amicizia fra i popoli del Ministro della Istruzione Pubblica Collard, dell'Ambasciatore dell'URSS Avilov, di Davidov e di Ermler, finalmente sullo schermo è apparso l'atteso film di quest'ultimo, *Un romanzo incompiuto*.

Esso racconta di una dottoressa, per la quale non esiste che la professione, che è sorda ad ogni richiamo che non appartenga al mondo della medicina. Ella crede di essere felice e pienamente realizzata nel suo lavoro e respinge costantemente le offerte di un collega per il quale oltre alla professione esistono altri motivi di vita, finché una notte, cullando a lungo tra le braccia una bambina febbricitante, qualcosa le si muove dentro, l'orgoglio della scienziata che ancora una volta ha vinto il male si mescola al desiderio di una felicità personale. Così, poco a poco, si prepara ad accogliere il richiamo amoroso che esercita su di lei un suo malato, un fiero ed energico progettista immobilizzato alle gambe a seguito di un incidente. E' dunque anche per l'amore, oltre che per la scienza, che l'infermo guarisce e riesce a muovere i primi passi, sotto lo sguardo commosso e felice della dottoressa innamorata.

La maggior debolezza del film risiede nel suo scenario, piuttosto ingenuo e schematico, e nella sua discontinuità, per cui a momenti di delicato lirismo e di acuta analisi (ancora una volta, Ermler si dimostra un maestro nella indagine delle psicologie) si mescolano momenti di piatto didascalismo, come le risaputissime sequenze di montaggio esaltanti il lavoro della dottoressa o l'opera del costruttore di navi. Fra le cose all'attivo del film registriamo il colore e la illuminazione, veramente magistrali, è una cura della composizione spesso perfetta; molto buono il commento musicale, di carattere dichiaratamente romantico.

Il Festival vero e proprio è cominciato con *Il Balletto di Romeo e Giulietta* di Arnstram e del « maitre de ballet » Lavrovsky, che è il balletto omonimo di Prokofieff por-



«Saltanat» di Vassili Pronin, girato in esterni naturali, riguarda la vita ed il lavoro delle popolazioni Kirghise

tato sullo schermo con molto rispetto per le esigenze della macchina da presa. Ma il film è soprattutto un veicolo per quella grande danzatrice che è Galina Ulanova, la quale compone una Giulietta difficilmente dimenticabile.

Non ci soffermiamo su *Scanderbeg l'indomabile*, in quanto già se ne è parlato su questa rivista. Ancora sconosciuto per noi è invece l'ultimo film di Raizman, *La lezione della vita*, che si potrebbe definire un dramma borghese con risonanze «collettivistiche». Natascia, una giovane donna dal buon avvenire nel campo dell'insegnamento, rinuncia a tutto per sposare Sergei, un ingegnere molto dotato ma che tiene scarsamente conto, nella sua visione monolitica del lavoro, delle esigenze della persona umana. Nel suo cieco orgoglio di costruttore, egli trascura progressivamente la famiglia e si urta continuamente con la moglie, la quale infine lo lascia per dedicarsi all'insegnamento. Ma quando Sergei, essendosi alienate le simpatie di tutti, viene silurato dalle alte gerarchie e ridotto al rango di un piccolo imprenditore, Natascia ritorna a lui: il futuro sarà affrontato insieme, dopo questa dura «lezione della vita».

Anche qui, le convenzionalità e le pesantezze (certe fastidiose tirate del protagonis-

ta, una troppo scoperta retorica del lavoro) vanno fianco a fianco con pagine deliziose: tutto l'inizio, una brillante e cordiale pittura della vita studentesca, il sorgere del sentimento amoroso nella protagonista e, più avanti nel film, la raffigurazione sorridente dei piccoli avvenimenti della vita quotidiana, sono cose assolutamente buone. In generale il film è narrato con estrema scioltezza tecnica, si appoggia con colori ottimamente dosati (quasi tutti interni) e sulla commossa recitazione della Kalinina, una attrice di teatro debuttante in cinematografo.

Ed eccoci a *Tre uomini su una zattera* (oppure «Amici fedeli»), di Kalatazov, la sorpresa di questo Festival. Si tratta in effetti di una commedia satirica, in cui gli scopi moraleggianti e polemicici dell'inizio vengono quasi dimenticati (salvo tornare a galla qua e là) per un puro e riuscitissimo divertimento, pieno di una «verve» e di uno spirito che non pensavamo ci potessero venire dal più austero cinema del mondo. E non importa che l'autore dello scenario, Issaiev, presente alla proiezione con due protagonisti e la dialoghista, parli di «film sulla burocrazia» e voglia rivendicare all'umorismo russo maggiore capacità di *correggere* oltre che di *colpire* rispetto all'«humour» inglese ed all'«esprit» francese: *Tre*

*uomini su una zattera* resta un film schietamente esilarante, come hanno dimostrato le continue risate del pubblico. Il film racconta le allegre avventure di tre amici importanti — un chirurgo, uno scienziato, un accademico — i quali trascorrono le ferie coronando un loro sogno di infanzia, scendendo cioè un grande fiume su una zattera: in una serrata successione di vere e proprie «gags», i tre sono costretti a cantare in un teatro, naufragano su una isola deserta, partecipano al salvataggio... di se stessi, vengono scambiati per pericolosi delinquenti in una indavolata commedia degli equivoci. La regia e la recitazione sono assai felici, e tolte alcune grossolane ingenuità, anche il lato satirico viene fuori con scioltezza nella sua condanna al funzionario che si crede indispensabile (l'accademico, un pallone gonfiato bellamente preso per il bavero), a quello che insabbia le pratiche, a quello la cui unica preoccupazione è eseguire gli ordini, giusti o sbagliati che siano.

*Saltanat*, opera prima della giovane scenarista Rosa Bondantseva e del regista Vassili Pronin, è una occasione malamente sprecata. Si trattava di fare un film sulla vita e sul lavoro delle popolazioni kirghise, ma benché esso sia stato girato sui magnifici luoghi della azione, si avvalga della recitazione di attori indigeni (è stato girato originalmente in lingua kirghisa) e della musica di Kaciaturian, il risultato è un fallimento. In questa storia di una agronoma che, allo scopo di non spostare ogni anno i greggi, vuole coltivare razionalmente una zona impervia della sua terra suscitando le ire e le ironie dei vecchi (i quali, alla fine, si convertono in blocco al progresso ed alle nuove idee) il partito preso è evidente, soffocante, smaccato. Niente in comune, nonostante certi accostamenti tematici, con quel capolavoro che è l'eisensteniano *Linea Generale*.

Infine, dopo la proiezione de *La cicala* e del *Boris Godunov* (8), il regista Ermler ha presentato a pochi appassionati il suo vecchio film muto *L'uomo che ha perduto la memoria* (o «Frammenti di un impero») del 1929. Sul film, che mostra i grandi cambiamenti avvenuti in Russia con gli occhi di una persona che, a causa della perdita della memoria, ignora tutto sul regime, non basta certo una piccola nota in quanto, senza esagerazione, si tratta di un lavoro che, per la forza delle immagini e l'uso dialettico del montaggio, può stare alla pari delle più celebrate produzioni russe dell'epoca. Molto interessante è stato l'incontro con Ermler che, discorsivo e cordiale, ha parlato dei tempi «eroici» del cinema sovietico ed ha ripercorso le tappe della sua carriera raccontando episodi poco noti, come la sua appartenenza al gruppo che faceva capo a Kosintzev e Trauberg (la «scuola di Leningrado»), che agiva in questa città con-

**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**  
R O M A

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

Viale Campo Boario, 56 - Telefono 590.021

« Scanderbeg l'indomabile » di Sergei Yutkevich verrà in breve distribuito anche in Italia



Da « La lezione della vita » di Yuli Raizman che si potrebbe definire un dramma con risonanze collettivistiche



temporaneamente ad Eisenstein ed a Pudovkin nella capitale (la « Scuola di Mosca ») ed a Dovgenko in Ucraina (« Scuola di Kiev »). A Kosintzev ed a Trauberg, il Nostro si sente tuttora legato da vincoli di grande riconoscenza ed amicizia, benchè Trauberg sia da tempo caduto in disgrazia per aver capeggiato il gruppo « cosmopolita » e formalista, piuttosto avversato dalle alte sfere del Partito.

« Insieme ai registi ricordati — ha detto Ermler — egli apparteneva alla prima generazione dei realizzatori sovietici, il cui unico, appassionato desiderio era quello di esprimere tutta intera la realtà, alla quale si guardava con occhi entusiasti ed anche con

indubbia ingenuità (dovuta anche alla giovinezza), per cui accanto ai pregi i loro film presentano agli spettatori d'oggi anche gli errori e gli eccessi propri di ogni entusiasmo giovanile ». Ed egli stesso rileva sorridendo che lo scenario del suo film è un po' schematico ed ingenuo e che la psicologia umana è più sottile di come egli non l'abbia mostrata.

Ermler ha rivelato, divertendosi, di essere entrato nel mondo del cinema grazie ad una catena di « bluff ». Già a dodici anni, egli ci dice, pensava di fare l'attore cinematografico, e nel 1922 era andato a Leningrado deciso a recitare, ma nessuno credette ai suoi vantati titoli di studio (che non posse-

deva) e gli venne imposto di frequentare le scuole. Così fece, ma controvoglia: di giorno si sforzava senza successo di studiare, di notte leggeva ciò che meglio lo interessava (racconta della prima volta che prese in mano Euripide, senza capirci nulla). A studiare davvero cominciò soltanto quando, dopo aver fondato nel 1924 lo Studio Sperimentale Cinematografico « KEM » insieme a Vassiliev (e non, soggiunge, con Alexandrov, come riferito in qualche storia), sentì il bisogno di basare la sua attività su una cultura effettiva, operante, e non fittizia e scolastica. Nonostante la preparazione, era tuttora deciso a fare l'attore, ed il suo passaggio alla regia fu dovuto soltanto ad un fatto esterno: la prima volta che si vide sullo schermo, nella sua prima prova di interprete, fu tanto il disgusto provato che si ubriacò e giurò di non fare mai più l'attore. Fu allora che cominciò a fare sul serio, ed ancora dopo aver diretto il suo primo film, « I figli dell'uragano » (1926) frequentò i corsi di regia all'Accademia delle Arti di Leningrado; vennero poi i suoi film più impegnativi, da *Katka* a *Il calzolaio di Parigi*, al film appena proiettato (e poi, col sonoro, a *Contropiano*, il suo film più famoso).

Ma torniamo, per concludere, al nostro Festival. Quali considerazioni generali suggerisce dunque questa manifestazione?

Che i russi sono in possesso di una tecnica formidabile, che il loro colore ha delle « nuances » ancora sconosciute ai sistemi occidentali, che i loro attori e le loro attrici hanno molto talento. Per contro, gli scenari sono troppo spesso ingenui e scolastici e perciò stucchevoli e fastidiosi, anche se si nota in tutti (parliamo dei film attuali, polemici) la preoccupazione di non dimenticare l'uomo, di umanizzare l'eterno tema sovietico della marcia collettiva per il benessere e la costruzione della società socialista, quasi sempre presentata, finora, come una immane macchina messa in moto da una volontà superiore cui tutto si deve sacrificare.

**Ermanno Comuzio**



delle rocche", di Polidori, non certo all'altezza della nostra migliore tradizione.

Della selezione italiana "ufficiale" facevano parte, come è noto, "Il ferroviere" di Pietro Germi e "Gli innamorati" di Mauro Bolognini, oltre a "Il tetto" di Vittorio De Sica, "invitato" dalla Direzione del Festival. "Gli innamorati" — proiettato in un pomeriggio domenicale — non poteva pretendere più di quel che ha avuto, cioè un cordialissimo successo di pubblico: certa critica francese, pur avvertendo i limiti bozzettistici del film, ha però rilevato il suo garbo e ritmo "goldoniani". Con "Il ferroviere", Pietro Germi ha inteso fare — secondo le sue stesse dichiarazioni — "un film sulle relazioni che intercorrono fra i vari componenti di una famiglia di lavoratori, sui sentimenti che legano il padre alla madre, i genitori ai figli ed i fratelli fra di loro". Il nostro regista ha puntato l'obiettivo sulla famiglia di un rude macchinista delle ferrovie che, — in seguito ad un incidente di cui è giudicato responsabile — viene degradato a guidatore di treni merci e, per altri dispiacimenti causatigli dai figli maggiori, si mette a frequentare più del lecito le osterie; durante uno sciopero generale si fa crumiro, per cui perde l'amicizia dei compagni di lavoro, che riconquista però alla fine, nella notte di Natale, poco prima di esalare l'ultimo respiro. La moglie del "ferroviere" — benissimo impersonata dalla esordiente Luisa Della Noce — è figura "vera", resa con delicatissima sensibilità. Meno riuscite, invece, per la loro indeterminatezza, le figure della figlia e del figlio maggiore, la prima andata sposa senza amore ad un negoziante del quartiere, il secondo pigro e dedito alle cattive compagnie: entrambi, comunque, al centro di vicende piuttosto confuse. Il figlio minore (impersonato dal piccolo Edoardo Gattolusi) ha per il padre una ammirazione sconfinata: questo personaggio funge nel film da testimone ed insieme da "coro": è lui, con i suoi fanciulleschi ragionamenti, con le confidenze fatte ora ai genitori, ora ai fratelli, che lega i vari episodi del "Ferroviere". Nei rapporti tra padre e figlio minore, analizzati con molto acume, "Il ferroviere" trova i suoi momenti migliori.

"Il ferroviere" segna comunque il ritorno di Germi — dopo una troppo lunga parentesi commerciale — ad una produzione di alto impegno morale e sociale, sulla falsariga di "Gioventù perduta", "In nome della legge" e "Il cammino della speranza", che per noi resta a tutt'oggi il suo film migliore. Abbiamo scritto "sociale" — nonostante che il tema centrale sia sostanzialmente d'indole umana — perchè Germi ha inserito la storia del "Ferroviere" in una cornice ambientale attuale.

Notiamo pure l'affettuosa cura che Germi pone nel ritrarre, senza acredine classista, l'"interno" di una casa operaia ed i rapporti tra il "ferroviere" ed i suoi compagni. Bene il Germi attore, che ha però avuto il torto di farsi doppiare da una "voce" che male esprime il carattere del suo personaggio. Perciò "Il ferroviere", che reca un inconfondibile accento italiano ("italiano" anche nella sua costante ricerca di commozione...) era ben degno di essere presentato ad un Festival internazionale.

Degnissimo pure — a questo riguardo — "Il tetto", con cui De Sica riconferma la sua fedeltà al neo-realismo. Non staremo qui a ripetere la trama del lavoro, impernata sulla legittima aspirazione di una coppia di sposi ad avere una propria casa. Trama di



Maria Felix e Pedro Armendariz nel film messicano « La escondida » di Roberto Gavaldon

una semplicità (non ci si fraintenda) persino eccessiva: se non si sapesse che, volendo, De Sica e soprattutto Zavattini avrebbero potuto facilmente arricchirla di "trovate" e "colorirla" a piacimento, si sarebbe tentati di scrivere che questa semplicità confina con la povertà di inventiva. E' evidente che gli autori hanno rinunciato deliberatamente ad ogni lenocinio, ad ogni concessione spettacolare, ma questa sobrietà di impianto e di realizzazione, portata agli estremi, produce — per due terzi del film — un senso di freddezza. I protagonisti si muovono in vista di un fine ben giustificato ed "umano", e si sente che De Sica "partecipa" ai loro casi con animo commosso: e tuttavia, quel che succede sullo schermo a Luisa ed a Natale appare a noi privo di vita, nonostante la perizia di "cesellatore" sfoggiata ancora una volta da De Sica. Perché la vi-

cenda dei due sposini in cerca di un "tetto" non ci appassiona come dovrebbe? Forse perchè — avanziamo una delle tante ipotesi possibili — l'amore di Luisa e Natale è visto sotto una unica prospettiva: quella, appunto, del bisogno di un focolare domestico, inteso nella sua accezione materiale, diremmo quasi "edilizia". Questa ricerca — da parte dei protagonisti — di un "tetto" (sotto cui porre il loro amore al riparo di occhi indiscreti) si fa così esclusiva e determinante da togliere respiro all'opera. Nel finale "Il tetto" prende quota grazie ad un clima di "suspense" (ancora una volta non ci si fraintenda) dosato sapientemente e determinato dall'interrogativo che lo spettatore inevitabilmente si pone: riusciranno Luisa e Natale a finire la loro casa abusiva prima che arrivino le guardie? Qui finalmente Zavattini e De Sica, nello stesso momento in



Jovan Milicevic  
nel film jugo-  
slavo « Kanka »

cui concedono qualcosa al pubblico, ne conquistano — non soltanto la distaccata ammirazione, come per il resto del film — ma anche una vibrante partecipazione umana. Tale partecipazione sarebbe stata anzi più intensa, se fosse stata maggiormente sottolineata la solidarietà tra i muratori, compagni di lavoro di Natale, in favore del loro amico, e se nelle ultimissime inquadrature (come bene ha rilevato un recensore torinese) il film avesse assunto un ritmo trionfale come le cose.

Ma fino all'ultimo — è evidente — gli autori han preferito attenersi a quel rigore stilistico, al quale hanno di proposito improntato la intera loro fatica. A dispetto dei rilievi sopra avanzati, si tratta infatti di un film di prim'ordine che — sia pure restando loro inferiore — ricorda continuamente "Ladri di biciclette", "Umberto D." e "Miracolo a Milano": di queste opere "il tetto" ripete, con minore forza creativa, la tematica umana, il "messaggio" sociale, la tenerezza verso gli umili ed i diseredati. Non si può forse parlare di evoluzione del neo-realismo, ma nemmeno — fortunatamente — di involuzione. Appare però chiaro, dopo il film di De Sica (il quale ancora una volta ha avuto la mano felice nell'affidare a due debuttanti, Gabriella Pallotta e Giorgio Lüstuzzi, le parti dei protagonisti), che la "corrente" neo-realistica ha bisogno, se vuol mantenere intatto il suo prestigio, di rinnovarsi. Senza, ovviamente, rinnegare le sue premesse.

Dal film indiano « Pather Panchali » che ha meritatamente ottenuto a Cannes uno dei maggiori premi

Angelo Maccario



## Due note originali in un tema abusato

Ci sia concessa, questa volta, una breve vacanza per trattare di due prodotti dell'industria cinematografica, visionati in questi giorni, che escono dal consueto campo che quindicinalmente ci è affidato. Si tratta di un cartone a disegni animati e di una presentazione. Il « cartoon » in parola è « MADELINE » (1) di Ludwig Bemelmans prodotto da Robert Cannon per la U.P.A. Questo breve racconto, che già venne presentato e premiato a Venezia in sede di Festival « minore » nel 1953, ci ha veramente sorpresi per lo stile completamente originale del disegno ed anche, in parte, per il gusto del raccontino su cui è basato.

Il nome dell'umorista-disegnatore Ludwig Bemelmans è troppo noto perchè se ne debba riferire al lettore; faremo torto alla sua preparazione e pertanto ci limiteremo a ricordare che egli è autore di un divertente libro edito anche in Italia da Longanesi: « E ora andiamo a letto ». Bemelmans, con questa sua storia, ha portato un soffio di aria genuina nell'atmosfera del disegno animato ormai viziata, da anni, dallo standard disneyano e dei suoi molti imitatori.

La storiellina è semplice: una piccola collegiale, Madeline, è colpita improvvisamente da un attacco d'appendicite; le sue compagne, una volta operata, vanno a farle visita e restano impressionate dalla ricchezza dei doni che ella ha ricevuto per la sua malattia. Rientrate in collegio, nella notte stessa, tutte quante accusano un improvviso attacco d'appendicite, sperando di ricevere anch'esse altrettanti regali. Ciò che maggiormente sorprende in questo « cartoon » è lo stile del disegno che, giocando sopra tutto su fondi uniformi colorati, sui quali compaiono a volte i soli personaggi e a volte gli stessi assieme a stilizzati accenni d'ambientazione, si rivela di una freschezza e di una originalità non comuni. I toni sono per lo più caldi, ma mai scadono nel gusto pacchiano; vi è un assoluto controllo dell'impasto coloristico, dosato con una misura attenta, pur concedendo ad esso il massimo della vivacità e dell'allegria tonale.

Il caso di questo *short*, presentato a distanza di oltre due anni dalla sua realizzazione, è abbastanza singolare, tenuto anche conto che esso è isolato. Vorremmo però che la Casa distributrice prendesse in seria considerazione l'eventualità di presentarne altri appartenenti a questa serie, anzi tutto perchè il nostro pubblico potrebbe utilmente essere messo a contatto con una produzione meritevole di ogni interesse ed elogio e, in secondo luogo, perchè « cartoon » del tipo di « Madeline » scuotono sensibilmente le acque stagnanti di quella produzione detta di « contorno » che, allo stato attuale delle cose, sembra ormai aver affidato le uniche punte originali e di rottura a taluni *shorts* pubblicitari nei quali v'è, pur troppo, molto più buon gusto e freschezza di trovate che non nella produzione spettacolare.

E poichè parliamo di prodotti industriali è giusto che si rilevino le qualità ed i pregi, assolutamente insoliti, di una « presentazione » prodotta in America per il film « The Man With the Golden Arm » (« L'uomo dal braccio d'oro ») diretto da Otto Preminger. Quale sia il tono dei cosiddetti « prossimi-

mente su questo schermo » non sta certo a noi giudicarlo che lo spettatore comune può agevolmente stabilire quale ne sia il livello e la sciattezza. Gli uffici stampa, da anni ormai, stanno consumando le solite frasi invitantanti; cercano di far leva sulla curiosità dello spettatore eccitandone la fantasia con la retorica di frasi consuete, con la presentazione di scene che, opportunamente montate, riescono talvolta a far credere nell'eccezionalità del prodotto. Il caso della presentazione ideata da Saul Bass è parecchio insolito. Rompendo con una tradizione che dura da troppo tempo, egli ha cercato, sia pure con una formula che i conservatori potranno ritenere troppo « azzardata » e poco adatta per i palati non certo raffinati delle visioni periferiche e di provincia, di inventare qualcosa di nuovo. E v'è pienamente riuscito. Bass ha fatto ricorso ai disegni animati, ma, per non essere male interpretati, preciseremo che si tratta di disegni parzialmente astratti, ossia di striscie bianche su fondo nero che combinandosi tra loro danno vivacità alle poche scene che vengono presentate. Del resto anche le *affiches* di questo film, riprese in Italia dagli originali americani, denotano un analogo indirizzo inconsueto. E ciò è veramente salutare.

Potremmo aggiungere due righe, visto che siamo in argomento, per i titoli di testa di un altro film diretto da Otto Preminger: « Carmen Jones ». Anche in questo caso si è cercato con i disegni animati (una fiamma che arde su un fondo nero) di svincolarsi dagli schemi rituali. Ma ciò costituisce minor novità in quanto, anche di recente, per « The Seven Year Itch » (« Quando la moglie è in vacanza ») diretto da Billy Wilder, avevamo notato nella spiritosa ed originale ideazione dei titoli di testa, un gusto abbastanza insolito.

Dopo questa breve parentesi che speriamo

ben accetta dal lettore in quanto questa nostra rubrica ha sì il compito di interessarsi in primo luogo dei documentari, ma pure di annotare quanto avviene in campo extra lungometraggio, torniamo al consueto, riportando le nostre impressioni a proposito di alcuni documentari visionati in questi giorni.

« PAGINE TRIPOLINE » (2) diretto da Enrico Moscatelli e fotografato in cinepanoramica da Aldo Scavarda, come ovviamente si ricava dal titolo, ci porta nella graziosa città libica fornendoci di essa alcune immagini dopo la bufera bellica che l'aveva tormentata per molti mesi. Moscatelli, a nostro vedere, non si è preoccupato gran che del racconto e, di conseguenza, si è limitato ad allineare varie riprese, alcune scontate, altre abbastanza insolite, cercando di dare ad esse un tenue filo conduttore. Tecnicamente si possono fare alcune riserve per la rilevante stortura della ripresa panoramica, pur se da un punto di vista coloristico la resa è ineccepibile.

Anche « LETTERA A UNA CITTA' » (3) diretto da Giuseppe Berto e fotografato a colori da Franco Riganti, non ha portato alcun contributo alla conoscenza di Orvieto. Quanto lo scrittore ci ha detto con queste pagine fissate sulla celluloida appartiene a quel genere frettoloso e turistico a cui il nostro documentarismo di maniera si sta abituando da anni. Il nome del regista ci aveva, inizialmente, fatto sperare in osservazioni inedite, in interessanti appunti folcloristici, in dati umani insoliti. Pur troppo abbiamo dovuto ricrederci e consolarci con alcune cartoline di panorama ben fotografate e tagliate con sicuro mestiere.

Guido Guerrasio, rotta la tradizione che lo voleva ormai dedito con il fido Giulio Gianini ai racconti crepuscolari, si è volto con « BASILICA SEGRETA » (4) ai tesori in parte ignorati contenuti nella milanese Basilica di S. Ambrogio. La documentazione, ripresa a colori da Massimo Dallameno, è precisa, sicura e articolata con buona misura, ma inevitabilmente compromessa dalla mancanza di un racconto. Si tratta di una elencazione e come tale fredda, se pure rigorosamente curata nella parte critica ed informativa. E questo è già un merito da segnalarsi, vista la superficialità con cui spesso ci si avvicina in cinema ai problemi artistici.

Di « SINFONIE DEL MARE » (5) diretto da Adriano Zancanella e fotografato da Alfonso Boneschi non abbiamo che da rilevare lo spunto insolito: la furia di una tempesta marina osservata da bordo di un piroscampo. Per il resto, si tratta di normale amministrazione, che il racconto scade in una esposizione sciatta vuoi per la ripetizione di alcune riprese, vuoi per l'inserimento di annotazioni superflue, vuoi ancora per la presenza di immagini « truccate » in maniera irritante.

**Claudio Bertieri**

È USCITO:

**"Storia del cinema muto"**

di ROBERTO PAOLELLA

Ed.: Francesco Giannini & Figli  
(Napoli, Via Cisterna dell'Olio)

VOLUME DI 556 PAG. L. 4.000

Nelle migliori librerie o direttamente all'editore

Annotiamo per il lettore, a puro titolo informativo, gli abbinamenti dei documentari presi in esame: (1) "Ape regina"; (2) "Carmen Jones"; (3) "Nessuno mi fermerà"; "Ape regina"; (5) "Il siluro della morte".

## Continenti in fiamme

(1955)

Regia: **Cesare Rivelli** - Commento: **Cesare Rivelli** - Musica: **Renzo Rossellini** - Produzione: **Condor Film** - Distribuzione: **Cel-Incom** - Documentari italiani, tedeschi, americani, russi, ecc.

Poco tempo fa parliamo con molto entusiasmo di "Vittorie sui mari" che l'americano Henry Salomon costruì con sensibilità di vero artista utilizzando brani di documentari girati da operatori di guerra delle più svariate nazionalità. Altrettanto non possiamo dire di questo "Continenti in fiamme" di Rivelli che vuol offrire una visione generale dell'ultimo conflitto mondiale dall'invasione della Polonia, al fungo atomico di Hiroshima. Ignoriamo quanto e quale sia il materiale documentaristico che Rivelli ha avuto a sua disposizione, tuttavia non possiamo fare a meno di notare, che una «visione generale» il film non riesce a darla (le parti sono mal distribuite, ad episodi significativi ne seguono altri di nessun interesse, alcune «fasi» del conflitto addirittura decisive e fondamentali sono del tutto ignorate); che l'imparzialità e l'obiettività inizialmente promesse non sono sempre rispettate (le frequenti allusioni nel commento parlato; l'inclusione di «inserti» che non hanno alcun legame col racconto del «fatto bellico» come quello addirittura ridicolo e meschino della «prima» al Teatro dell'Opera di Roma; la esclusione totale di certi «interventi» e nello stesso tempo la voluta precisa «messa a fuoco» di altri); che il film manca di continuità narrativa e non riesce perciò ad essere un racconto della tragica esperienza della guerra.

"Continenti in fiamme", in breve, non è un'opera cinematografica, cioè un'opera narrativa capace di raccontare il tragico episodio della guerra che ha sconvolto l'umanità per sei lunghi anni. Rivelli infatti si è limitato a cucire dei brani girati dal vero senza alcuna preoccupazione espressiva, senza cioè impegnarsi in sede di montaggio, nella costruzione d'un racconto, senza colorire gli episodi di sentimenti umani, senza esprimere tra le righe e le pieghe della storia, pur rispettando nella sua integrità e nel suo valore di documento storico il materiale elaborato, un pensiero, un'idea (l'idea della guerra beninteso), e non il sentimento di parte). Il film quindi si snoda con una certa monotonia, in un

clima privo di drammaticità, nonostante che alterni di continuo visioni di morte e di distruzione.

Ricco di tensione, impressionantemente «vivo», il saluto di Adolfo Hitler agli ultimi e giovanissimi difensori del Terzo Reich; un brano che da sé, nella propria nudità di documento, esprime efficacemente il tragico epilogo di un'«idea», di una dittatura.

## I topi

(Die Ratten 1955)

Regia: **Robert Siodmak** - Soggetto: tratto dall'opera teatrale omonima di **Gerhart Hauptmann** - Sceneggiatura: **Jochen Huth** - Fotografia: **Göran Strindberg** - Musica: **Werner Eisenbrenner** - Sistema: **Normale** - Colore: **Bianco e nero** - Produzione: **C.C.C. Herzog-Film** - Distribuzione: **Atlantis Film** - Interpreti: **Maria Schell, Curt Jürgens, Heidemarie Hatheyer, Gustav Knut, Barba Rost, Fritz Remond, Ilse Steppat, Lou Seitz, Hans Stiebner.**

*Paolina Karka, abbandonata dal fidanzato ed in attesa di un bambino, allo scopo di ottenere denaro e documenti per raggiungere l'uomo che ama, stabilisce un patto inumano con la signora John, una donna sterile. Costei, per non perdere l'amore del marito, sta infatti simulando una maternità; approfittando di un'assenza del consorte e del parto di Paolina, essa ottiene il neonato e lo presenta come suo. L'animatore e l'operatore dell'intera situazione è Bruno, un losco individuo, fratello della signora John. Tuttavia il senso materno di Paolina prevale ed essa riuole il figlio. Minaccia uno scandalo; Bruno decide di ucciderla; ma Paolina si difende e, quasi senza volerlo, ammazza Bruno.*

Il ritorno di Robert Siodmak a Berlino non è stata la momentanea sosta del regista ormai «americanizzato» e che torna a realizzare un film nei suoi luoghi di origine. Anzitutto Siodmak non si è mai decisamente uniformato, se non in rare occasioni, ai canoni hollywoodiani; egli appartiene al folto gruppo di registi e di tecnici tedeschi che, figli o no dell'espressionismo, discepoli diretti o indiretti di un monumentale regista di teatro, si contraddistinguono per appartenenti ad un tempo storico, estetico, razziale, da cui è pervenuta, per il cinema, una ben precisa trattazione del chiaroscuro. Attenti studi hanno analizzato il fenomeno; e anche senza parlare di «schermo demoniaco», è intuitivo il gusto, è evidente l'edu-

cazione prettamente gotica che ha mosso e muove le luci e le ombre di questi artisti, fra cui Siodmak. E mentre i nuovi nomi della cinematografia germanica, di un settore o dell'altro, agitati da problemi ed argomenti più o meno sentiti, più o meno aggiornati, si allontanano dai tradizionalismi, la «vecchia famiglia», benché abbia preso orgogliosamente la cittadinanza americana e abbia maturato le iniziali esperienze con l'essenzialità, il dinamismo ed il rendimento narrativo di una nuova civiltà artistica, tuttavia dimostra, appena possibile, predilezione e nostalgia per le prime fonti ispirative. Perciò Siodmak non solo ha filmato una storia ambientata a Berlino, ma ha inteso spingersi molto più indietro nel tempo, quasi a riprendere temi e sviluppi contenutistici e formali a lui cari. E, come scelta testuale, si è rivolto al "Die Ratten" di Hauptmann, un lavoro teatrale del 1910, trasportandolo nella Berlino moderna, con la convinzione del «ritorno storico» e, quindi, dell'attuale validità delle passioni nate nel clima delle crisi sociali. Però, se intenti sociali aveva l'Hauptmann, questo suo lavoro (annoverato fra i minori), pur rientrando nel campo dell'analisi di costume, possedeva un'immediatezza di riflessione speculare, poiché nato dal contatto diretto fra autore ed epoca, e, più ancora, fra autore e personaggi descritti. Infatti Hauptmann stesso racconta nella propria autobiografia di aver personalmente conosciuto un ex-direttore del Teatro Reale di Strassburgo che, ormai in pensione, viveva in una vecchia caserma diroccata, circondato da costumi, arnesi, materiale scenico ed attrezzeria teatrale; e costui campava la vita impartendo lezioni di recitazione a novellini, illusi e spostati. Accanto al vecchio ruotava un campionario di mendicchi, di falliti, di morfinomani, di prostitute; gente marginale, gente che rosciava brandelli di vita: insomma, topi. Parallelamente alla vicenda del vecchio, insieme alla corallità dei ritratti, si svolgeva il dramma della ragazza madre; e la costruzione della commedia avveniva sulla legge della contrapposizione scenica. Siodmak, a sua volta, ha dovuto riadattare argomento e proporzioni, in quanto la centralità del film riguarda soltanto i rapporti di maternità.

Inutile, pertanto, la vana pedanteria dei confronti; e del resto basta pensare che in teatro, la battaglia per il possesso del bambino si concludeva con la morte delle due donne, per comprendere la forte gradazione del ribaltamento operato dal

regista nel film. Non è quindi il caso di chiederci se Siodmak abbia più o meno bene trasformato Hauptmann; maggiormente legittimo, invece, il domandarci se gli abbia giovato scegliere quell'autore e quel copione. Sulla felicità di tale scelta (sempre riferita a Siodmak) avanziamo molti dubbi; perché, pur esistendo un 'dramma di centro, contorni, conduzione e soluzione del quesito, hanno fornito al regista una vera e propria antologia letteraria e cinematografica degna di tutta la vecchia gloria simbolistica, espressionistica, kammerspieltica tedesca. E la nostra non è critica al passato, e neppure sottovalutazione di precisi capolavori. Perché prima di compiacersi esteticamente del capolavoro, lo apprezziamo come sintesi e prodotto di un intero «momento». Ma anche se commercialmente avesse successo e se apparisse «nuovo» agli occhi dell'ignorante, artisticamente non avrebbe significato progressivo il ripetere, per esempio, Caravaggio. Così Siodmak. Maria Schell è attrice che indubbiamente convince e conquista; la sua successione di maschere fermate dal bagliore e dall'immobilità della posa nella scena del fotografo, sono vere lampade d'arte; merito di interprete e dell'operatore Göran Strindberg perché il merito inventivo era già stato riconosciuto a Siodmak allorché quando risorse ad analogo scena nel suo primo film, "Uomini alla Domenica". Ma allora si trattava del 1929. E tuttavia, a distanza d'anni, la sua Berlino di oggi è ancora la Berlino di ieri; ma forma e simboli prima funzionali ed anche necessari, ora si rivelano costruiti e pesanti. Per renderli scarni, per riportarli ad un valore di riquadratura drammatica, per sottenderli a stati di tensione, occorre ch'essi finiscano asserviti all'«azione». Questo fu quanto avvenne a contatto con il cinema americano e che portò Siodmak a "La scala a chiocciola" o, anche, a "Specchio scuro". Al contrario, la totale ripresa di collegamento con antecedenti modelli espressivi provoca prevalenze di commento formale e di pretese notative che non giovano alla linea del personaggio e che lo coinvolgono in falsi livelli: sopra o sotto la sua reale entità. Così i personaggi non illuminano o abbuiano l'ambiente, ma viceversa, ed allora, si sa, calcare la mano sull'incubo luministico e scenografico è effettante. Però è anche semplice, specie ricorrendo a tenebrosità complicate da rotazioni luminose di lampadari, a miserandi girovagli suonatori di pianini, a neve che cade, bruma che scende e viscidume che balugina le strade.

Roba di effetto, abbiamo detto: e Siodmak ne è maestro. Fattura tecnicamente pregevole, aggiungiamo: ed il nostro regista possiede provata perizia. Ma non vorremmo che il gioco ci seducesse; anche se il gioco si chiama tragedia come in questo film. La nostra critica non nasce — badiamo bene — dalla svalutazione degli ismi della cinematografia tedesca. Si preoccupa, piuttosto, di porre in guardia chi, abituato o reso scontento dalla banale diluizione di troppa cinematografia, fosse portato ad accreditare sul conto di Siodmak, finezze e profondità, sia sul piano visivo, sia su quello della trattazione di materia, gratuite perché già scontate. Già a suo tempo vi furono discussioni sui perché e sui per come una ragazza venda il figlio e una donna finga parto e maternità per non perdere il marito. Ma il vero volto del personaggio — e qui diamone atto al regista — esula dalla imperversante neorealisticità per essere pura espressione interpretativa. Avviene, in sostanza, una riprova caratteristica del cinema tedesco: la bontà del materiale umano al di sopra di ogni corrente od indirizzo. Ed in verità le prestazioni della Schell, di Jürgens, di Heidemarie Hatheyer e di Gustav Knut sono eccellenti. Anche se musica, scenografia e fotografia hanno fedelmente coadiuvato a ripristinare quel credo estetico di Siodmak concretizzatosi nell'atmosfera-cenacolo del "Romanischen Café", ormai quarant'anni or sono.

## Grandi manovre

(Les Grandes Manœuvres 1955)

Regia: René Clair - Soggetto, sceneggiatura, dialoghi: René Clair - Fotografia: Robert Le Febvre - Musica: George Van Parys - Colore: Eastmancolor - Produzione: Filmsonor-Rizzoli - Distribuzione: Dear Film - Personaggi e interpreti: Armand (Gerard Philippe), Marie-Luise (Michèle Morgan), Lucie (Brigitte Bardot), Felix (Yves Robert), Gisèle (Simon Valère) e Jean Descilly, Pierre Dux, Jacques Fabbri, Jacques François, Lise Delamare, Jacqueline Mailla, Magali Noël.

Armando, sottotenente dei Dragoni, scommette di divenire in un paio di settimane l'amante della donna che gli sarà assegnata dalla sorte. Il caso gli affida Maria Luisa, una giovane parigina divorziata che deve sposarsi con una personalità della piccola cittadina. Nasce così un grande amore tra i pettegolezzi ed i sorrisi di tutto il mondo della provincia. Alla vi-

gilia però della partenza dei dragoni per le grandi manovre, un interrogativo è ancora nell'aria: il giovane conquisterà o perderà per sempre il cuore della sola donna che lui è riuscito ad amare?

Chi parlò di un Clair che si ripete, cadde, evidentemente, in grossolano errore, o in grave improprietà. Errore, se intese il ripetersi quale esaurimento; improprietà, se scambiò l'iterazione per riproponimento. A parer nostro, onde evitare dannose semplicità comparative nei confronti del regista, occorre premettere una considerazione iniziale: l'incontro di Clair con il colore. Fattore che in « Grandi manovre » si dimostra d'una vitalità e di un peso veramente protagonista, comportando rinnovamento quasi meccanico, oltre che tonale e psicologico, nel racconto e nella tipologia clairiana. Ne è derivata un'opera necessariamente « nuova », un'opera che, se cronologicamente segue « Les Belles-de-Nuit » del 1952, come rapporto di valori, anziché proseguire una filmografia iniziata nel 1923 con « Paris qui dort », merita, per così dire, l'apertura di una scheda nuova. Mentre quasi tutti i registi si sono ormai cimentati col colore e, buona parte, col cinemascope, significativo restava il fatto che, due autentici maestri, Chaplin e Clair, oppure un estroso come

Welles, non avessero ancora realizzato opere con i nuovi ritrovati tecnici e neppure con le risorse cromatiche che i vari sistemi venivano offrendo. La convinzione generale li indicava fedeli al vecchio standard e al bianco e nero; e, proprio perché tali, depositari del « vero » linguaggio filmico soltanto esprimibile — come loro avevano dimostrato — attraverso classici valori di formato, di luministica e di montaggio. Tutto questo è inesatto: sia in caso generale che particolare. Inesatto, cioè, non ammettere anche per loro, l'evidenza, l'obbligatorietà di una trasformazione della chiave narrativo-visiva in relazione ai nuovi mezzi tecnici. Soltanto pochi anni or sono si diceva, per esempio « che il colore rallenta il ritmo », come oggi lo si ripete per il cinemascope. E, naturalmente, ci si riferiva ad un ritmo misurato col metronomo di precedenti esperienze. Si vide poi la possibilità di raggiungere una dinamica in campo coloristico (ed anche anamorfico) realizzando ed ottenendo precise articolazioni interne oltre gli « stacchi » tradizionali.

Pertanto, la ragione dell'astenersi dei maestri dal cimento, stava appunto nell'aver compreso che non si trattava di « colorare » la stilistica loro consueta, ma di affrontare un ripensamento e di ricrearla con mezzo e finalità nuove. E Clair

lo ha dimostrato, riproponendo se stesso ad una nuova dimensione. Tale fu, infatti, il suo punto di partenza: non già il colore quale aggiuntivo passivo, ma quale elemento espressivo con funzione attiva operante accanto ai protagonisti. Si trattava, quindi, di tener conto d'una continua « presenza » con definito significato direzionale dell'intera composizione: nuovi dati prospettici, insomma. Perciò non semplice problema estetico. Per il nostro regista non si trattò di verniciare una sceneggiatura con raffinatezze costumistiche e con seduzioni di pennellate scenografiche. Ma fu, di scena in scena, l'ottenimento di una « risultante » fra due spinte da fondere e da equilibrare: il « clairismo » e la sua specifica dinamica, da un lato; il preciso effetto psichico e sensorio del colore, d'altro lato. « Grandi manovre » rivela la duplice influenza; compaiono concezioni originali accanto a pagine innovative, quasi antologia di brani ritradotti e adattati secondo distribuzioni e percentuali attinenti ad innegabili esigenze.

Anzitutto è evidente una diminuzione quantitativa nella energia motrice dei « gags », una diminuzione nell'atteggiarsi e nella persona fisica della « macchina ». Il tinteggio del tipo, in bianco e nero affidato ad un maggior agire dell'attore, qui è risolto con caratterizzazioni a significato cromatico. Il nume-



Il giovane attore Sandro Moretti, protagonista di « Tempo d'amarsi », appartiene alle ultime leve degli usciti dal C.S.C.

ro di piatti e vassoi — valga come esempio — caduti dalle mani della vecchia fantesca di «Grandi Manovre», è irrisoriamente inferiore a quello rovesciato dalle anziane serventi che compaiono nei precedenti film. Così pure la classica cerimonia della precedenza davanti alla porta, mentre prima si concludeva con l'inevitabile scontro, ora si risolve con l'ingresso in contemporanea e senza urto. Ugualmente la poltrona scricchiolante a teatro, la danzetta delle zitelle, il barcollare di ubriachi canterini, o la festa per la croce rossa, sono trattate con passaggi privi di insistenze. Pensiamo anche soltanto a «Le silence est d'or» e comprendiamo quanto si sia lontani dal deciso macchiettismo. E mentre il colore ha ovattato, filtrato in maggiore uniformità la comicità ritmica e di «trovata», a sua volta ha favorito la costruzione precisissima dei personaggi fino a rilevare nella protagonista una creatura femminile sì intensamente completa quale Clair ancora non ci aveva dato.

Perché, mediante il colore, Clair ha trasportato termini tematici in evidenze visive e (lontano da artificiose simbologie) posto in alterne tonalità la diversa posizione di contenuto del film. Infatti questa «commedia drammatica» (così l'ha definita l'autore) si sviluppa sulla coesistenza e sul conflitto di una creduta indipendenza, di un'allegria incoscienza fra causa ed effetto, fra azione e significato, fra banale realtà e profonda umanità. Perciò in piano avanti è giocata la commedia dell'amore in cui, re e giullare, Armando viene reso come creatura da ribalta, individualizzato in inquadratura con lo stacco rosso e blu della sua divisa da dragone, anteposto recitativamente con esuberante vitalità interpretativa. Alle spalle, invece, scaturisce e si vivifica il dramma, eroica e vittima Maria Luisa. Ed è di questa figura che Clair ha fatto il fulcro del film. Mentre Armando, entrando in campo, porta solo se stesso, Maria Luisa reca la calda palpabilità di un'atmosfera appassionata, la calorosa e tenue femminilità che trascorre silente alle cose e le informa e le partecipa di un vero stato d'animo. D'altronde la posizione del regista di fronte ad Armando (dragone fra i dragoni, una parte per il tutto) è considerativa, ma soprattutto critica. Il sentimento artistico del creatore vorrebbe riabilitare e umanizzare infine il sottotenente. Ma il Clair raffinato, ironico e parigino è troppo scaltro per non scoprire che sotto i panni del bel cavalleggero si nasconde quella vecchia

volpe di «Don Giovanni». E Don Giovanni — giralo come vuoi — alla domanda «chi sei?» ha già risposto e risponderà eternamente «un uomo!». Risposta buona e bastevole per adultere, servette e vagheggine che popolano di capricci, languori, svenimenti e squittii la fauna femminile di «Grandi Manovre». Ma risposta inadatta per Maria Luisa. E René Clair, da perfetto francese, ride di Armando-Don Giovanni, ma ne ha pena. Così non ci dice se un giorno cambierà (a giudicare del colonnello pare di no!), ma si duole perché il conquistatore di professione finirà sempre più per assomigliare — come dicevano i francesi di Maupassant — ad un «toreau triste», che è poi il vero volto di Don Giovanni. Ma la scaltrita causticità clairiana, anche fuori di Armando, non evita ad alcuno la ironia. Stoccate sottilissime cadono sui balzettini del diplomatico che bacia la sposa, sull'esercito, sui borghesi, sui mariti gelosi, sui padri burberi e sulle così dette signore per bene. E non è soltanto ironia verso il «bel tempo che fu», ma desiderio di bollare ogni formalismo, ogni convenzionalità sopravvissuta e tutt'ora esistente nel nostro odierno costume. E' la struttura che ricopre la vita a far sorridere Clair, l'incredulo della forma; ma è la genuinità dei sentimenti, quando l'invocato crolla e si resta scoperti, veri, fatti d'amore, a renderlo trepido e delicatissimo. Allora, poeta, scopre la poesia. E scopre Maria Luisa che vede Armando e lo ama improvvisamente, senza ragione, contro ragione. E, notazione su notazione, giunge a darci la poderosità di un personaggio nato da sfumature (l'episodio della rosa) ove l'afflusso del colore è già psicologia (vedi la passeggiata in campagna, il ballo all'aperto, la preghiera nella chiesa e lo stupendo addio in carrozza). E' raro che Clair abbandoni totalmente la critica per l'esclusiva amorosa dedizione ad un personaggio. In «Grandi Manovre», coadiuvato da una meravigliosa e sensibilissima Michèle Morgan, lo ha fatto, offrendo all'attrice occasione di interpretare un personaggio da non dimenticare. Personaggio che ha trascinato ed irradiato di luce anche il pur bravo Gerard Philipe. Inoltre, se Clair ha saputo giovarsi nell'accostare atmosfere pittoriche alle tenuità emotive della musica di Van Parys, ci ha anche dimostrato di aver dispiegato colori d'una personalissima favolozza. Inutile parlare di ispirazione per un pittore specifico; autentico personale creatore egli stesso, quasi per autoelisione, non è da Clair

che possiamo attenderci il «rifiarsi» ad un nome, ad una scuola o ad una corrente definita. Da lui non avremo né un «Moulin Rouge» e neppure una vita di Van Gogh. Tuttavia egli, in luogo dell'inquadratura ripetente un celebre quadro, ci fornisce qualcosa di più prezioso, e cioè l'assorbimento di uno spirito, di una figurazione dei maestri pittori veramente e localmente «sentiti». Così, esaminando, poniamo il rapporto o la trattazione coloristica della scena del saluto fra la piccola mondana e Armando, avvertiamo molto più Lautrec che non in pedanti ricostruzioni di sue tele in fotogrammi. Poiché Clair, in «Grandi Manovre», ha dimostrato la necessità e la possibilità di rendere il colore in film tanto al di fuori della realtà naturale quanto dell'effetto di marca espressionistica o pittorica, ma aderente ai canoni dell'evoluzione psicologica e del movimento.

## Duello di spie

(The Scarlet Coat 1955)

Regia: John Sturges - Soggetto e sceneggiatura: Carl Tumber - Fotografia - Paul C. Vogel - Musica: Conrad Salinger - Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor - Produzione e distribuzione: Metro Goldwyn Mayer - Personaggi e interpreti: Magg. John Bolton (Cornel Wilde), Magg. John André (Michael Wilding), Dott. Jonathan Odell (George Sanders), Sally Cameron (Anne Frances), Benedict Arnold (Robert Douglas), Gen. Robert Howe (John McIntire), Peter (Rhys Williams), Nataniel Green (John Dehner).

Siamo nel 1780. Il generale americano Benedict Arnold comanda la fortezza di West Point che blocca le truppe inglesi a New York. Alcuni messaggi intercettati rivelano che una alta personalità americana che si firma "Gustavus" è in contatto con gli inglesi mediante un certo "Mister Osborn". Il maggiore John Bolton, per scoprire chi si nasconde dietro "Gustavus", si finge disertore e passa nelle linee inglesi. Qui nonostante la diffidenza di un certo dottor Odell, Bolton riesce a guadagnare la stima del maggiore inglese John André; fra i due nasce così una forte amicizia. La situazione per l'americano si complicherebbe se non intervenisse a suo favore una giovane e bella donna, Sally Cameron, che lo salva da una trappola tesagli dal dottor Odell. Alla fine, in un appuntamento segreto fra "Gustavus" e "Mister Osborn" si scopre che i due sono rispettivamente il

generale Arnold e il dottor Odell. E mentre il traditore riesce a rifugiarsi nelle linee nemiche, John André viene catturato dagli americani e condannato a morte perché trovato senza uniforme. Invano John Bolton cerca di salvare il nobile rivale.

Benedict Arnold fu una delle figure meno simpatiche della guerra d'Indipendenza americana; dopo aver combattuto vanitosamente per quattro anni con George Washington, difendendo i territori americani del Nord dai ripetuti attacchi delle truppe inglesi provenienti dal Canada, egli tradì improvvisamente la causa dei coloni negoziando con il comandante dell'esercito inglese la resa di West Point ove erano situati i più importanti magazzini dell'esercito americano. Il tradimento fu scoperto in seguito alla cattura d'un maggiore inglese, John André, con cui Arnold era in contatto segreto da tempo e che aveva indosso i documenti rivelatori; tuttavia Arnold riuscì a fuggire ed a raggiungere il nemico ponendosi al suo servizio. John André invece, nonostante la sua lealtà e la sua fede di soldato, fu condannato a morte da un tribunale americano.

Su quest'ultimo episodio di «spionaggio», John Sturges ha costruito il suo film romanzando a piacere fatti e personaggi. Senza alcuna preoccupazione di falsare la storia egli ha trasformato tutta la vicenda in un'leale e simpatico «duello di spie», inventando per questo un personaggio, quello del maggiore americano John Bolton, da contrapporre, quale antagonista, all'inglese André. Non è quindi il caso di parlare di ricostruzione, di ambientazione storica in un film come questo che ha il solo scopo di divertire lo spettatore con una serie di fatti «avventurosi». Come al solito la deformazione storica è dovuta all'insensibilità ed all'insensimento di quei cineasti che attaccati a formule vecchie ed ormai noiose, non comprendono come un fatto «reale», per di più naturalmente «avventuroso» come questo, rivissuto e quindi creato mediante una fedele ricostruzione storica ed ambientale avrebbe molti più numeri per interessare quel pubblico che essi temono tanto di perdere ma che a loro insaputa non è più capace, ormai da tempo, di seguire il genere fumettistico del racconto cinematografico.

L'attore Michael Wilding ha fatto del suo meglio per dare una veste credibile di gentiluomo e di soldato al personaggio di John André.

## TRIESTE

### ZAVATTINI A TRIESTE

Si è svolta a Trieste, organizzata dal C.C.A., la « Settimana letteraria Bompiani »; sul podio del maggiore circolo culturale cittadino si sono succeduti G.B. Angioletti, Flora Volpini, Bonaventura Tecchi, Antonio Aniante, Arnaldo Frateili e tutti sono stati seguiti ed alla fine vivamente applauditi da un pubblico folto ed attento particolarmente nell'ultima serata, quando lo scrittore e critico cinema-

grafico Piero Gadda Conti ha presentato e tracciato un rapido ed efficacissimo profilo letterario-cinematografico di Cesare Zavattini. Il popolare scrittore e saggista da tempo desiderava venire a Trieste non solo perchè da tre anni prima lo aveva promesso agli amici del *circolo ferroviario*, ma anche perchè, pur avendo girato mezzo mondo, non era ancora venuto a Trieste. Ma neanche stavolta ha potuto accontentare i suoi amici del circolo ferroviario, poichè, dovendo ripartire per precedenti impegni, non è po-

tuto intervenire ad una mattina che si sarebbe organizzata in suo onore. Comunque, una fitta schiera di amici ed ammiratori lo ha attorniato quando, in una libreria del centro, ha apposto innumerevoli autografi sui suoi libri e la sera tardi dopo la sua conversazione nella sala del C.C.A. In precedenza, Gadda Conti lo aveva presentato, mettendo in evidenza la sua attività di uomo di lettere e di scrittore di cinema: due attività in apparenza differenti, ma che in realtà non rivelano che due facce di una medesima personalità, quanto mai interessante ed originale. Poi Zavattini ha parlato di se stesso, della sua collaborazione con De Sica e dei suoi progetti presenti e futuri.

Ad una signora del bel mondo che gli chiedeva se film come « *Ladri di biciclette* » « *non ledessero l'onore del nostro Paese all'estero* », egli ha confermato quanto Gadda Conti aveva risposto qualche istante prima alla stessa signora, e cioè che nessuno all'estero si è mai sognato di pensare ciò, e che persino un autorevole storico francese, nel tracciare una breve, ma esauriente storia moderna del nostro Paese, aveva dichiarato che molto ci si deve attendere da un popolo che ha il coraggio di essere così sincero. Ad un altro interlocutore ha spiegato la trama del « *Tetto* » citando le parole del Presidente Gronchi: « *Ogni italiano ha il diritto di avere una casa degna di un uomo* »; parole queste che premiano la fatica sua e di De Sica nel realizzare questo ultimo e particolarmente impegnativo film. Infine, è stato chiesto a Zavattini quale attività, se quella letteraria o cinematografica, gli abbia dato maggiori soddisfazioni: senza esitazione, ha risposto « *quella cinematografica* », poichè il cinema si rivolge ad un numero infinitamente maggiore di persone, che non il libro; da noi infatti, per varie ragioni, i letterati sono ancora un po' restii al contatto col pubblico e tendono invece a rinserrarsi nei « *salotti letterari* ».

La conversazione-dibattito di Zavattini è stata molto applaudita. Perciò questa « *Settimana letteraria Bompiani* », anche se sono mancati all'appuntamento scrittori quali Moravia, Marotta, Alvaro e Vittorini, ha avuto un indiscusso successo. Ancora una volta ci si è convinti che i contatti diretti tra artisti e pubblico sono quanto mai proficui. Perchè i nostri registi di cinema non fanno altrettanto, non solo nei grandi centri, ma anche nelle piccole località? Siamo certi della utilità di questi incontri.

Guido Rosada

## VERONA

### SVEGLIAMOCI!

Ci sono cose che val sempre la pena di ripetere, anche se si sanno. Potranno fare dispiacere a qualcuno; ma non se la prenda. La colpa è un po' di tutti.

C'è un male diffuso qui da noi, ed è quella specie di totale inerzia che fa sempre seguito alle tante belle intenzioni per questa o quella cosa. Aggiungeteci poco o molto di diletantismo negativo, e il male è fatto. Non mancano coloro che hanno un certo ingegno, nè qui si è poi sprovvisti di mezzi. Eppure, ogni cosa si esaurisce nelle chiacchiere di caffè. E' una storia che dura da molto tempo, forse da sempre. Per esempio, una volta c'era (e sembra di parlare come nelle favole) il Cineguf, abbondantemente sovvenzionato, che tra le tante ed anche inutili cose raccoglieva qualche entusiasta. Dei suoi promotori, uno dei più attivi è caduto in azione partigiana, qualcuno è passato poi a formare il Circolo del cinema, il resto è disperso. Matrimonio, altre preoccupazioni, risucchio nel giro delle piccole cose di ogni giorno, ogni vecchio interesse è ormai sparito. Peggio, perchè quel periodo sembra definitivamente chiuso tra due parentesi: ora è tanto se al cinema ci vanno la solita volta alla settimana per il solito svago domenicale. Ora hanno l'aria di parlare d'altro, se si tocca l'argomento che una volta mettevano al disopra di tutto. Saranno anche state illusioni giovanili, ma se qualcosa sotto sotto ci fosse stato, avrebbe dovuto durare. Già, il cinema in genere, così come è, non merita poi troppa serietà nè troppe attenzioni. Si sa come vanno le cose. Ma prima non lo avevano capito, ed ora per una specie di ripicca delusa sono passati dalla parte opposta ed hanno finito proprio col precipitare in quel giro che intimamente disprezzavano. Dopo avere tanto sbraitato, ora puntualmente se ne vanno a giocare a carte alle 17 ed alle 21.15, ogni giorno, in attesa del tempo delle pantofole e della papalina. Così è di loro. Se ne sono andati e basta.

Per quelli che rimangono, sembra che a molti piaccia scherzare, così per passatempo. Magari per loro niente di quello che si fa, va bene: Chaplin è un pagliaccio per bambini, Eisenstein non avrebbe dovuto esistere e gli altri lo stesso; conta solo Tony Rose ed il suo manuale, se conta. Discussioni, interventi, tutto qui: « *Quale obiettivo ha usato?* ». Intendono la focale. Si stia dall'una o dal-

PER L'IGIENE E LA BELLEZZA DEGLI OCCHI

# OPTOFIL

BAGNO OCULARE



L'Optofil decongestiona, ristora gli occhi ed evita le irritazioni dovute alla luce troppo intensa

È UN PRODOTTO I.F.I.

l'altra parte, 25, 50, 75, 125 eccetera sono le cifre magiche che si trascinano da anni senza fare il più piccolo passo avanti. E almeno facessero cose pulite. Sta nascendo sul ceppo del famoso «stile tre per cento» (scuola documentaristica ufficiale italiana) lo stile «prembotone su tutto, e non tagliare mai, e men che meno gli scarti». Poi se lo si dice c'è chi si offende e ti pianta il muso.

Non importerebbe nulla se fossero isolati, uomini che vanno per loro conto. Ma il peggio è che influiscono sugli altri, su quelli che si accostano ora al cinema, i quali finiscono per inocularsi la malattia.

Mancano idee, manca un preciso e sicuro orientamento, manca a costoro, così facili ad asserirlo, proprio quel gusto e quell'amore per la vita attorno della città e per il linguaggio cui intenderebbero — dilettantisticamente, ma oggi tale parola deve cominciare ad avere un suo significato molto più positivo nei confronti di certo professionismo — dedicarsi.

Ci sono gli elementi seri, pochi, che si tirano in disparte, quando proprio sarebbe necessario un lavoro più intenso di collaborazione. Con loro sono possibili colloqui sostanziosi ed è possibile avanzare una buona dose di fiducia. Qualcuno sta lavorando anche nel campo del cinedilettantismo. I loro lavori li vedremo al Concorso di Montecatini di questo o del prossimo anno.

Comunque, è tempo di non baloccarsi in chiacchiere ed in quel piccolo pettegolezzo che non è prerogativa di qui, in fin dei conti, più di quanto non sia di Roma o di Milano. E' tempo di lavorare, e, sia che si voglia realizzare, se se ne hanno capacità e mezzi (il Cineclub può mettere la cinepresa a disposizione), qualcosa, sia che ci si voglia dedicarsi meno che superficialmente alle cose del cinema, non è proprio il caso di comportarsi come le sognanti educande deluse al primo incontro d'amore un po' rude (dopo un po' di rancore, si passa su tutto e nulla ha importanza), mettere un po' da parte certe privatissime ambizioni o generici risentimenti, e fare, e far durare il proprio interessamento. Ma poi ha molta importanza?

Del resto, consoliamoci, perchè sappiamo che tale situazione è rosea in confronto di quella di troppe altre città.

Ed ora un po' di cronaca: il Circolo del cinema è già sulla ventesima manifestazione di questo suo nono anno sociale. Considerando le attuali difficoltà e il nuovo sistema di distribuzione dei film di archivio,

che, se può aiutare i malaticci, costituisce una remora per i Circoli più efficienti ed organizzati, si può dire che il programma, oltre che dignitoso ed interessante, ha toccato punte notevoli con alcune rassegne inedite per Verona.

La Società Naturalisti ha organizzato una mostra fotografica sul tema «l'acqua», ed una «personale» di Peretti-Griva.

fr.

## ROVIGO

### AVREMO UN PABLITO?

Per quanto Rovigo città accoglie una numerosa popolazione studentesca nei vari istituti scolastici e nonostante che vi sia un discreto manipolo di goliardi, come abbiamo accennato in una nostra precedente corrispondenza, l'attività culturale lascia a desiderare. Però, siamo convinti che si potrebbe risolvere questa lacuna se gli anziani, cioè gli arrivati professionalmente e gli educatori, ascoltassero i desideri e le necessità dei giovani e convogliassero questi in appropriate iniziative; il risultato certamente sarebbe positivo.

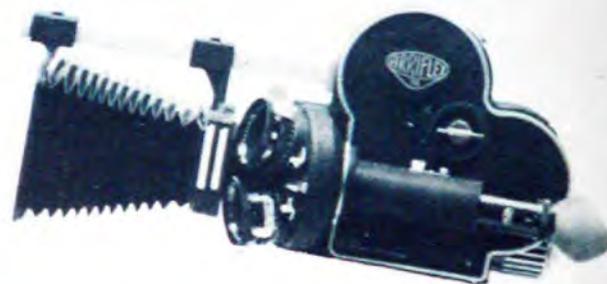
L'esempio del successo del Cineforum, insieme ad altre reaso è riuscito ad attirarsi la simpatia di moltissimi studenti e professionisti grazie ad una metodica ed intelligente programmazione di pellicole sia nazionali che straniere presentate ed illustrate chiaramente e senza falsi sott'intesi da persone serie e competenti in materia. Il risultato? I giovani più attivi, i più preparati hanno deciso di cimentarsi nella realizzazione di un impegnativo cortometraggio in «sedici mm.» che potrebbe divenire il primo di una serie. Il cortometraggio si ispirerà ad un episodio veramente accaduto di umana solidarietà che commosse profondamente cinque mesi fa, non solo il Polesine ma anche l'opinione pubblica nazionale; se non accadranno gravi contrattempi, i giovani cineasti rodigini del Cineforum, insieme ad altre realizzazioni del Cine Club, lo presenteranno di certo al giudizio del prossimo Festival di Montecatini.

La notizia apparsa nella stampa locale ha destato un vivo interesse d'attesa non solo a Rovigo ma in tutta la provincia. La cronaca parlava di un bimbo affetto di leucemia e dei suoi amici di scuola che, nell'occasione del vicino Natale, sono andati di casa in casa a cantare «la notte santa» (questa antica tradizione polesana che si perde nella leggenda) per raccogliere doni ed offerte che poi riportarono, insieme con i loro rispar-

# ARRIFLEX



Cinepresa «ARRIFLEX» mod. II-A per pellicola cinematografica 35 mm., con mirino reflex continuo, otturatore a specchio 180°, griffa nuova, torretta girevole per 3 obiettivi, motorino speciale 12 V. con partenza rapida, resistenza regolabile a 50 fotogrammi al secondo, compendio e montature per filtri, chassis doppio in metallo leggero per 60 mt. di pellicola e con indicatore di riserva della pellicola stessa, corpo resistente all'acqua marina ed al clima tropicale, cavo di collegamento per le batterie e cinghia di trasporto



Cinepresa «ARRIFLEX 16» per pellicola cinematografica 16 mm., con mirino reflex, lente d'osservazione, torretta girevole per 3 obiettivi, motorino speciale 6-8 Volt con partenza rapida, resistenza regolabile per la frequenza di ripresa, tachimetro da 8 a 50 fotogrammi al secondo, contatore dei metri e dei fotogrammi girati, marcia avanti e indietro, per bobine da 15 o 30 metri, possibilità di applicazione di uno chassis per 120 metri

Rappresentante esclusiva per l'Italia

**REPORTFILM** s. r. l.

Via Francesco Crispi, 36 - Tel. 478588 - 474610 - Roma

mi, al caro, sfortunato e povero amico malato affinché potesse curarsi; questi bravi, intraprendenti e generosi scolaretti guadagnarono il « Premio di bontà della notte di Natale ».

I giovani realizzatori (tra cui Luigi Ceruti, sceneggiatore e forse regista) hanno intanto, avuto da parte del Centro Cinematografico Scolastico l'aiuto non indifferente; esso fornirà alla troupe la macchina da presa, un ricco parco di lampade, il carrello, mentre il Provveditore agli studi ha già accordato al regista l'autorizzazione di poter usufruire delle aule scolastiche per gli interni. Abbiamo potuto vedere, quasi clandestinamente, i provini fotografici dei giovani interpreti, selezionati accuratamente fra gli alunni delle scuole elementari di Rovigo e i « tipi » ammirati sono tutti interessanti e idonei per il film. Balzerà fuori da questi neo-attori un... Pablito Calvo? Ora la più grossa difficoltà da superare è il finanziamento, ma si può credere che il problema sia già stato risolto ed a primavera inoltrata si darà l'avvio al fatidico « si gira ».

Il soggetto è senza dubbio interessante e molto impegnativo per i cineamatori rodighini e questa iniziativa è degna della massima considerazione ed è da augurarsi che il film possa davvero essere felice e toccare il cuore, come fece la stampa locale che scosse e galvanizzò i cuori non solo dei « rovigoti » ma di tutto il Polesine che in fin dei conti non è poi tanto... amaro e duro come certuni lo descrivono.

Toni Ferrarese

## TREVISO

### I DUE

Le due maggiori associazioni culturali cinematografiche di Treviso — il Circolo del Cinema e il Cineforum — avendo entrambe iniziato l'attività già nel novembre scorso si trovano attualmente in fase avanzata dello svolgimento dei loro programmi per la stagione 1955-1956.

Il Circolo del Cinema, sotto la nuova presidenza di Andrea Cason, sembra avere in parte modificato il suo programma tradizionale. Infatti, mentre negli anni precedenti l'intento principale era quello di offrire una conoscenza sempre più ampia delle varie tendenze e conquiste artistiche della storia del cinema quest'anno, essendo stato comprovato che il precedente indirizzo non godeva dell'approvazione della maggioranza dei soci — i quali non dimostravano interesse al cospetto di opere, pur notevolissime o fonda-

mentali, come « Assunta Spina » o « L'ultimo uomo » — si è stabilito di tener maggior conto della ricettività della massa degli spettatori. Il che non significa, naturalmente, che l'organismo sia venuto meno ai suoi scopi; bensì che esso ha inteso favorire piuttosto le nuove leve di iscritti, presentando loro una parte di quelle opere che negli anni precedenti già avevano riscosso la maggiore adesione da parte dei soci. Un programma, in definitiva, maggiormente selezionato, e arricchito, inoltre, da un gruppo di film di più recente produzione giapponese, russa e ceca, forniti dalla cineteca della Mostra di Venezia. Tra questi ultimi si annoverano « Sansho Dayu », « Boris Godunov », « La cicala » e « Vecchie leggende ceke »; tutte opere che, fatte precedere da una introduzione storico-critica, hanno suscitato grande interesse negli spettatori e fatto aumentare il numero delle iscrizioni, salite, negli ultimi mesi, a duecentocinquanta.

L'unico appunto che personalmente vorrei muovere ai dirigenti del Circolo del Cinema è quello di aver voluto escludere dal programma, per un eccessivo timore di scontentare i soci, due opere di grande importanza nella storia del cinema tedesco prenazista, « Ombre » di A. Robinson e « Asfalto » di J. May, che la Cineteca Italiana ha messo quest'anno a disposizione degli enti culturali cinematografici.

Il rigore culturale deve essere sempre mantenuto presente dal direttivo del Circolo del Cinema anche per differenziare il suo programma da quello del Cineforum, che mira piuttosto a interessare il pubblico alle tendenze più attuali del cinema e che punta soprattutto sui dibattiti che fanno seguito alla proiezione dei film. Il programma del Cineforum è quasi interamente costituito di film di produzione relativamente recente, scelti tra quelli di maggiore rinomanza e per ciò già noti alla massa del pubblico. Tuttavia sono state proiettate anche opere fornite dalla Mostra di Venezia — le stesse già apparse sullo schermo del Circolo del Cinema — ed un paio di buone retrospettive — « L'uomo di Aran » e « La kermesse eroica ».

Una bella iniziativa di questa associazione è stata la presentazione in anteprima di « Marty », di Delbert Mann, che, proiettato nei giorni successivi in spettacoli normali, ha notevolmente contribuito ad attrarre l'attenzione e l'interesse del pubblico su questa importante opera della cinematografia indipendente americana. Per dare maggior lustro alla serata era stato invitato a presentare il film e a



Joan Crawford e Cliff Robertson in « Foglie d'autunno » (« The Way We Are »)

dirigere la discussione G. B. Cavallaro, il noto critico del quotidiano cattolico di Bologna « L'Avvenire d'Italia »; ma all'ultimo momento questi si è fatto sostituire da un giovane della stessa città, il quale però non si è dimostrato all'altezza del compito.

Le adesioni al Cineforum si mantengono anche quest'anno numerose. Si contano attualmente circa quattrocento soci. La maggior fortuna e il vantaggio di questa associazione rispetto al Circolo del Cinema sono dovuti, oltre che alla sua impostazione cattolica (si tenga conto che Treviso è una città eminentemente democristiana), al fatto che essa effettua le proiezioni di sera, potendo così aderire alle preferenze del pubblico.

A proposito dell'indirizzo cat-

tolico della maggioranza del pubblico trevigiano interessa segnalare che il più gran successo registrato nelle pubbliche sale di spettacolo in questa prima metà della presente stagione cinematografica, e di gran lunga superiore a qualsiasi altro, è stato quello di « Marcellino pan y vino », che ha tenuto il cartellone per tre settimane, a sala sempre affollata, in uno dei principali locali della città, quando assai rari sono i casi in cui un film superi di uno o due giorni la settimana di programmazione. Se si consideri che un analogo successo si registrò soltanto durante la stagione precedente con « Lo spettacolo », bisogna convenire che le maggiori fortune dell'esercizio cinematografico di Treviso sono affidate al film cattolico.

Aut.



MARIO DOVERE (Napoli). La tua domanda alla quale io risposi negativamente nel numero 163 di « Cinema » — ha suscitato l'interesse di Italo Cenciotti (via Vercelli 30, Roma). Mettiti in contatto con lui; aspetta una tua lettera.

ITALO CENCIOTTI (Roma). Leggi quello che ho scritto a Dovero di Napoli. Ti riguarda personalmente.

GIORGIO MEZZAVILLANI (Venezia).

De *I Lloyds di Londra* esiste soltanto la edizione del 1936 di Henry King, presentata sugli schermi italiani nel 1937.

Titolo orig.: *Lloyds of London*; prod.: 20th Century Fox-Zanuck, 1936; regia Henry King; soggetto e scenegg.: Ernest Pascal e Walter Ferris, da un racconto di Curtis Kenyon; foto: Bert Glennon; scenografia: William Darling; musica: Louis Silvers; montaggio: Barbara McLean. Interpreti: Tyrone Power, Madeleine Carroll, Freddie Bartholomew, Sir Guy Standing, Charles Aubrey Smith, George Sanders, Douglas Scott, Virginia Field, John Burton, Robert Greig, Una O'Connor, Arthur Hohl, Miles Mander, Gavin Muir, Montague Love, Cora Sue Collins, Georges Renavent, E. E. Clive, Forrester Harvey, Billy Bevan, Holmes Herbert, J. M. Kerrigan, May Beatty.

MARIO PECORARI (Villa Poma - Mantova). Eccoti accontentato. Per « Il folle di Marechiaro » spero di essere preciso fra poco.

*Shaitan, il diavolo del deserto* (Fortune Carrée): C.I.C.C. - Pathé Cinéma - Titanus - Noria Films in Eastmancolor ed in CinemaScope, 1955; regia: Bernard Borderie; sogg.: dal romanzo di Joseph Kessel; adatt. e scenegg.: J. Kessel, Bernard Borderie e Georges Kessel; foto: Nicolas Hayer; scenografia: René Moulart; musica: Paul Misraki. Interpreti: Pedro Armendariz, Folco Lulli, Anna Maria Sandri, Paul Meurisse, Fernand Ledoux, Leopold Frances, Rouchdy.

*Le amiche*: Trionfalcine - Giovanni Addessi, 1955; regia: Michelangelo Antonioni; soggetto: basato sul racconto « Tre donne sole » di Cesare Pavese; scenegg.: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba De Cespedes; foto: Gianni Di Venanzo; scenogr.: Gianni Polidori; musica: Giovanni Fusco; mont.: Eraldo Da Roma. Interpreti: Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Yvonne Fourneau, Anna Maria Pancani, Madeleine Fischer, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Ettore Manni, Maria Gambarelli, Marcella Ferri.

*All'ovest niente di nuovo* (All Quiet on the Western Front): Universal, 1929-1930; prod.: Carl Laemmle jr.; regia: Lewis Milestone; sogg.: dal romanzo omonimo di E.M. Remarque; scenegg.: Maxwell Anderson, Dell Andrews, George Abbott e Lewis Milestone; foto: Arthur Edson e Tony Gaudio; scenografia: Charles D. Hall e Schmidt; musica: David H. Broekman; mont.: Ed Adams. Interpreti: Lew Ayres, Louis Volheim, John Wray, Slim Summerville, William Bakewell, Russell Gleason, Beryl Mercer, Yola D'Avril, Joan Marsh, Renée Damon, Edmund Bree-

se, Poupée Andriot, Scott Kolk, Walter Browne-Rogers, Harold Goodwin, Maurice Murphy, Arnold Lucy, Richard Alexander, Raymond Griffith, Bertha Mann, Ben Alexander, Edwin Maxwell, Owen Davis jr., Heinfe Conklin, Pat Collins.

*L'uomo di Laramie* (The Man from Laramie): Columbia in Technicolor ed in CinemaScope, 1955; prod.: William Goetz; regia: Anthony Mann; sogg.: Thomas T. Flynn; scenegg.: Philip Yordan e Frank Burt; foto: Charles Lang; scenografia: James Crowe e Cary Odell; musica: George Duning; mont.: William Lyon. Interpreti: James Stewart, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Cathy O'Donnell, Alex Nicol, Aline MacMahon, Wallace Ford, Jack Elam, John War Eagle, James Millican, Gregg Barton, Boyd Stockman, Frank de Kova.

*La principessa delle Canarie* (Tyrma): Film Costellazione-INFIES, in Ferraniacolor, 1954-1955; regia: Paolo Moffa e Pietro Francisci; soggetto: dal romanzo « Tyrma » di Juan Del Rio Ayala; adatt.: J. Del Rio Ayala, L. Martinez Carvajal; scenegg.: Paolo Moffa, Antonio Pietrangeli, Diego Fabbri; foto: Enzo Serafin; scenografia: Gil Parrondo, Perez Espinosa; musica: Franco Ferrara; mont.: Eraldo Da Roma. Interpreti: Silvana Pampanini, Marcello Mastroianni, Gustavo Rojo, José Mario Lado, Elvira Quintilla, José Maria Rodero, Felix De Pomes, Anibal Vela, Salvador Soler.

*Turi il bandito*: A.R.C. 1950; regia: Enzo Trapani; sogg. e scenegg.: Enzo Trapani, Albertini e Bolzoni; foto: Adalberto Albertini; scenografia: Franco Fontana. Interpreti: Ermanno Randi, Lilia Landi, Dedi Ristori, Nino Crisman, Amedeo Trilli, Massimo Salusti, Vittorio Sanipoli.

*Il muro di vetro* (The Glass Wall): Columbia - Ivan Tors, 1953; regia: Maxwell Shane; scenario: Ivan Tors e Maxwell Shane; foto: Joseph F. Biroc; scenografia: Serge Krizman; musica: Leith Stevens. Interpreti: Vittorio Gassmann, Gloria Grahame, Ann Robinson, Douglas Spencer, Robin Raymond, Jerry Paris, Elizabeth Slifer, Richard Reeves, Joseph Turkel, Else Neft, Michael Fox, Ned Booth, Kathleen Freeman, Juney Ellis.

*Gioventù bruciata* (Rebel without a cause): W.B. 1955 in WarnerColor ed in CinemaScope; regia: Nicholas Ray; sogg.: Nicholas Ray; scenegg.: Stewart Stern; foto: Ernest Haller; adatt.: Irving Shulman; scenogr.: Malcolm Bert; musica: Leonard Rosenman. Interpreti: James Dean, Natalie Wood, Jim Bachus, Ann Doran, Rochelle Hudson, William Hopper, Sal Mineo, Corey Allen, Dennis Hopper, Edward Platt, Steffi Sidney, Marietta Canty, Virginia Brissac, Ian Wolfe, Frank Mazzola, Beverly Long, Tom Bernard.

FELICE GUASCO - Torino. Un'altra volta ti prego di non chiedere informazioni così copiose. Ecco le risposte:

*Eroi nell'ombra* (O.S.S.).

*Per te ho ucciso* (Kiss The Blood off My Hands).

*Mi chiamo Giulia Ross* (My Name is Julia Ross).

*Questo mio folle cuore* (My Foolish Heart).

*Tensione* (Tension).

*Amaro Destino* (House of Strangers).

*La fossa dei serpenti* (The Snake Pit).

*Quattro ragazze all'abbordaggio* (Two Tickets to Broadway).

*La contessa di Castiglione* (La comtesse de Castiglione).

*Due marinai e una ragazza* (Anchors Away).

*Ali del futuro* (The Sound Barrier).

*Il grande flagello* (The Beachcomber).

*Il magnifico avventuriero* (Along Came Jones).

*Nasce una stella* (Something to Shout About).

*Delitto per procura* (Murder by Proxy).

*L'età della violenza* (The Good Die Young).

*Accidenti che ragazza* (The affairs of Sally).

*Capitan Furia* (Captain Fury).

*Il pirata e la principessa* (The Princess and the Pirate).

*Uomini alla ventura* (What Price Glory).

*Un pugno di criminali* (Shield for Murder).

*Il giustiziere* (Law and Order).

*Lo Sterminatore* (Dillinger).

*La leggenda dell'arciere di fuoco* (The Flame and the Arrow).

*Tamburi a Tahiti* (Drums of Tahiti).

*Vento di primavera* (The Bachelor and the Bobby Soxer).

*I ribelli dei sette mari* (Captain Caution).

*La banda dei dieci* (Ten Wanted Men).

*Segnale di fumo* (Smoke Signal).

*Il caffè del porto* (Le café du port).

*Conta solo l'avvenire* (Tomorrow is Forever).

*Riff-Raff* (Riff-Raff).

*La guerra privata del maggiore Benson* (Private War of Major Benson).

*Rodolfo Valentino* (Valentino).

*Desperado* (The Desperado).

*L'uccello di paradiso* (Bird of Paradise).

*Terra bruciata* (Ambush at Tomahawk Gap).

*A sud di Pago Pago* (South of Pago Pago).

*Moschettieri dell'aria* (Air Cadet).

*La bella preda* (The Gal Who Took the West).

*Verso il Far West* (Overland Pacific).

*Benvenuti al reggimento* (You're in the Army Now).

*I morti non parlano* (Johnnie Allegro).

*L'uomo del Nevada* (The Nevadan).

*Il tunnel del terrore* (The Yellow Balloon).

*La giungla rossa* (The Scarlet Spear).

*Operazione Valchiria* (Der 20 Juli).

*Non sei mai stata così bella* (You Were Never Lovelier).

*Amore sottocoperta* (Romance on the High Seas).

*Il pugnale del bianco* (Coroner Creek).

*Resistenza eroica* (Arrow in the Dust).

*La vita a passo di danza* (Look for the Silver Lining).

*Le foglie d'oro* (Bright Leaf).

*Stella di Rio* (Stern von Rio).

*Vagabondo a cavallo* (Saddle Tramp).

*Butterfly americana* (Call me Mister).

*Banditi atomici* (Creature With the Atom Brain).

*La prigioniera del destino* (Opfergang).

*Un bacio e una pistola* (Kiss me Deadly).

*Trentasei ore di mistero* (36 Hours).

*L'uomo che amava le rosse* (The Man Who Loved Redheads).

*La principessa di Mendoza* (That Lady).

*Samba d'amore* (Greenwich Village), regia di Walter Lang.

*Caroline Chérie* (Caroline Chérie), regia di Richard Pottier.

*L'eroe della Vandea* (Les Révoltés de Lomanach).

*Ombre gialle* (Target Zero).

*Il porto delle bionde* (Quai des Blondes).

*Scandalo ai Campi Elisi* (Scandale aux Champs Elysées).

*I dominatori della metropoli o Arriva John Doe!* (Meet John Doe!).

*Lo sciopero delle mogli* (The Second Greatest Sex).

FRANCO DEL RE (via Merulana 14, Vigevano). Fa sapere al signor Mario Dovero di Napoli che ha disponibili circa 1200 schede complete su 2000 film prodotti dalla M.G.M. Inoltre, desidera ricevere fotorigli, fotografie, critiche e dati in generale di qualsiasi film musicale. In cambio può fornire fotorigli ecc. ecc. di altri film.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione No. 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: A.G.I.R.E.; Roma, Via Panama 88 - Tipogr. "La Fiaccola" - Roma, Borgo Pio, 70



DONNA REED



Martin Carol in "Difendo mio amore", un film Titanus diretto da Vincent Sherman. Completano il "cast" Gabriele Ferzetti, Vittorio Gassman e Charles...