

CINEMA



TERZA SERIE
16 GIUGNO 1956

168

SPED. IN ABBONAMENTO
POSTALE

LIRE
CENTO



KIRK DOUGLAS (Van Gogh)



MAUREEN O'HARA NEL FILM « LISBON » GIRATO COL NUOVO SISTEMA ANAMORFICO « NATURAMA » ED IN « TRUCOLOR ». REGIA DI RAY MILLAND. INTERPRETI PRINCIPALI RAY MILLAND, YVONNE FURNEAUX, CLAUDE RAINS. IL FILM E' STATO GIRATO A LISBONA

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., Rua Riskalah Jorge, 80, Apto. 1012, 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 Nufez 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

168 16 Giugno 1956

SOMMARIO

SI GIRA	282
FRANCO MOCCAGATTA	
IL CIRCO CHIEDE GIUSTIZIA	283
MICHELE QUIRIGLIO	
SCHUBERT VESTE LE DIVE	286
FERNANDO DUARTE	
CRISI E « NEOREALISMO », ATTUALITA' PORTOGHESE	289
MARIO QUARGNOLO	
CENERE SUL VOLTO DELL'IDOLO.	292
M. QUIRICO	
MA E' UNA COSA SERIA!.	294
CRISTO MUTAFOFF	
QUARANTACINQUE ANNI DI CINEMA BULGARO.	297
LA PAURA BUSSA ALLA PORTA	300
ERMANNIO COMUZIO	
CINEMA BELGA, IERI E OGGI	302
BRANCA MARINKOVIC-RAKIC	
ANDRANNO A POLA.	305
E. T.	
LA MUSICA CINEMATOGRAFICA IN UNA CONFERENZA DI ENZO MASETTI.	308
RICCARDO REDI	
PARADOSSO DELLA METACRITICA	309
BIBLIOTECA	309
CLAUDIO BERTIERI	
I DOCUMENTARI	310
M. M.	
HOLLYWOODIANA	311
ROBERTO CHITI	
RICORDO DI LOUIS CALHERN	312
HENRYK GORDON - BEN GOETZ.	313
I FILM	314
POSTA ALLA DIREZIONE	317
VITA DI PROVINCIA	318
LA DILIGENZA	320

SI GIRA



Atmosfera di lavorazione: Doris Day e James Stewart in una pausa di «The Man Who Knew Too Much» di Hitchcock

IN ITALIA

CINECITTA'

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

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 Vanicsek, 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.

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.

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

Ci sposeremo a Capri - b. n. - Produzione: AEFPE Film - Regia: Siro Marcelli - Interpreti principali: Tina Pica, Enzo Turco, Franco Sportelli, Lia Cancellieri, Franco Angeli, Gina Rovere, Rocco D'Assunta, Mario Siletti - Genere: sentimentale.

ICET

IN.C.I.R.

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 Pejo (italo-spagnolo) - Regia: Fernando Cerchio - Interpreti principali: Gino Cervi, Carmen Sevilla, Ricardo Montalban - Genere: avventuroso.

Mi permette babbo - b. n. - Produzione: Fortunia film - Regia: Mario Bonnard - Interpreti principali: Marisa De Leza, Alberto Sordi, Aldo Fabrizi - Genere: comico.

Cinemediterranea-Report film - Regia: Giuseppe Belli - Genere: documentaristico.

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: Curt Jürgens, Geneviève Page, Silvia Koscina - Genere: storico.

Baldoria nei Caraibi - colori - VistaVision - Produzione: Aretusa film - Doga film - Regia: Ubaldo Ragona - Genere: documentaristico girato nelle Antille.

NOTIZIARIO

FRANCIA

Martine Carol e Christian-Jaque faranno in dicembre un viaggio sulla Costa d'Avorio per girare un film tropicale. Nel mese di marzo del 1957, l'attrice sarà la protagonista di *Les feux de l'Etna* diretto da Yves Allegret, un film ispirato al romanzo di Henry Castillou, in cui Martine Carol avrà la parte di una giovane e provocante donna fatale.

Henri Decoin ha scritturato Juliette Greco quale interprete principale del suo prossimo film *Le feu aux poudres*, adattamento e dialoghi di Albert Simonin, da un copione di Jacques Robert. Le riprese di questo «western» francese avranno inizio in agosto.

STATI UNITI

Frank Sinatra sta preparando per il prossimo anno *Jazz Train* con Sammy Davis jr.

Al Zimbalist ha affidato il ruolo del protagonista di *Baby Face Nelson* a Tommy Cook. Il film sarà diretto da Lee J. Cobb, il quale avrà anche una parte importante. *Baby Face Nelson* andrà in lavorazione in agosto.

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

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

ESTERNI ALL'ESTERO

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

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

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

Strada dei bandeirantes - Ferraniacolor - Produzione:

IL CIRCO CHIEDE GIUSTIZIA

E' l'unico spettacolo che non abbia mai avuto sovvenzioni governative ed ora richiede il riconoscimento dei propri diritti attraverso il rispettoso "permette Onorevole!" rivolto da Darix Togni al Sottosegretario Brusasca

Un luminare della medicina, noto per interpretare la storia dello spettacolo esaminandola torso nudo sul lettino diagnostico, diceva: "L'uomo mostra la salute nel circo e le malattie nel teatro e nel cinema". Aveva ragione. E poichè la salute è una sola, da tremilacinquecento anni prima di Cristo ad oggi, il circo è sempre quello, non ha cambiato. Ora si vale di riflettori, fontane colorate e "chapiteau" montabile e smontabile in due ore. Ma l'ardimento, il coraggio, la forza e la giovinezza che lo sostengono sono immutabili. E il "mortale" o la verticale tesa di un acrobata bergamasco dei nostri giorni sono perfettamente identiche a quelle dell'antico saltatore egizio. Invece le malattie sono tante, e le passioni anche; così la drammaturgia chiese al genio e alla follia di rappresentarle. E mentre i muscoli del trapezista continuavano a sorreggere perfetti equilibri nervosi, il pallore atletico apriva le porte alle paralisi progressive degli Osvaldo. Gli esteti e gli storici, però, parlano di evoluzione del teatro e del cinema; poichè il circo, da quando è nato, continua giornalmente a rischiare l'osso del collo e basta. Il facile scherzetto, oltre ad assicurare a tale spettacolo il suo fascino e la sua perenne gioventù, lo preserva, se non altro, dall'intrusione di avventurieri, speculatori, maniaci ed improvvisati. Quant'è la gente che una bella mattina decide di "fare del cinema?". Parecchia. Però il domatore Darix Togni ci ha formalmente assicurato di non ricevere mai lettere, telefonate e presentazioni di deputati che gli raccomandino un loro protetto desideroso di cimentarsi nella gabbia delle tigri. Forse sarà per questa mancanza di reciproca combutta che, in genere, deputati, senatori e ministri, sono cordiali frequentatori del complesso Togni. Lo stesso Onorevole Brusasca, sere fa, si godeva in una poltrona di prima fila lo spettacolo. Era entrato alla buona, si era seduto accanto a Darix e si divertiva. Chiunque sarebbe stato autorizzato a credere che Governo e Circo fossero amiconi; tanto più che il sorriso più aperto e leale non abban-



donò mai il viso dell'atletico Darix. E invece no; lo spericolato domatore aveva più d'una ragione per dolersi. Ma i forti — lo sappiamo — sono buoni; il giovane gladiatore spiegò a Brusasca tante cose sulle belve e gli equilibristi, sui pagliacci e i cavalli ammaestrati, ma tacque i propri problemi di proprietario circense. Soltanto alla fine, con un educato "permette Onorevole", gli consegnò una lettera. Era una lettera che terminava con questa frase: "Chiedo soltanto giustizia!". A questo punto, contagiati da quanto paurosamente avviene in altri settori, penserete: "ci siamo, è la solita crisi!". Tuttavia le cose stanno diversamente; non "crack" niente fallimenti, nessuna caduta. "Il circo — ci ha detto Ercole Togni, la vecchia e solida quercia della famiglia — non conosce crisi e non morirà mai; i capitomboli costano la vita, ma l'istituzione resta". E infatti il suo circo, dal 1872 ad oggi, pur avendo subito tre incendi, nubifragi, un naufragio in Grecia e diverse mortalità, è sempre risorto "con i nostri soldi e con i nostri soli sforzi". Racconta l'anziano Ercole: "Quando nel 1951 scoppiò l'incendio a San Donà di Piave, bruciò ogni cosa; non rimase una paglia e neppure un soldo. Il governo voleva darci mezzo milione, ma dissi a mio figlio Darix di guardarsi bene dall'accettarlo".

Quello del padre fu un buon consiglio; perchè oggi può dire altamente: "Il circo non ha mai avuto sovvenzioni governative!". Tuttavia, in un'epoca in cui dire spettacolo è chiedere sovvenzioni e, spesso, ottenerle, escludere il circo appare ingiusto. Ecco perchè nella lettera consegnata all'Onorevole Brusasca si parlava non di aiuto, ma di giustizia. D'altra parte non era la prima volta che veniva prospettato all'attenzione governativa il problema del circo. Nell'ottobre dello scorso anno fu effettuata una rappresentazione per i parlamentari ed in tale occasione lo stesso Darix Togni chiari — cifre alla mano — i vari aspetti su cui si motivavano e giustificavano le proprie richieste. Pertanto la legge continua ad ignorare il circo. "Chiunque venga tra noi — si lamentano i Togni — rimane naturalmente affascinato dall'ambiente, dall'atmosfera e, forse, dalla stessa poesia; ma purtroppo, quando si tratta di scrivere, saltano fuori soltanto articoli di colore con l'odore di segatura della pista, le smorfie del clown e il ruggito del leone. Altro che colore! Noi viviamo di ritmo e di precisione, cioè di cifre. La nostra vera giornata va dalle frazioni di secondo dei nostri esercizi alle grosse cifre di una complessa e pesante amministrazione. Perchè non pubblicare, una volta tanto, un articolo sul circo fatto di numeri e di parole precise?

Noi crediamo, quindi, di rendere buon servizio a questa causa tracciando un quadro esatto dei costi, dei problemi e delle richieste basandoci e riportando dati direttamente fornitici da Darix Togni. Però, indipendentemente dalle giuste richieste, non si creda che nell'ambito circense regni un clima di dramma quale, invece, agita il mondo del cinema. Anche se il Governo non verrà incontro a questi lavoratori, essi continueranno a vivere, a lavorare e a progredire come in passato. Per qualsiasi altro — e si veda quanto capita oggi nella nostra cinematografia — i periodi critici, oltre al loro significato finanziario, determinano dissesti ma anche benefiche epurazione di personaggi "deboli". Il circo, invece, è forte e non ha bisogno di "purghe". Ma non bisogna approfittarne. Se spettacolo è, spettacolo sia riconosciuto a tutti gli effetti. Altrimenti, come quasi sempre accade, vince unicamente chi più si lamenta e chi più strilla. E il forte, nei confronti del debole, ci rimette.

Franco Moccagatta



Il Circo Nazionale Togni è costituito da:

280 persone, di cui 50 stranieri; 180 animali (60 cavalli, 24 leoni, 5 tigri, 5 elefanti, 4 zebre, 4 jene, 4 cammelli, 4 orsi, 4 foche, 4 scimpanzè ecc.); due tendoni; 104 carovane caricate su 72 vagoni ferroviari; 5 trattori; 2 gruppi elettrogeni; 2 gruppi riscaldamento ad aria condizionata; 6 vasche per pantomima acquatica. L'anfiteatro possiede una capacità di 5.000 posti a sedere; la copertura totale in chapiteau, scuderie animali è di mq. 7.000.

SPESE GIORNALIERE

Le spese giornaliere del Circo: un milione e mezzo circa, così ripartite:

- alimentazione animali: lire 180.000;
- foglio paga medio giornaliero per 280 persone: lire 640.000;
- contributi previdenziali ed assistenziali (INAIL, ENPALS, INPS, INA-CASA, FAP, Assegni familiari, C-2), lire 240.000;
- contributi all'erario: 20 per cento circa sul prezzo del biglietto;
- assicurazioni varie: lire 15.000 al giorno;
- tasse automobilistiche sugli automezzi in dotazione: lire 5.000;
- pubblicità giornaliera: lire 290.000;
- spese ferroviarie: lire 3.000.000 mensili di media;
- mancati incassi per spettacoli non effettuati (viaggi, ecc.) una media di lire 6 milioni mensili;
- spese plateatico: lire 1.000.000 mensili di media;
- contributi, sovvenzioni, ristorni, da parte dello Stato: NESSUNO.



IL CIRCO STABILE

In proposito Darix Togni così si esprime: « In un momento in cui la stampa e il Governo sostengono la necessità di spettacoli per le famiglie e per ragazzi, sarebbe auspicabile che esistesse, almeno nella città di Roma, madre dello spettacolo del Circo, un Circo-stabile, in muratura (il luogo sarebbe ideale nel Piazzale Ostiense, invece di costruire un giardino come è già stato stabilito nel Piano Regolatore), come ve ne sono a Parigi, Londra, Berlino, Lisbona, Mosca ecc., e ciò anche per dare la possibilità ai lavoratori del circo, di avere un luogo dove dare spettacoli nella critica stagione invernale: critica perchè i circhi sono costretti ad interrompere gli spettacoli sotto le intemperie o a continuarli con aumentati rischi e difficoltà.

Il Circo Nazionale Togni, ha sempre sostenuto che con l'appoggio del Governo e del Comune, dovrebbe essere costruito a Roma, un circo stabile in muratura, associandovi magari anche una scuola-palestra, a somiglianza di altri paesi, ed una casa di riposo per vecchi artisti.

PROBLEMI DA RISOLVERE

1) Il Circo, specialmente nelle misure legislative, dovrebbe essere ricordato e considerato alla pari degli altri spettacoli.

2) I proprietari del Circo chiedono di essere considerati alla pari degli altri lavoratori dello spettacolo, e quindi di usufruire di premi, contributi, sovvenzioni, provvidenze, come avviene negli altri campi (cinema, lirica, prosa, danza, ecc.).

3) Diritto ad avere nelle varie località una piazza stabile: luogo che non dovrebbe essere periferico.

E' infatti ingiusta l'accusa che si muove generalmente ai circhi, di creare nelle adienze dello chapiteau un ambiente che non sarebbe sano ed igienico; ingiusta perchè i grandi circhi hanno la possibilità di far fronte con speciali cure e disinfezione, a tutte le necessità sanitarie richieste dalle Autorità.

4) Unificazione dei contributi assistenziali per alleggerire il lavoro dell'Amministrazione.

5) Ottenere una maggiore riduzione nei viaggi perchè l'attività si svolge con continui spostamenti e lo Stato incassa notevoli somme che potrebbero essere opportunamente

ridotte, considerato che anche il viaggio per la gente del circo è lavoro.

6) Il rinnovamento dei materiali non dovrebbe essere considerato come aumento di capitali, ma come spesa di manutenzione.

7) Agevolazione nei prezzi della nafta, per continui spostamenti, considerato anche che si pagano all'UTIF (Ufficio Imposte di Fabbricazione), notevoli tasse sull'energia prodotto con gruppi elettrogeni, senza avere la possibilità dell'acquisto del gasolio agevolato, perchè manca, in molti luoghi dove il Circo sosta, il Porto Franco, mentre si potrebbe ritirare nei Consorzi Agrari adoperando il sistema degli agricoltori, cioè con « buoni ».

8) Date le grandi necessità di spese pubblicitarie e di affissioni sarebbe auspicabile una forte riduzione sul bollo. Perchè il Circo sostiene ogni tre giorni un lancio pubblicitario come se fosse un nuovo locale di spettacolo, il quale può ammortizzare la spesa del lancio durante i vari anni di apertura. Il Circo, invece, dopo pochi giorni è costretto a partire e chiudere la gestione, per riaprirlo il giorno dopo, da capo, in altra città.

In Francia i circhi non pagano nessun bollo di affissione, in esenzione di tassa.

9) Nel soccorso invernale, sovrapprezzo sui biglietti di ingresso (FNSI), il Circo dovrebbe far pagare il supplemento del biglietto, come la prosa (non superiore a lire 100) e non come il cinema e la rivista, cioè con una sopratassa minima unificata.

10) Riduzione della tassa erariale sul prezzo del biglietto, che è adesso del 12%, e che pare sembra venga ridotta in questo periodo oppure un ristorno o rientro periodico sui diritti erariali pagati.

11) I Circhi non dovrebbero pagare la tassa di soggiorno e turismo che varia da un 7% e va oltre, a seconda dei paesi ove si lavora.

12) Riduzione della tassa di circolazione per gli automezzi poichè essi vengono adoperati per tre mesi su dodici.

13) Portare la concessione ferroviaria « Asse e chilometro » da L. 27,50 asse e Km. a L. 15 asse e Km. (vedi ultimo viaggio a Messina, effettuato il 23 aprile 1956 per debutto a Roma il giorno 28, di L. 2.230.000).

14) Ridurre il compenso spettante ai vari Corpi VV.FF. per prevenzione antincendi (Servizio imposte delle Commissioni Provinciali di Vigilanza sui locali di pubblico spettacolo) tenendo calcolo delle eccessive spese di gestione che uno spettacolo circense deve sostenere.

15) Riduzione della tassa IGE dal 3% all'1% sul fatturato su ogni acquisto.

SCHUBERT VESTE LE DIVE

L'abito non fa il monaco, si dice. Niente di più falso. Ricordiamo due nostre attrici qualche tempo fa. Erano giovanissime, quasi bambine. Bellissime ragazze, gli uomini probabilmente si voltavano a guardarle anche allora, le donne invece non le notavano affatto, o tutt'al più invidiavano la loro esuberanza. Poi sono passati gli anni, pochi, ma abbastanza perchè oggi sia necessario mobilitare la polizia per difenderle dal troppo vivace entusiasmo del pubblico, quando viaggiano da una città all'altra. Anche se non fossero le dive ormai note in tutto il mondo, la gente le noterebbe lo stesso. Le donne poi sarebbero le prime ad osservarle con attenzione, come fanno di solito quando vedono una di loro elegante, ben truccata e pettinata oltre che bella.

Parliamo della Lollobrigida e della Loren. Per una volta tanto non ci occuperemo delle loro doti artistiche. A noi interessano soltanto come donne che hanno lanciato una moda.

Quante pettinature alla Lollo vediamo oggi nelle nostre strade, e quante se ne vedono in tutte le parti del mondo? Quante scollature, quanti bustini, quanti vestiti? Quante copie della Loren passeggiano in Italia e all'estero?

Da molti anni ormai soltanto Hollywood riusciva a dosare talmente bene gli ingredienti delle sue creature da farne sempre delle copertine, pronte ad essere prese come modelli. Nei salotti, negli uffici, nei grandi magazzini, ognuna poteva scegliere il suo « come vorrei essere », e sognarci sopra. Ci si pettinava alla Greta Garbo, alla Carol Lombard, ci si truccava alla Joan Crawford, si rideva alla Myrna Loy, ci si vestiva alla Ginger Rogers. Poi sono venute le Hayworth, le Russell, e più ancora le Maryline, le Audrey. Bionde svagate ti porgevano il dentifricio ed il pacchetto delle calze da dietro il banco, brunette nevrotiche dai capelli mozzicati ti uscivano dal liceo con le gonne alla Sabrina. Ma qui in Italia erano copie che suonavano un po' false. Le prime troppo latine per essere così platiniate, le seconde troppo rotondette per camuffarsi da secche. Finalmente all'improvviso hanno capito tutto e i modelli se li sono trovati più a portata di mano. Avevano le loro stesse misure, sapevano di casa e parlavano come loro. Si chiamavano Gina e Sofia, due nomi alla buona. Hanno visto i loro film, li hanno studiati, hanno scrutato le loro fotografie, analizzando ogni sfumatura del loro trucco ed ogni particolare dei loro vestiti, ed è nata una moda. Una moda italiana, dopo tanti anni di americanismi e francesismi. Anche in questo il cinema è stato un buon ambasciatore ed un ottimo propagandista, senza accorgersene forse; e a New York come a Londra, a Parigi come a Tokio, le donne hanno imitato Lollo e Loren.

Alle spalle di questi miracoli c'è sempre qualcuno che orchestra la sua sinfonia nota per nota. Sa come mischiare i colori, dove mettere un punto di vita, come far pettinare e truccare, arrivando perfino a modificare fianchi e petto. Tutto secondo un piano bene architettato e indovinando sempre quello che piacerà domani.

Creare una moda non è facile, creare una diva di moda è ancora più difficile. Il regista potrà insegnarle tutto sul come interpretare quel tale personaggio, ma ci vorrà anche chi, a quel tale personaggio, metterà la cornice e riuscirà persino a fargliela portare a spasso senza che gli altri se ne accorgano. Giorno per giorno della donna bella, ma un poco opaca, riuscirà a fare la stella dalle mille luci.

Questo amico prezioso che sa tutto sul come prepararle alla vetrina, per Lollo e Loren si chiama Emilio Federico Schubert. Di Schubert sarto si è parlato e scritto tanto, che sarebbe inutile farne un'ennesima presentazione. E' conosciuto ormai nel mondo intero, e le fotografie delle sue creazioni sono pubblicate un po' dovunque, con le didascalie in tutte le lingue.

Dal 1940 ha vestito le dive di 300 film, così come le ha vestite per i loro ricevimenti importanti, per le loro apparizioni in pubblico, per la loro vita di donne celebri.



Martine Carol prova un abito in jersey bianco con strass e un mantello sempre in jersey con guarnizioni di volpi bianche. Questa toilette è una delle 31 ordinate dall'attrice francese a Schubert per il suo recente giro del mondo

Drammatizzare l'abito è un po' una sua specialità, come il renderlo adatto al ruolo. Festival, cocktails e « prime » hanno visto Lollo e Loren sempre in primo piano con toilettes intonate al personaggio della grande diva. E le loro fotografie sono corse per il mondo, portando anche linee, raffinatezza, ricchezza di abiti italiani. Ultimamente l'attrice Martine Carol prima di iniziare un giro del mondo in onore del cinema francese, gli ha ordinato tutti i 31 vestiti che compongono il suo guardaroba per il viaggio eccezionale. Ed è arrivata appositamente da Parigi, la culla della moda!

A Schubert lavorare per il cinema piace; è una esperienza che lo diverte e lo appassiona.

« Per un film non farei mai indossare questa toilette »; ci dice mentre volteggia davanti a noi una splendida mannequin in abito da cocktail. Corto davanti, lungo dietro, è l'espressione tipica della sua ultima linea « rosa imperiale ». « E' troppo attuale, troppo alla moda. Indossato oggi dall'attrice, domani all'uscita del film sarebbe già passato, già vecchio. E lo stesso soggetto perderebbe di freschezza ».

Così ci racconta come nei vestiti da scena, quelli che lui prepara per le protagoniste (e la Loren e la Lollo indossano sempre esclusivamente abiti suoi), cerchi sempre di bandire ogni caratteristica che sia troppo del momento. Fa perciò una netta distinzione tra moda cinematografica e moda corrente.

Quando si crea un vestito per una donna, si osserva il suo fisico, si studia la sua personalità e su questi dati si lavora, applicando la linea più

Schubert con lo scenografo - costumista Colasanti studia effetti di drappaggio su Gloria Swanson interprete del film: « Nerone »



Gina Lollobrigida in un abito laminato rosa e argento. La fotografia di questo vestito da sera è stata pubblicata da 360 giornali di tutto il mondo

attuale. Nel cinema le cose sono un po' più complesse. Si legge il copione, ci si rende conto delle caratteristiche del personaggio, dell'atmosfera in cui dovrà vivere, e si tiene d'occhio il fisico della attrice. Si pensa a quando il film uscirà, si anticipano i gusti di quel momento, si cerca insomma di vestire un'immagine e non una persona, un'immagine che dovrà interessare milioni di persone di condizioni sociali differenti, di paesi e abitudini distanti, un'immagine che potrà diventare il modello di un'infinità di donne.

Sono soprattutto queste che creano il successo di un'attrice, e non bisogna dimenticare perciò quanta importanza abbiano per loro trucco e vestiti. Molti registi italiani non tengono conto affatto di questo particolare, o non ne approfittano abbastanza, così come non considerano l'abito una caratterizzazione del personaggio.

Vestiti che a vedersi in casa o per strada sono bellissimi, perdono completamente le loro attrattive, quando si muovono sullo schermo. La fotogenia, questo complesso fenomeno, non fa eccezione neanche per gli abiti. E' qui allora che deve entrare in azione una certa esperienza, abbinata a impeccabili doti di gusto e di inventiva. Esigenze tecnico-estetiche, illuminazione, ottica, movimento, richiedono speciali accorgimenti nell'accostamento dei colori, e dei tessuti, nell'alternarsi delle linee, nella stessa esecuzione. Particolari che ad occhio nudo possono sfuggire, vengono completamente in luce sullo schermo, quasi la camera fosse andata a scovarli apposta.

Di solito è la parte superiore del vestito che assorbe maggior lavoro. Primi piani e piani all'americana richiedono tutta una speciale accuratezza nella costruzione e nell'esecuzione del busto. E' in questo Schubert si trova a suo agio. Chi ha esperienza di « alta moda », sa molto bene come una delle sue specialità sia proprio la creazione di bustini perfetti. Siano drappeggiati o no, siano scollatissimi o chiusi, hanno sempre la qualità di mettere bene in risalto una delle caratteristiche della bellezza femminile e specialmente di quella italiana. E' forse anche per questo che Gina Lollobrigida e Sofia Loren trovano in lui un vero « valorizzatore » e un esperto nell'arte di impreziosire quanto già possiedono.



Maria Schell nel suo recente viaggio a Roma, seguendo l'esempio di molte attrici straniere ha visitato l'atelier di Schubert. Qui indossa un suo abito in broccato bianco con ricamo in argento, oro, e in tutte le sfumature del blu. Il mantello è foderato di velluto blu notte

Schubert osserva la Lollo con l'abito da lui eseguito per il film « Notre Dame de Paris »

Sofia Loren con un abito da sera di pizzo bianco ricamato in strass e perle. Lo indossò al Festival di Venezia, completandolo con una sciarpa di visoni bianchi

Quando la Lollobrigida andò la prima volta da Schubert non era ancora la Lollo. Meravigliosi occhi e sorriso dolce, era la tipica bella ragazza italiana che non sa bene come vuole essere e come deve vestire.

Schubert allora la « vide » in gonne larghe, ariose, giovanili che si intonavano allo sguardo ancora un po' timido e a quel viso di bambina buona, incorniciato da capelli né lunghi né corti, sempre un po' spetinati. Questa dei capelli, fu un po' una battaglia da combattersi. Schubert li avrebbe voluti corti, gli occhi così avrebbero acquistato maggior risalto, la testa slancio, il busto se ne sarebbe avvantaggiato. Ma la Lollobrigida, come tutte le ragazze italiane, e per lo più attrice, non se la sentiva di decidersi al gran passo. Come avrebbe fatto poi a pettinarsi nei film in costume? « E le parrucche che ci stanno a fare? — rispose Schubert — del resto sono ancora più fotogeniche dei capelli veri ». E una spuntatina oggi, una spuntatina domani, l'ebbe vinta. Nacque così la pettinatura alla Lollo, il trucco alla Lollo. Cambiato il

tipo, si doveva cambiare la costruzione dell'abito. Niente più gonne larghe, ma abiti fasciati, niente più troppa semplicità, ma sontuosità, ricchezza, clamorosità, drappeggi, strass, bianco, nero, perle, argento.

Oggi la Lollobrigida è una donna preziosa, dalla vita sottile, dal seno famoso che fa suscitare polemiche in America, da una conformazione fisica che ha acquistato valore, quasi trasformandosi per aderire a canoni speciali e ben studiati della bellezza femminile.

E non si contano più le donne che cercano di imitarla.

La Loren di cinque anni fa non è certo la Loren di oggi. Ha perfino una costruzione fisica differente. Seguendo consigli di dieta e di ginnastica che Schubert le diede la prima volta che la vide, aveva soltanto 18 anni, ha potuto facilmente plasmare il proprio corpo su un modello ben stabilito. Quando apparve ufficialmente in pubblico al Festival di Berlino, con quel suo abito nero di tulle, larghissimo con gonna plissé, tenuta da dodici ron-

dini rosa, rimasero a bocca aperta. E da allora è passata di trionfo in trionfo. Corpetto aderente e semplice, abito per lo più fasciato, promette a Schubert di pettinarsi con i capelli tirati quando indossa vestiti da sera e da cocktail. E i suoi consigli li segue sempre.

Veste da diva quando sa di essere fotografata e non è mai monotona nell'abbigliamento pur rimanendo sempre fedele a caratteristiche che le donano e che sono state studiate apposta per lei.

Perfino sullo schermo non è difficile individuare sotto il vestitino semplice della pescivendola o della ragazzetta romana, una mano sapiente che ha messo la scollatura in quel punto, e la vita a quell'altezza per renderla piacevole ed attraente più che mai.

E le donne guardano, osservano, copiano. La moda cinematografica cessa di essere tale per diventare corrente; dallo schermo scende nelle strade. Il massimo del successo per chi l'ha creata.

Michele Quiriglio

CRISI E «NEOREALISMO», ATTUALITA' PORTOGHESE

Prime esperienze a colori in un periodo di decadenza - Successi di Sophia Loren ed Anna Magnani - Lisbona per la prima volta in Cinemascope - Neorealismo italiano nei film di Lopes Ribeiro, Manuel Guimarães ed Enrico Ferreira

La produzione portoghese di film a lungometraggio è assai diminuita ed ora sta attraversando un dei periodi di crisi più allarmanti di tutta la cinematografia lusitana. Le cause sono molteplici quali, ad esempio, il mercato ristretto di circa quattrocento sale cinematografiche, la mediocrità dei soggetti e della preparazione tecnica, il biasimevole disinteresse di buona parte dei produttori ecc. ecc. Il cinema portoghese è così in una situazione difficile, dalla quale, auguriamocelo, il Governo che sta studiando, saprà farlo uscire.

Nel 1952 infatti si realizzarono nel nostro paese otto film a lungometraggio; nel 1953 sei; nel 1954 appena tre. Nell'anno passato infine, di vera decadenza, non fu realizzato uno solo dei vari film progettati.

I tecnici del cinema però non hanno perso tempo: essi si sono dedicati al documentario facendo le loro prime esperienze a colori. E gli ottimi studios nazionali, localizzati tutti a Lisbona (Lumiari), hanno accolto alcune «troupe» straniere che sono venute a «riprendere» i meravigliosi scenari naturali del Portogallo.

Lisbona, che è una grande metropoli, ha i suoi cinema di lusso, pronti sempre a presentare film di tutte le nazionalità: ameri-

CORRISPONDENZA DA LISBONA DI FERNANDO DUARTE

cani, italiani, francesi, tedeschi, messicani, spagnoli, ecc.

Uno dei più notevoli successi di cassetta di quest'ultimo periodo l'ha conseguito il film italiano di Mario Soldati «La donna del fiume», presentato nel grande cinema «Eden» di via della Libertà col titolo «A Rapariga do Rio Po». Lanciato dalla Columbia con un'intelligente campagna pubblicitaria, il film ha segnato un successo personale di Sophia Loren che il pubblico aveva già apprezzato in «Peccato che sia una canaglia» di Blasetti, presentato mesi addietro nello stesso cinema ed accolto favorevolmente in provincia. A nostro parere «La donna del fiume» ha alcuni punti di contatto con «Riso amaro»; il «cast» Sophia

Loren, Rick Battaglia e Gerard Oury somiglia infatti a quello di Silvana Mangano, Vittorio Gassman e Raf Vallone del film di De Santis. La critica dei giornali portoghese più importanti è stata unanime. Ad esempio «O Seculo» ha detto: «Nel lavoro si fa notare la scultorea "vedette" Sophia Loren, una creatura le cui doti drammatiche e fisiche costituiscono i motivi di maggior interesse».

Un altro trionfo personale l'ha raccolto Anna Magnani nel film «La rosa tatuata», appena proiettato a Lisbona, col quale l'attrice ha conseguito l'Oscar dell'Accademia americana per l'interpretazione femminile. Anna è magnifica e si parla di lei come di una nuova Garbo.

Lisbona inoltre ha potuto ammirarsi «al cinemascope», nel documentario «April in Portugal» («Primavera in Portogallo») che sta girando gli schermi di tutto il mondo, portando ovunque le belle immagini di Ribatejo, la regione dei tori selvaggi e dei suoi guardiani, i «campinos». La grande «vedette» Amalia Rodriguez canta il «fado» la celebre canzone che dà il titolo al documentario «April in Portugal», ed il torero Antonio dos Santos esegue una «frena». La gentile figura dell'inglese Jackie

Lisbona: Piazza della Libertà. A sinistra il cinema "Eden", dove sono stati presentati con successo "La donna del fiume" di Soldati e "La rosa tatuata" di Daniel Mann. La città portoghese ha molte sale cinematografiche e dei buoni "studios" che accolgono anche "troupe" straniere



Lane, dà del brio a questa interessante realizzazione di Warwick. Qualche modifica forse si sarebbe dovuta fare, ma anche così il documentario rappresenta una non trascurabile forma di propaganda turistica per il Portogallo. Assieme ad «April in Portugal» è uscito il film in cinemascope «Cockleshell Heroes» («Gli eroi della conchiglia») realizzato dall'attore José Ferrer, i cui esterni sono stati girati nel nostro paese. E' un film di guerra che illustra il «raid» di un gruppo di fucilieri di marina inglesi i quali, durante il periodo dell'occupazione nazista, risalgono il fiume Gironda su minuscole canoe ed alla fine fanno saltare delle navi nemiche nel porto di Bordeaux.

Le novità che fra non molto vedremo sugli schermi della capitale portoghese sono «Picnic» di Joshua Logan, «French Cancan» di Jean Renoir e «Riccardo III» di Laurence Olivier. Il cinema portoghese fra l'altro annuncia la presentazione di tre nuovi film; l'attesa è grande perchè due sono opere di registi debuttanti mentre il terzo, «Vidas sem rumo», è di un cineasta già conosciuto, Manuel Guimarães.

Guimarães è il nostro autore «neorealista» che ispiratosi alla scuola italiana ha preso decisamente un cammino onesto, trattando temi umani e reali. Guimarães è passato dalla pittura al cinema con una fede ed un orientamento esclusivamente artistici, al di fuori cioè di ogni intenzione commerciale. Appassionato di cinema, sensibile a legami esistenti fra immagini cinematografiche ed arti plastiche, egli fra l'altro ha tentato di realizzare dei cartoni animati.

Nel 1942 un produttore Lopes Ribeiro, lo invitò a collaborare come assistente nel film «Aniki Bobo» di Antonio de Oliveira; in seguito, sempre come assistente, Guimarães lavorò in «Amor de Perdição» (1943) e «Frei Luis de Sonza» (1950) di Lopes Ribeiro, ed in altri film di Joao Moreira, Artur Duarte ed Armando Miranda. Nel 1949 realizzò il suo primo film, il documentario «O desterrado», sulla vita e l'opera dello scultore portoghese Soares dos Reis, con la partecipazione dell'attore José Amaro. Un film breve ma notevole per ritmo narrativo; con questo Guimarães ottenne il «Premio Paz dos Reis» che il governo aveva istituito per il miglior documentario nazionale. Nel 1951 seguì il film «Saltimbancos» ispirato al romanzo «Circo» di Leao Pinedo, film che destò molte polemiche. Considerato da alcuni critici ed intellettuali come un'opera neorealista, di netta ispirazione italiana, «Saltimbancos» tradisce chiaramente anche l'influenza del cinema espressionista tedesco. L'episodio del vecchio «clown» che va a mendicare un modesto impiego nel circo è veramente «eccezionale»: una grande creazione di Jaime Zennoglio. Le parti principali interpretate da Helga Liné, Artur Semedo, Mario Olguim e José Victor, testimoniano inoltre le qualità di questo primo film a lungometraggio di Guimarães.

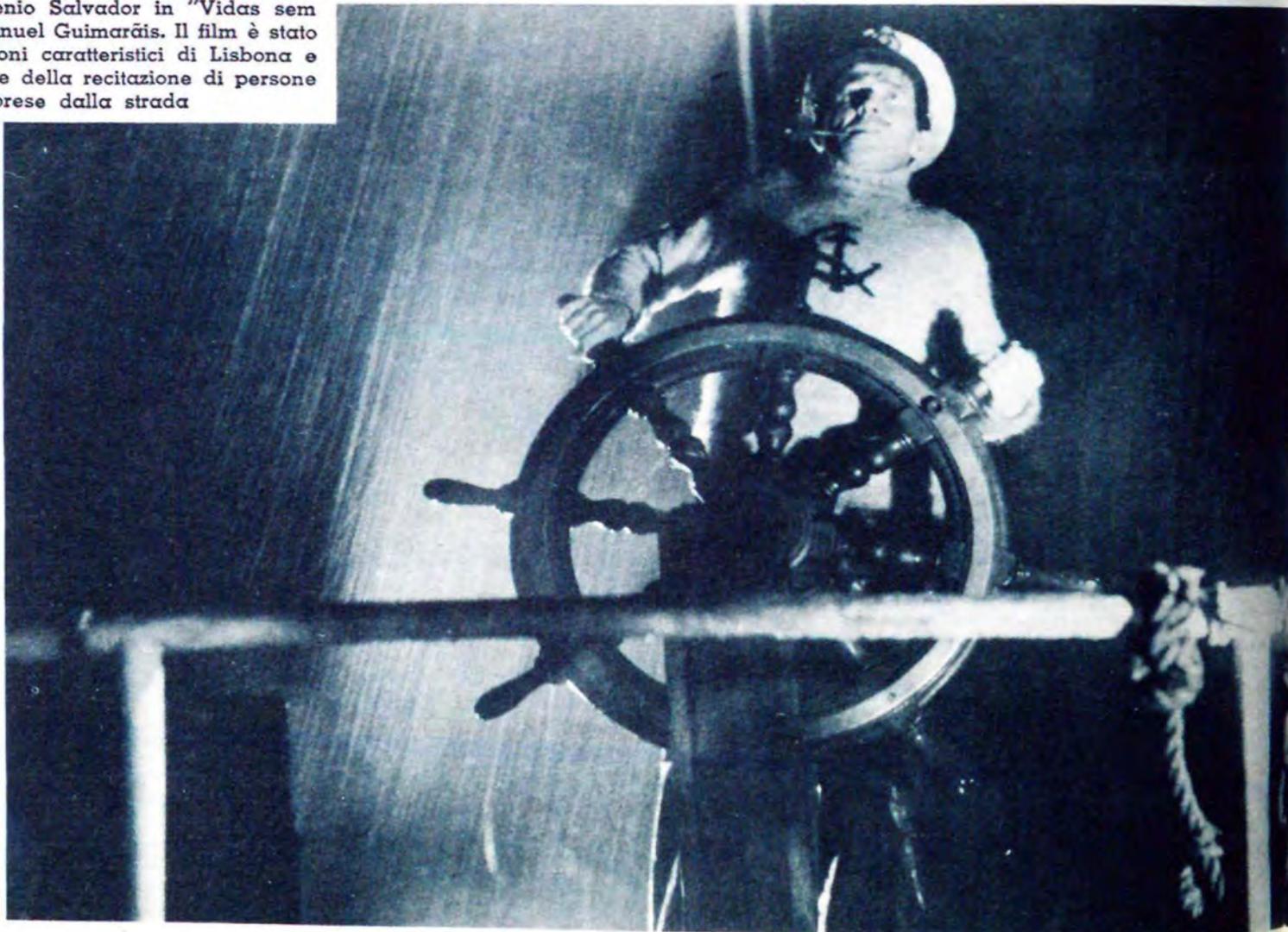
Nel 1952 uscì «Nazaré», un film tratto da un soggetto dello scrittore Alves Redol e girato nella regione della pesca più fotografica del Portogallo, la quale aveva già offerto i propri sfondi naturali ad alcuni

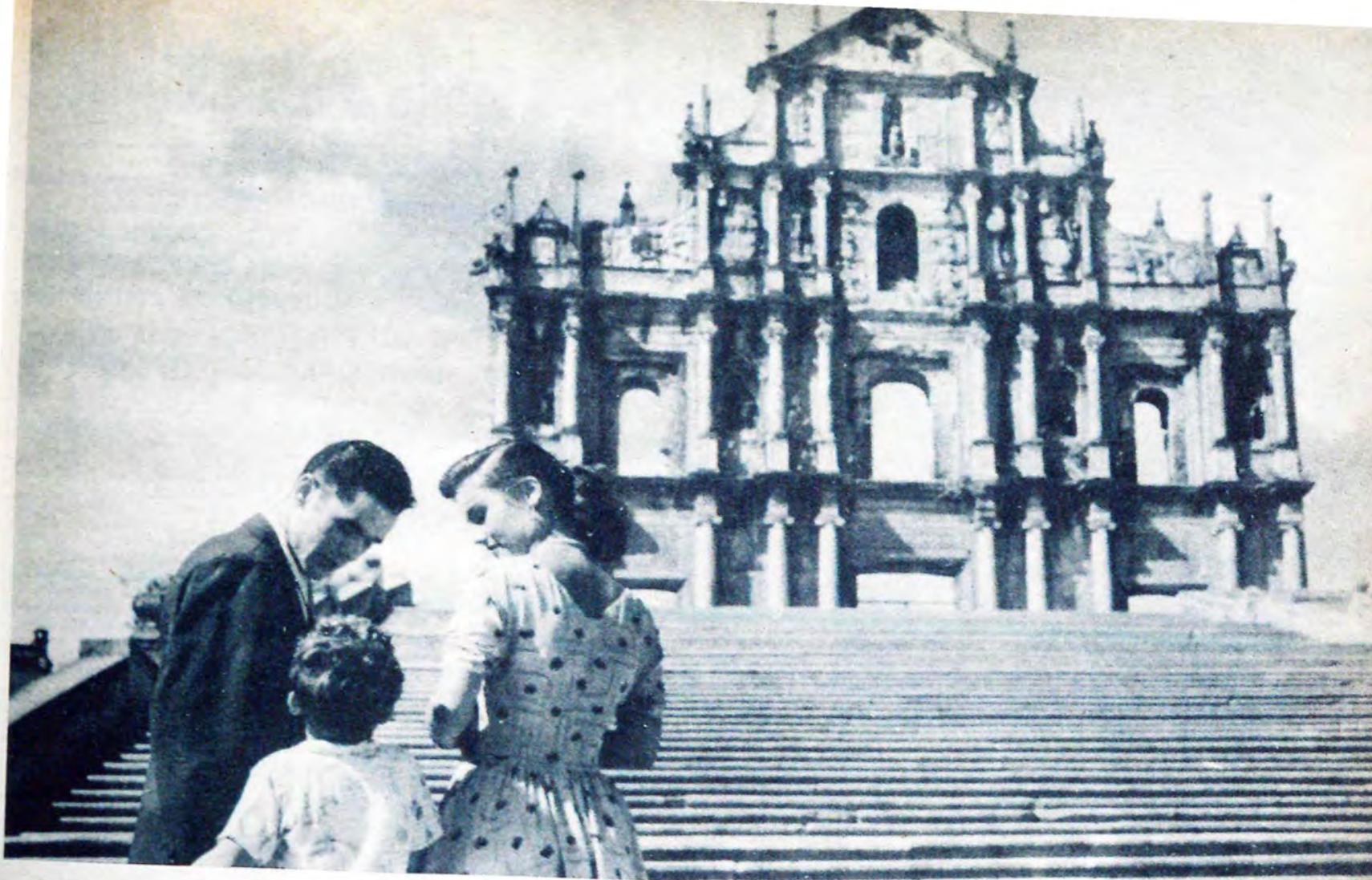
film muti di Leitao de Barros. Anche «Nazaré» appartiene alla corrente neorealista d'ispirazione italiana nonostante le evidenti influenze di altre cinematografie, come ad esempio quella messicana, nel culto del paesaggio espresso con uno stile che ricorda la coppia Fernandez-Figueroa.

Dopo «Nazaré» Guimarães iniziò la lavorazione di «Vidas sem rumo», per le cui riprese la «troupe» sostò parecchi mesi nei quartieri caratteristici di Lisbona servendosi di interpreti presi dalla strada. Il tema umano, un misto di poesia e di simbolismi, ha fatto di questo film un'opera difficile e diremmo «intellettuale». «Vidas sem rumo» è secondo l'autore il suo miglior film, quello in cui egli ha potuto esprimere la propria visione del mondo, l'emozione drammatica e simbolica d'un conflitto «realista». I personaggi della storia vivono l'odissea dei poveri, dei folli e dei sognatori, come appunto esprime il titolo stesso: «Vidas sem rumo». Le vite di un pazzo suonatore di armonica a bocca, di un marinaio nostalgico, di una prostituta.

Nel «cast» del film appaiono gli attori Milu, Madalena Sotto, Artur Semedo, Eugenio Salvador e Dordio Guimarães. L'attore del teatro e del cinema Artur Semedo è fra l'altro l'autore d'uno degli altri due film portoghesi di prossima programmazione, «O dinhero dos Pobres». Nonostante si tratti della prima esperienza cinematografica di Semedo il film rivela già l'influenza del neorealismo italiano. Artur Semedo, artista sobrio e di talento nella recitazione, è uno studioso che cura la tecnica e si preoccupa

L'attore Eugenio Salvador in «Vidas sem rumo» di Manuel Guimarães. Il film è stato girato nei rioni caratteristici di Lisbona e si vale anche della recitazione di persone prese dalla strada





"Caminhos longos" di Enrico Ferreira interamente realizzato in Asia, a Macao, si annuncia come uno dei migliori film dell'anno. (Attori: José Pedro, Irene Matos ed il piccolo Quim)

In "Caminhos longos", con cui una nuova casa, l'"Eurasia Film", inizia la propria attività in terre straniere, lavorano anche attori di nazionalità cinese. In questa scena del film, girata nel giardino di Camões, a Macao, l'attore-regista Won Hou e l'attrice Chung Ching



dei problemi del linguaggio cinematografico. Il terzo film portoghese già annunciato è « Caminhos longos », interamente realizzato in Asia, a Macao. Una casa portoghese, l'« Eurasia Film », inizia così la propria attività in terre straniere. Realizzato da Enrico Ferreira e prodotto da Silveira Machado (alla camera è l'operatore Albert Young) « Caminhos longos » annovera nel « cast » alcuni nomi di attori di nazionalità cinese, come Chung Ching e Wong Hou.

Chung Ching ha lavorato già in diversi film, fra i quali « Sete irmãs », « Canção da Primavera » e « Perfume de jardim ». Wong Hou, il cui vero nome è Wong Chong Hong, è uno dei più quotati artisti del cinema cinese; egli ha già lavorato in molti film a Pechino, Shanghai ed Hong Kong, ed è anche regista.

L'azione di « Caminhos longos » si svolge interamente a Macao nel secondo dopoguerra: è una storia « realista », i cui personaggi si raccolgono nella vecchia città portoghese, situata nei confini dell'Asia. Vi compaiono gli attori portoghesi Irene Matos, José Pedro e Lola Young. Nel frattempo, a 342 km. da Lisbona, nella seconda città del Portogallo, Porto, il cineasta Manuel de Oliveira — al quale il cinema portoghese deve due delle opere più importanti, l'ormai « classico » documentario « Douro, faina fluvial » (1931) ed il film « Aniki Bobo » — lavora ad un cortometraggio che costituirà un saggio di cinema a colori, ispirato ad alcuni acquarelli dell'artista Antonio Cruz. Manuel de Oliveira vuole così rappresentare la città di Porto in un film a colori che, date le idee coraggiose del cineasta, suscita già l'interesse di tutti gli ambienti cinematografici.

Fernando Duarte

Cenere sul volto dell'idolo



Mae Murray fu l'affascinante attrice di "Fascination", "Peacock Alley", "Broadway Rose" e di "Jazzmania" (1921-22)

Il 15 agosto 1926 moriva in un ospedale di New York Rodolfo Valentino e John Dos Passos così commentava il fanatismo, l'isterismo, la disperazione collettiva di quei giorni: «La cappella funeraria venne denudata, uomini e donne lottarono per un fiore, un brano di tappezzeria, un frammento del vetro rotto della finestra. Si sfondarono vetrine. Macchine ferme vennero rovesciate e frantumate. Quando finalmente la polizia a cavallo dopo ripetute cariche respinse la folla da Broadway, dove il traffico rimase fermo per due ore, si trovarono ventotto scarpe scomparse, una furgonata di paracaca, giornali, cappelli, maniche strappate». Il giorno dopo, a Londra, trovarono morta una ragazza, certa Margaret Murray Scott. Accanto al cadavere c'erano una rivoltella, alcune fotografie di Valentino ed una lettera che diceva fra l'altro: «Anni fa, quando Egli venne a Londra, ho passato con lui un attimo meraviglioso. Io l'ho amato, io l'amo. Ero certa che un giorno l'avrei raggiunto e ci saremmo riuniti per sempre...». Persino l'austero «Nuovissimo Melzi» (edizione 1928 o giù di lì), tra la voce Gughè («alta montagna etiopica») e Guglielmiti («antico ordine religioso»), sentì il dovere di incasellare, magari con qualche inesattezza, la voce: Guglielmi Rosario (cioè il nostro Valentino).

Rodolfo Valentino morì a ventisei anni, nel cuore di una fulgentissima carriera cinematografica, e tutti si domandarono chi avrebbe potuto sostituirlo e che cosa sarebbe accaduto al cinema senza di lui.

Come era da prevedere, guardando un po' più in là delle apparenze, non accadde proprio niente, perché Valentino — ed è osservazione ormai comunemente accettata — ebbe l'«abilità suprema» di morire al momento giusto. Se fosse vissuto solo

un anno di più, la sua morte si sarebbe trasformata in un modesto fatto di cronaca adatto a riempire, sì e no, un quarto di colonna di seconda pagina. I suoi ultimi film: L'AQUILA NERA (The Eagle, 1925) ed IL FIGLIO DELLO SCEICCO (The Son of the Sheik, 1926) erano decisamente mediocri e — questo è più importante — un referendum indetto da una grande rivista americana sull'attore preferito (referendum che venne indetto poco prima della sua inaspettata scomparsa), gli aveva anteposto, nelle preferenze del grande pubblico, Ramon Novarro, allora in perfetta forma di super-trionfatore con BEN HUR.

E' probabile quindi che anche Rodolfo Valentino non si sarebbe facilmente sottratto all'ingrato destino incombente su gran parte dei divi della vecchia Hollywood (Ramon Novarro compreso), e cioè un tramonto brutale nello squallore più assoluto e nella più completa dimenticanza.

VIALE DEL TRAMONTO (Sunset Boulevard, 1950) di Billy Wilder voleva appunto mostrare il sanguigno tramonto di una «ex-stellissima del muto» («Non avevamo bisogno del dialogo», polemica Norma Desmond, «avevamo un volto!») e Gloria Swanson, la protagonista, almeno parzialmente, faceva dell'autobiografia. Spesso però, la realtà ha superato la fantasia degli scenaristi e, qui di seguito, mi propongo di ricordare alcuni dei più clamorosi fatti che hanno funestato le turbolente cronache della vecchia Hollywood.

Chi ricorda più Lou Tellegen? Probabilmente nessuno.

Eppure Lou Tellegen, bello e perfetto come la statua di un dio greco (fu modello di Augusto Rodin e di altri celebri scultori), compagno addirittura di Sarah Bernhardt nella sua trionfale tournée americana, marito di donne affascinanti e famose come

SE RODOLFO VALENTINO NON FOSSE SCOMPARSO A 26 ANNI MENTRE ERA ALL'APICE DELLA CARRIERA E DELLA POPOLARITÀ SAREBBE FINITO NELLA DESOLATA NOTTE CHE AVVOLSE LE DEITÀ DI HOLLYWOOD ALL'AVVENTO DEL SONORO. E IL SUO NOME SAREBBE UNITO A QUELLI DI LOU TELLEGEN, CHARLES RAY, LARRY SEMON, RAMON NOVARRO, MAE MURRAY, JOHN GILBERT E DI TUTTI COLORO PER CUI LA FINE DEL DIVISMO SIGNIFICÒ MISERIA, AMAREZZA E SUICIDIO

la cantante e diva del cinema Gerdine Farrar, attore di grido e schiantatissime del primissimo cinema e del teatro di prosa internazionale, meriterebbe la gratitudine di un ricordo.

Era nato ad Atene da genitori grecodanesi (vero nome: Isidor van Dammeler), ma la sua formazione culturale e la sua personalità erano piuttosto anglo-sassoni. Nel 1912 interpretò, a fianco della Bernhardt, il famoso: REINE ELISABETH, girato a Londra sotto la direzione congiunta di Henry Desfontaines e Louis Mercanton. Il film fu presentato per la prima volta in Europa al "Palace Theatre" di Londra, il 16 agosto 1912, ma già in America stava trionfando da un mese, importato dal fiuto di un certo Adolf Zukor, un ungherese che avrebbe fatto molta strada.

Non si esagera dicendo che Lou Tellegen «rubò» più di una scena alla «Divina», preannunciando in tal modo gli imminenti trionfi americani, i quali furono strepitosi, ma di cortissima durata. Dopo la «grande guerra» era praticamente già finito; tuttavia, non volle arrendersi e continuò a lavorare nel cinema accettando qualsiasi ruolo. Nei TRE BIRBANTI (Three bad men, 1926) di John Ford, interpretava una parte di «cattivo», «un personaggio viscido», per dirla col Chiattonne, sommerso dai «buoni»: Giorgio O'Brien, Olive Borden, ecc. Apparve, fra l'altro, anche in GRAND GUIGNOL un impossibile film «terrorifico» della F.B.O. (non ancora R.K.O.) accanto a Renée Adorée ed Elaine Hammerstein, ed un critico nostrano, senza tanti complimenti, lo definì «tout court»: cattivo attore. Ed il «cattivo attore» tirò avanti alla meglio sino alla rivoluzione portata dal parlato. In quei giorni sembrava che ad Hollywood succedesse il finimondo; i produttori, i registi, i divi erano impazziti ed avevano altro per la testa che i casi dell'ex-collega. Passata la tempesta, lo fecero entrare negli studios riattrezzati, ma non superò la prova del microfono e venne messo al bando definitivamente. Precocemente invecchiato e con una voce antifonogenica, si trascinava penosamente in cerca di una qualche scrittura teatrale o di una partecina cinematografica. Tutte le porte gli si chiudevano in faccia; una pietosa signora, ammiratrice dei bei tempi lo accolse signorilmente a casa sua, ma egli non resse a «tanto strazio» ed un mattino la sua vecchia ospite lo trovò immerso in una pozza di sangue: l'ex-Adone, dimenticato ed abbandonato, si era tolta la vita.

Charles Ray! Chi era costui? Il famoso cineasta francese Louis Delluc (1890-1924), lo aveva paragonato a Charlot ed a Douglas Fairbanks. «Timido e temerario, goffo e grazioso, aveva un temperamento di un'estrema delicatezza», così scrive di lui il Sadoul. Charles Ray fu una scoperta di Thomas Ince e debuttò, nel 1912, in THE FAVORITE SON con Grace Cunard, regia ed interpretazione di Francis Ford (fratello di John). Il suo maggior successo dell'epoca fu THE COWARD, film Triangle del ciclo non ancora esaurito della Guerra di Secessione. Tolgo dal Sadoul (Le cinéma devient un art, 2.º volume) una succinta trama: «Frank, figlio di un colonnello sudista, si arruola suo malgrado. Messo di sentinella è preso dal panico, diserta e si rifugia presso alcuni parenti. Il padre, per vendicare l'onta, prende il posto del figlio disertore, pur essendo di età avanzata. I Nordisti avanzano e stabiliscono il loro stato maggiore proprio nella casa dove si è rifugiato Frank. Questi, preso dal rimorso ed in un impeto di coraggio e di patriottismo, si impadronisce di una rivoltella, entra nella stanza dove si trova riunito lo stato maggiore nemico. Gli ufficiali sorpresi, alzano le mani ed il giovane si impadronisce dei documenti, che corre a consegnare al comando confederato. L'Armata del Sud, può così ottenere, lo stesso giorno, una strepitosa vittoria».

Ray, continuò a conseguire successi facendo sempre il «figlio del ricco», in una lunga serie di «drammi intimi». Questi film, scrive il Jacobs, facevano della povertà una cosa di cui bisognava rendere grazie al Cielo. «La ricchezza ne fece un debole; le avversità, un uomo».

Dopo il crollo della Triangle, Charles Ray si specializzò nelle commedie drammatiche «dalla psicologia abbastanza raffinata» e dall'aria, spesso, campagnola. Tipica di questa seconda maniera è TRUE HEART SUZIE (1919) che narra i casi di una goffa contadinella perdutamente innamorata di un bel giovane del vicinato. Arriva nel villaggio un'elegante vamp cittadina che gli ruba il fidanzato. Questi però si riprende e torna felice dalla sua Suzie. TRUE HEART SUZIE segnava l'apice della popolarità di Charles Ray. Quando sentì la stanchezza del pubblico, lo credette causata da registi e produttori e volle fare tutto da sé. Nacque così: THE COURTSHIP OF MILES STANDISH, un mezzo disastro! Ray, tuttavia, riuscì a restare a galla ancora per qualche tempo e fu tra i protagonisti del colossale film Metro

LA BRIGATA DEL FUOCO (The Fire Brigade, 1927) di William Nigh, una specie di **GRANDE PARATA** ad esaltazione degli arditi civili: i pompieri. Ma il sonoro era alle porte e non lo risparmiò. Per vivere, dovette immergersi nella folla anonima delle comparse ed aspettare pazientemente di essere chiamato da qualche assistente dopo ore ed ore di code estenuanti, e questo nella migliore delle ipotesi. Per ironia della sorte, faceva la comparsa proprio negli studios della M. G. M., negli stessi in cui, anni prima, entrava con l'incendere dei divi, ed avrà provato a sue spese come non vi sia « maggior dolore di ricordarsi del tempo felice nella miseria ». Morì nel 1945 dimenticato da tutti e poverissimo.

Un triste destino perseguitò anche i comici. Fatty (vedi Cinema, n. 165) tramontò per cause estrinseche, ma Al St. John, (Picratt in Francia) dopo una brillante carriera, si trovò senza un soldo e si ridusse a fare la comparsa; ma Larry Semon (Ridolini), dopo aver perduto il patrimonio e la fama e tentato con scarso successo il film drammatico, morì l'8 ottobre 1928 in California (i giornali scrissero: « Egli era ammalato da tempo ed



John Gilbert e Greta Garbo in "La carne e il diavolo". Gilbert morì nel 1935 per ragioni più morali che fisiche

John Gilbert e Mae Murray in "La vedova allegra" di Stroheim (1955). Già in questo film l'attrice era fisicamente sfinita

i rovesci finanziari avevano aggravato le sue condizioni); ma Karl Dane, l'indimenticabile Slim della **GRANDE PARATA**, si suicidò il 13 maggio 1934, perché tutti i teatri di posa lo avevano seccamente eliminato; ma Buster Keaton andò a finire in una casa di salute e, uscito, non si riprese più. (Il finale di **LUCI DELLA RIBALTA** appare ancor più tragico se si ricorda questo fatto).

Mae Murray, la splendida ed affascinante creatura di **FASCINATION**, **PEACOCK ALLEY**, **BROADWAY ROSE** e **JAZZMANIA** (1921-22), interpretò **LA VEDOVA ALLEGRA** (The Merry Widow, 1925) di Eric Von Stroheim con la forza della disperazione. Non era in grado di sopportare le estenuanti prove e veniva colta da uno svenimento dopo l'altro. Il suo tramonto non aspettò il parlato.

Al suo fianco nella **VEDOVA ALLEGRA** era, giovane, pieno di vita e sicuro di sé, il divissimo John Gilbert. Impossibile enumerare i suoi successi mondiali. **LA GRANDE PARATA**, **LA BOHEME**, **I COSACCHI**, **BARDELYS IL MAGNIFICO** e, soprattutto, i film girati con la Garbo lo portarono alle stelle. Un'abile campagna pubblicitaria sui suoi rapporti con la « divina » acuiva l'interesse del pubblico. Il sonoro lo trovò impreparato ed i dirigenti della casa, gli affidarono film di seconda categoria. Ebbe i suoi cento giorni con **LA REGINA CRISTINA** (Queen Christina, 1933-34) di Rouben Mamoulian. La sua parte doveva venire affidata, a Laurence Olivier, ma Greta Garbo usò tutto il suo prestigio per imporre ancora una volta lo sfortunato compagno di un tempo. John Gilbert recitava a fatica e male, sotto le occhiate impietose di sopportazione di tecnici e colleghi. (Chi ha rivisto il film recentemente, non avrà potuto non notare l'anacronismo della sua interpretazione,

una cosa infelice, quasi comica). Solo Greta Garbo lo incoraggiava e lo sosteneva.

Del resto, lui stesso non si faceva troppe illusioni! Sapeva di essere un fallito ed il 9 gennaio 1935 moriva per ragioni più morali che fisiche. Altri « fatalissimi » del muto si sono ridotti a generici di seconda categoria. Tra questi Antonio Moreno, il divo dal « fascino latino », compagno di Greta Garbo nella **TENTATRICE** (The Temptress, 1926), Ramon Novarro, Julia Faye e Victor Varconi « stelle » di prima grandezza nel firmamento di Cecil B. De Mille (il quale si ricorda ancora di loro e riserva sempre una partecina nei suoi supercolossi). Creighton Hale uno degli eroi del terrificante serial **I MISTERI DI NEW-YORK** (1914) che lavorava (o lavorava) alla Warner Bros. ecc. Non posso tralasciare un'osservazione finale. Oggi la catastrofe non si addensa più sulla testa dei divi, come nei vecchi tempi e la ragione di questo miglioramento non è difficile da scoprire. Tra il muto ed il parlato c'è stato qualcosa di più di una rivoluzione: c'è stato un taglio netto, si può dire, senza la minima interdipendenza. Ambientarsi nel parlato voleva praticamente dire ricominciare daccapo e molti, per età, per temperamento o per altro, non lo poterono fare. Né va trascurata un'altra osservazione: forse ammaestrati dal passato, nei tempi attuali i divi sono finanziariamente più accorti dei loro predecessori ed investono i loro guadagni non in automobili, tappezzate di rubini, ma in qualcosa di più consistente, di più economicamente redditizio. Insomma, potranno tramontare come divi, ma non come, « business men ».

Mario Quarnolo



MA È UNA COSA SERIA!

Il pubblico è prevenuto in partenza verso la pubblicità cinematografica. Occorre sorprenderlo e fargliela "digerire". E anche in questo particolare ramo della produzione esistono problemi e difficoltà assai difficili da superare.

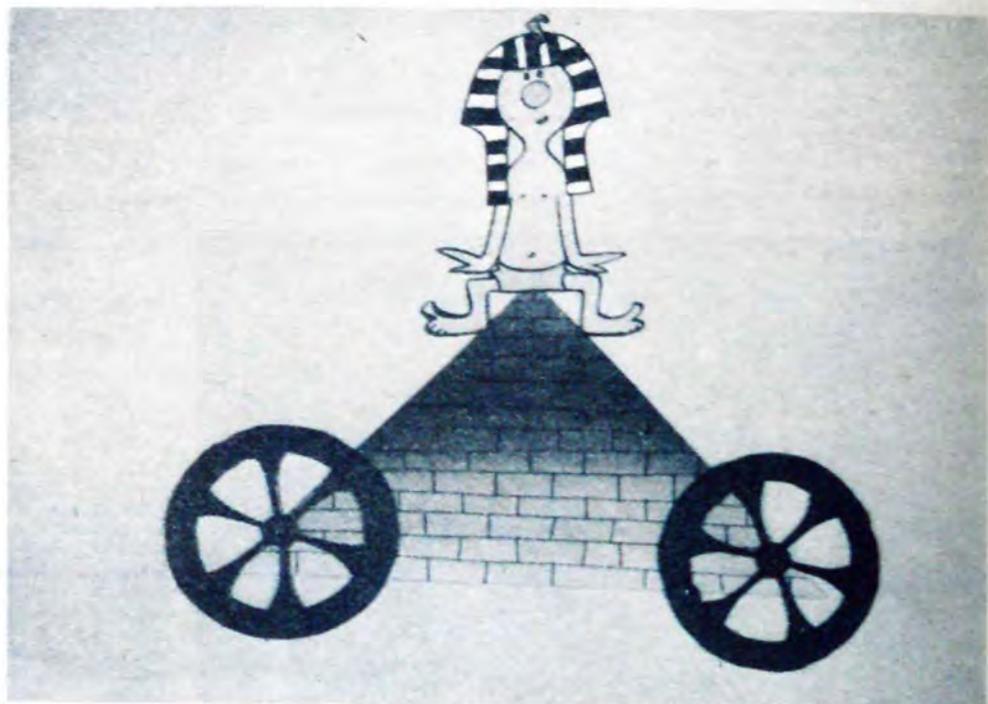
Ultime elezioni amministrative, propaganda elettorale. Sullo schermo di un cinematografo romano una diapositiva invita alla trattoria tipica, un'altra aggredisce violentemente con le sue tinte sgraziate quel senso di buon gusto che molti di noi ancora possiedono, e lo mette knock-out. Però la guardiamo; in fondo si tratta soltanto della réclame di un gelato. Poi una « capoccia » enorme, in bianco e nero interrompe l'atmosfera mangereccia e a forza resiste qualche secondo. Sguardo serio, espressione volitiva, un tutto melanconico; la scritta sotto annuncia: *Votate per... nome, lista, ecc....* Ribellione, urla e fischi a non finire. Il candidato è subito sostituito da una marmellata in scatola; non ha avuto una idea felice. La sua propaganda scivolata nella pubblicità cinematografica non è stata una cosa seria; perchè per il pubblico la pubblicità cinematografica non è mai una cosa seria.

Essere preso in giro è tutt'altro che piacevole, e allo spettatore la pubblicità dà pressappoco questa impressione. Ha pagato un biglietto per vedere « un certo » spettacolo, spettacolo che ha il diritto di godersi tranquillo, senza interruzioni e, importantissimo, senza essere obbligato per il solo fatto di essere presente alla proiezione di pubblicità, ad arricchire persone completamente al di fuori di ogni suo interesse personale. Questa imposizione, il più delle volte priva anche di ogni attrazione artistica, è la ragione principale del suo risentimento. Che poi una volta uscito dal cinematografo compri il prodotto reclamizzato e quindi in un certo senso utilizzi l'informazione, non ha importanza, e non autorizza l'esercente ad approfittare della sua passività.

« Oggi il pubblico "digerisce" meglio la pubblicità cinematografica. Si sta abituando ». Così ci ha detto un esperto di pubblicità. E sembrava un medico contento di come il suo paziente sopporti sempre meglio la medicina.

Che cos'è questa pubblicità cinematografica e qual'è il cammino che fa dalla nascita alla « digestione »?

Innanzitutto un fatto: la pubblicità cinematografica fa salire l'indice delle vendite del prodotto. Ecco perchè oggi non c'è industria o commercio che non ne faccia uso. Indubbiamente molti sono i vantaggi che presenta rispetto a quella stradale, giornalistica, radiofonica. Si rivolge a un pubblico vastissimo, che seduto in una poltrona e in attesa del « suo » spettacolo, non ha la possibilità di troncarla, e volente o nolente è



Due immagini da "Ruota" (m. 92) realizzato per la Pirelli. Un buon disegno animato costa dalle 50 alle 60 mila lire al metro



costretto a seguirla. Incatena l'attenzione per un certo spazio di tempo (l'annuncio radiofonico è breve e passa rapidamente, il giornale può approfittare di un veloce colpo d'occhio, e soltanto quando è fatto benissimo così come il manifesto per le strade). Ha l'aiuto della fantasia e qualche volta anche dell'arte. Può servirsi contemporaneamente di immagine, parola, musica, se si tratta di diapositive (pubblicità visiva, più che cinematografica propriamente detta) e del movimento (se si tratta di cortometraggi), può essere usata nel momento adatto.

Se i vantaggi sono molti, gli svantaggi sono quasi altrettanti. Difficilmente riesce ad amalgamare le sue esigenze con requisiti artistici, e urta la suscettibilità del pubblico che, come abbiamo detto, si sente quasi truffato appena la vede.

E' veramente efficace, o per meglio dire stanca meno, quando è originale e perfettamente mascherata. Più che un'imposizione deve sembrare poi un consiglio amichevole, un dirla all'orecchio e non gridartelo in faccia.

Oggi in Italia due grandi società si contendono l'intero circuito per quanto concerne la pubblicità cortometraggi: la SIPRA e l'OPUS che hanno in esclusiva circa 4000 sale (di lusso, medie, e periferiche), con contratti annuali, biennali, triennali.

A loro si rivolgono industriali e commercianti per la distribuzione di cortometraggi pubblicitari. Tale distribuzione avviene per settimana cinema e per numero di sale.

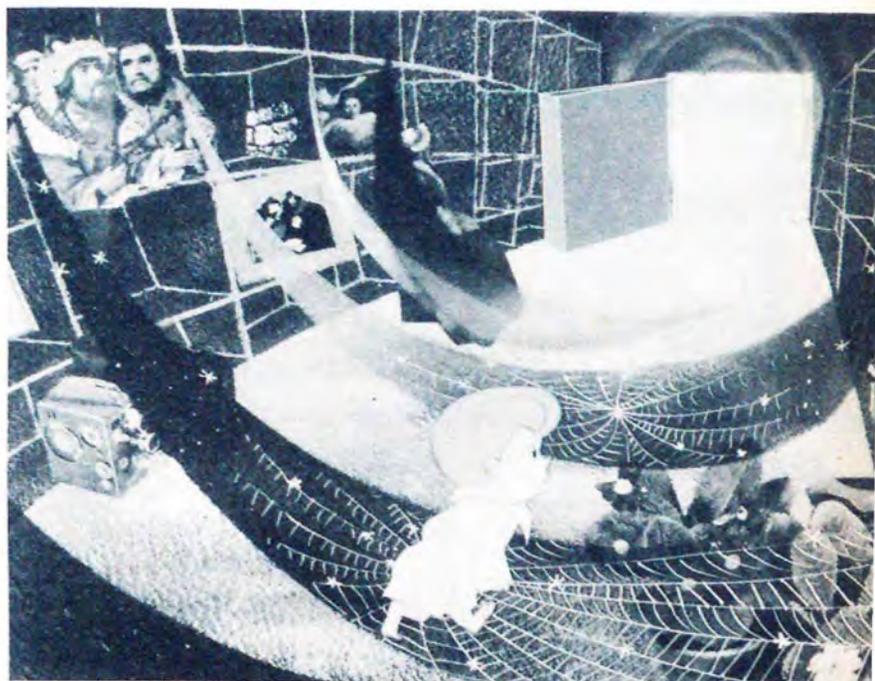
L'industriale o il commerciante desideroso di produrre un cortometraggio pubblicitario si rivolge di solito direttamente ad alcune ditte specializzate, o alla SIPRA o all'OPUS che penseranno a commissionarglielo. Le più importanti oggi in Italia sono: Nino e Tony Pagot, Ferry Mayer, Paul Bianchi, la Slogan Film, l'Adriatica Film, la Orion Film, L. Giachino, Scopinich e, introdotto da alcuni anni dalla SIPRA, J. Geesink.

Il prezzo di un buon cortometraggio può variare da 1.000.000 (questa di solito è la cifra media), a 5.000.000. Il cliente espone i propri desideri, se usufruisce di un ufficio pubblicità presenta addirittura il soggetto, ci si accorda sulla lunghezza del cortome-

Un fotogramma da "Diciotto" (m. 54) commissionato a Pagot dalla S. A. Isolabella. Il soggetto o l'idea non influiscono sul costo del film pubblicitario



Produzione Toni Pagot: dal film "Idee chiare" (m. 74) realizzato per l'Unione Editoriale di Roma. La distribuzione dei cortometraggi di pubblicità viene effettuata dalla SIPRA e dall'OPUS



"Colpi di spugna" (m. 56), una produzione Toni Pagot per la Bertelli. Il prezzo di un buon cortometraggio varia da uno a cinque milioni

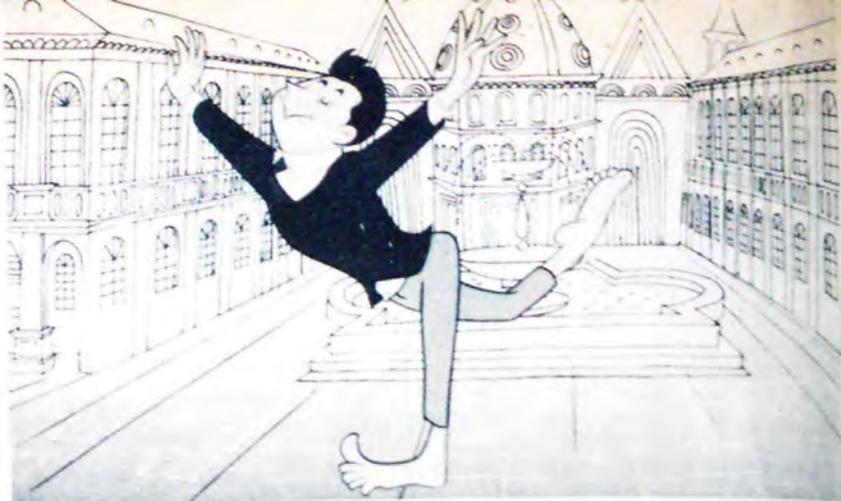
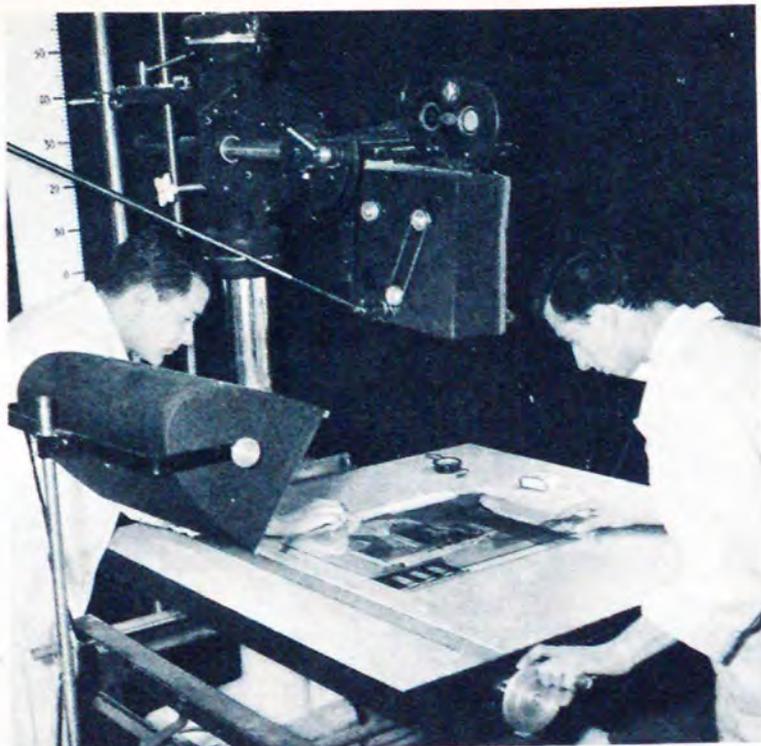


traggio, perchè il contratto viene fatto in base al metraggio del film che per lo più va dai 30 ai 100, 120 metri, e si prepara allora una piccola sceneggiatura, con alcuni schizzi se si tratta di cartoni animati o pupazzi.

Un buon disegno animato costa dalle 50.000 alle 60.000 lire al metro; con i pupazzi animati è il genere più caro.

Il soggetto o l'idea non influisce minimamente sul costo del film.

Per lo più tra cliente e produttore di cortometraggi pubblicitari c'è sempre una certa divergenza di opinioni. Il primo completamente ignorante di tecnica ed esigenze cinematografiche ed artistiche, si batte soprattutto perchè la reclam del proprio prodotto sia fatta nella maniera più chiara possibile, e non vede di buon occhio troppi mascheramenti o eccessive finzze. E poichè il cliente ha sempre ragione, il cortometraggio difficilmente sarà un capolavoro; specie quando la ditta a produrlo non è una delle più grosse, e perciò priva di quella forza di persuasione che una esperienza ben qualificata può creare.



Da "Enpro" (m. 53) prodotto per la Bertelli. Una buona distribuzione raggiunge anche la cifra di dieci milioni

Studio TRIS di Turolla e Ranieri di Milano. La preparazione di una ripresa con la titolatrice 35 mm. di una scena a cartoni animati



Studio TRIS di Turolla e Ranieri di Milano. La coloritura di ogni singolo disegno richiede una particolare attenzione affinché vi sia una perfetta fusione con la sottostante scenografia. Inoltre ogni scena occorre che si leghi armonicamente alle altre per tonalità e gusto

«Noi siamo i disgraziati artigiani del cinema», ci diceva appunto un piccolo produttore-regista di pubblicità cinematografica. I prezzi dei suoi cortometraggi si aggirano per lo più intorno al mezzo milione. Impossibilità perciò di sprecare anche un metro di pellicola. Tutto viene girato direttamente, senza alcuna ripetizione e senza preoccuparsi troppo di quello che verrà fuori, perché la fatica non varrebbe la spesa. L'importante è accontentare il cliente assecondando ogni sua idea pubblicitaria. Di qui l'immane schifo di tanti filmetti reclamistici.

Anche se le cose non si svolgono sempre in maniera così casalinga, è logico che il cliente non lasci mai completamente mano libera al produttore. Una difesa artistica del pubblicitario non esiste, perciò è chi paga che fa il buono e il cattivo tempo.

Non crediamo di sbagliare quando diciamo

che il cortometraggio pubblicitario per lo più è fatto male. E questo perché va guardato da due punti di vista così differenti, che è difficile riesca ad essere a fuoco per entrambi. O è fatto bene dal punto di vista di tecnica cinematografica, ma cade dal punto di vista di tecnica pubblicitaria, o viceversa. Più unici che rari i casi di un buon risultato in tutti e due i campi. Di solito, e per le ragioni che abbiamo detto, è più facile pecchi cinematograficamente. Molti attribuiscono la causa di questo anche al fatto che la pubblicità cinematografica venga prodotta quasi completamente a Milano, città dove l'industria è tutto e il cinema niente.

Oggi veramente la pubblicità ha fatto passi da giganti, e la sua qualità è di molto superiore a quella di qualche anno fa, ma è difficile che possa migliorare ancora.

Prodotto il cortometraggio, si passa alla

distribuzione; e qui entrano in scena la SIPRA e l'OPUS, le dittrici della pubblicità italiana. Una buona distribuzione di un cortometraggio di un milione di lire, si aggira per lo più sui 10.000.000 circa, e viene fatta, come abbiamo detto, per settimana cinema, (che è l'unità di misura, come il minuto nella pubblicità radiofonica e il millimetro in quella del giornale) e per circuiti, cioè per numero di sale.

La proiezione di un cortometraggio nel circuito Italia Settentrionale per 600 settimane cinema in proporzionale 100 A-150 B-350 C (sale) varia da 4.200.000 lire per 30 metri a 10.800.000 lire per 100 metri. Nel circuito Italia Centrale per 250 settimane cinema in proporzionale 40 A-65 B-145 C sale, varia da 1.625.000 per 30 metri, a 4.975.000 lire per 100 metri. Nel circuito Italia Meridionale e Insulare, per 250 settimane cinema in proporzionale 30 A-70 B-150 C sale, varia da 1.500.000 lire per 30 metri a 4.000.000 per 100 metri. Nel circuito Tutta Italia, per 1.025 settimane cinema in proporzionale 154 A-272 B-599 C sale, varia da 6.662.500 per 30 metri a 17.937.500 lire per 100 metri.

Oggi chi non si rivolge alla SIPRA o all'OPUS e non accetta le sue condizioni non ha possibilità di piazzare bene il proprio cortometraggio. Praticamente può tenerselo nel cassetto.

Il periodo più affollato di programmazione è tra settembre e marzo; a Milano i primi di aprile in occasione della Mostra. D'estate invece sono le bibite ghiacciate e i gelati che sferrano la grande offensiva. Il lancio tempestivo è uno dei primi requisiti per una pubblicità che voglia essere veramente efficace, ed è anche su questo punto che avviene la concorrenza tra OPUS e SIPRA, cercando di assicurare al cliente il periodo più adatto di programmazione.

Accanto a questa pubblicità cinematografica «di lancio» ne è sorta da qualche anno un'altra, un genere che potremmo chiamare «di ricordo»; quella a diapositive.

C'è chi nega l'utilità di questa ultima formula. «Dura 4 o 5 secondi, troppo poco per rimanere impressa», dicono; ma se ripetuta a lungo può avere l'effetto della famosa goccia che scava la pietra, ed è proprio sulla ripetizione che è riposta la sua efficacia. Può essere proiettata anche un anno di seguito, contrariamente al cortometraggio, e costa relativamente poco (11.000 lire il disegno, 3.000 lire ogni copia). La Proclama e

la Publicitas, le due ditte di produzione e di distribuzione italiane, fanno eseguire i disegni a Milano e le fotografie in Svizzera, dove la pubblicità in diapositive ha un'esperienza di circa trent'anni. La distribuzione avviene per contratti mensili. A Roma la proiezione di una diapositiva costa dalle 11 alle 17.000 lire al mese, secondo la categoria del cinematografo.

Di solito non si proiettano più di 20 diapositive alla volta, accompagnate da una musicchetta allegra e orecchiabile, con l'80% di buio in sala. Questo per ragioni psicologiche; si toglie infatti nei riguardi dello spettatore quella famosa veste di imposizione che renderebbe la pubblicità antipatica al primo suo apparire. Si lascia praticamente la scelta tra il guardare e il non guardare. In questa maniera è difficile che non la si veda.

Una buona diapositiva per essere veramente efficace ai fini pubblicitari, non dovrebbe avere più di 5 parole scritte — così dicono gli svizzeri —. In Italia, dove chissà perché, bisogna scrivere sempre tanto, compreso l'indirizzo, il massimo dovrebbe aggirarsi intorno alle dieci parole. Il tempo per guardarle è breve, ed è perfettamente inutile confondere la vista con testi lunghi e disegni complicati.

Ultimamente l'OPUS ha lanciato sul mercato un disegno animato di 8 metri, musicato. E' una specie di diapositiva animata, si chiama infatti «diaviva», della durata di 17-20 secondi (elimina così l'inconveniente della brevità eccessiva) e costa dalle 50 alle 100.000 mila. Naturalmente all'OPUS ha risposto la SIPRA con le sue «diaviva», stesso prodotto, e anche in questo campo la concorrenza tra le due società continua.

E finalmente arriviamo al pubblico, questo povero pubblico che, come dicevamo, pagato il biglietto, assiste al suo spettacolo più o meno infiorato da indesiderati fuori-programma pubblicitari. Le diapositive tanto passano, anche se spesso sono orribili. Non pretendono troppo, si può perfino fare a meno di guardarle, scambiando quattro chiacchiere con il vicino, al suono di una musicchetta sempre ben scelta. Se non se ne proiettano troppe, non disturbano eccessivamente.

Per i cortometraggi invece, si è stabilito, dopo tanti studi sulla sua psicologia, che il pubblico accoglie meno peggio i pupazzi e i cartoni animati, sempre naturalmente che siano eseguiti con una certa arte. Il dinamismo e il ritmo lo attraggono, e si diverte perfino se il tutto viene contenuto in un cortometraggio breve; ma è raro si raggiunga tanto.

Talvolta si ribella, ma spesso compra il prodotto, specialmente se di cortometraggi ne ha visti una serie per la stessa marca. Tipico il caso di una bevanda, che qualche anno fa assillò gli spettatori di tutta Italia. I cortometraggi erano piuttosto brutti, ma ripetuti con insistenza, resero famoso lo slogan *contro il logorio della vita moderna*, e crearono la fortuna del prodotto.

E' forse pensando alla popolarità raggiunta da quell'aperitivo che il candidato delle ultime elezioni aveva avuto l'idea brillante. Ma una cosa è un carciofo, una cosa una testa di uomo politico. Lo stomaco del pubblico, per quanto, secondo l'opinione dello esperto, si vada rinforzando sempre di più — e questo ci rattrista molto —, non è ancora completamente come quello degli struzzi e, politica a parte, gli esercenti potrebbero anche tenerne conto.

M. Quirico

QUARANTACINQUE ANNI DI CINEMA BULGARO

La vera pietra miliare della cinematografia nazionale è data dalla legge promulgata nel 1948 dall'Assemblea Nazionale. Prima di allora il cinema era alimentato da una scarsa e discontinua iniziativa privata. Soltanto dopo l'intervento statale si è organizzato, specializzato ed è divenuto industria.

CORRISPONDENZA DA SOFIA DI CRISTO MUTAFOFF

Il 16 maggio 1910 è, per il cinema bulgaro, una data importante: primo giro di manovella di «Bulgaran e galant». Evidentemente si tratta della data di nascita e del nome di battesimo di un primogenito; e, infatti, la nostra cinematografia nasceva allora, quarantacinque anni or sono. Vasil Ghendov, appena tornato dall'aver frequentato la scuola d'arte drammatica di Vienna dove insegnava Otto Schule, conobbe un genicaccio spagnolo, Gaetano De Flores, operatore-proiezionista al cinema «Teatro Moderno» di Sofia. I due non tardarono a collaborare e De Flores girò, sviluppò e stampò «Bulgaran e galant», scritto, diretto e interpretato da Ghendov. Protagonista femminile era l'attrice di prosa Mara Miateva; le altre parti vennero ricoperte da attori non professionisti. Occorre parlare di qualità? Il cinema bulgaro scorse nella scia del fenomeno filmico che, pur localizzandosi nelle varie nazioni, possedeva un elemento comune: comicità ed azione. E la nostra prima pellicola, i nostri primi artisti, riflettevano i gusti della loro epoca, imitavano e ripetevano la popolarità dei vari Deed, Tontolini, Burney. Parallelamente si sviluppava il documentario che aveva avuto origine da una iniziale ripresa del De Flores durante la festa nazionale del 24 maggio nell'anno 1912. Ma fino al 1920 Vasil Ghendov rappresentò il vero perno della produzione locale; sempre sotto il triplice aspetto di scenarista, attore e regista, egli realizzò «L'amore è una pazzia» (1916), «Operazioni militari in tempo di pace» (1918) e «Il diavolo a Sofia» (1920) valendosi della collaborazione interpretativa della moglie Gianna Ghendova, ottima attrice. Il talento teatrale di tale coppia assicurò a questi film una dignitosa ed originale recitazione anche se i soggetti risentivano l'indubbia influenza delle pellicole estere. D'altra parte chi produceva doveva essere certo di impiegare i capitali senza troppo osare; e così, durante il periodo del «muto», mancarono veri industriali ed organizzata industria. E non solo era assente il produttore privato, ma lo stesso Stato non venne mai in aiuto al nascente cinema. Erano attori e registi di teatro a riunirsi e a sostenere le spese sfruttando, naturalmente, ogni accorgimento per tenerlo entro cifre modeste; perciò prevalsero le riprese in esterni anziché in interni o in ambienti ricostruiti. I vari direttori erano nel contempo autori del soggetto e dello scenario, così come, accanto agli attori principali, si fece sempre uso di personaggi «presi dalla strada» (e questo per ragioni economiche più che artistiche). Perciò fu il teatro a formare i primi quadri del nostro cinema. Prevalse la produzione di Vasil Ghendov («Bai Ganjo» 1922; «Bulgaria in quadri» 1923; «L'uomo che ha dimenticato Dio» 1925; «La via dei senza strada» 1928; «Idoli della strada» 1929). Inoltre citiamo i registi Sava Oghnjanov, attore del Teatro Nazionale («La rivolta del Dottor Collo» 1920), Boris Gregiov («Mommia Scala» 1923; «Gioiosa Bulgaria» 1928), P. K. Stoicev, ex regista teatrale («La terra» 1930). Di tali film, quello che ebbe maggior notorietà all'estero e soprattutto in Italia, fu «La rivolta del Dottor Collo» (ambientato durante l'epoca del Risorgimento italiano).



Vasil Ghendov è considerato il padre della cinematografia bulgara. Il primo film nazionale «Bulgaran e galant» (1910) è stato da lui scritto, diretto ed interpretato, come pure la numerosa serie di pellicole che contraddistinguono la sua ricca produzione durante il periodo del «muto». Attualmente Ghendov dirige il Museo cinematografico e la Cineteca di Stato

Tuttavia, anche se apparentemente viva, la produzione bulgara andava a rilente provocando un tardivo sviluppo del «sonoro»; la causa era sempre unica: nessuna partecipazione finanziaria dello Stato e disinteresse da parte dei capitalisti. Si giunse pertanto al 1932, anno in cui, con «Tombe senza croce» di Gregiov, si chiuse il primo periodo. Ad iniziare l'epoca del «parlato» («La rivolta degli schiavi» 1933) è ancora il pioniere Ghendov, seguito da Stoicev con «Il canto della montagna» (1934) e da Alessandro Vazov con «Gramada» (1936) e «Pietro il furbo e Nastredin Hodja» (1939). In seguito Boris Borozanov, attore e regista del Teatro Nazionale, gira, ispirandosi ad episodi della prima guerra mondiale, «Essi hanno vinto» (1939), «Aquila bulgare» (1940) e «Nozze» (1943). Il film più importante di tale periodo è «La prova» (1942) di Crisan Zancov, prodotto in collaborazione con la cinematografia ungherese e interpretato da Krastio Sarafov e Ivan Dimov.



Tre importanti realizzazioni di Vasil Ghendov: a) "L'amore è una pazzia" (1916) con Ghendov e la moglie Gianna Ghendova; b) "La via dei senza strada" (1928) in cui Gianna Ghendova sostiene — come di consueto nei film del marito — il ruolo di protagonista; le è accanto Milka Erato; c) "Idoli della strada" (1929) Ghendov è sempre stato interprete dei propri film

Nel '39-'40 si fonda un'organizzazione statale, la «Bulgarsco Delo», che inizia la produzione di un cinegiornale d'attualità. Tuttavia ogni iniziativa, dai primordi fino alla seconda guerra mondiale, risultò imperfetta dal punto di vista tecnico e, comunque, incoordinata rispetto ad un piano comune di carattere nazionale. Perciò è giusto dire che la vera fioritura del cinema bulgaro incominciò appena dopo la rivolta antinazista del 9 settembre 1944.

La base della nostra nuova cinematografia fu posta dai documentaristi Vasil Bacardjiev, Stejan Petrov, Vasil Holiocev e dai diversi cineoperatori che impressero sulla pellicola le immagini roventi delle prime ore della ribellione, l'entrata delle truppe partigiane in città, la gioia del popolo liberato. Questi uomini furono cineasti e combattenti poiché vissero nelle prime linee della lotta e riuscirono a girare le fasi più cruente delle nostre azioni militari contro i nazisti. Essi ottennero così un considerevole materiale di documentazione, oggi custodito nella Cineteca Nazionale. Ma la più decisiva è quella del 1948, anno in cui l'Assemblea Nazionale ha approvato la legge sulla cinematografia quale frutto del fattivo interesse del nostro governo e del partito comunista a favore del cinema. Pertanto, a seguito delle disposizioni legislative, si creava una organizzazione statale denominata «Cinematografia Bulgara» e riguardante sia la produzione che la distribuzione. Inoltre la legge ha reso possibile il riunire le varie categorie di lavoratori aumentando il livello delle specializzazioni; e i nostri cineasti sono stati inviati a frequentare i corsi presso gli Istituti cinematografici dell'Unione Sovietica e della Cecoslovacchia. Daco Dacovschi, Borislav Sciaraliev, Kiril Ilincev sono, infatti, i primi nostri registi ed operatori specializzati a Mosca ed a Praga. Ed ancora, accanto ai nostri più noti scrittori quali Orlin Vasilev, Pavel Veginov, Valeri Petrov, Kamen Kalcev e Stoian Dascalov, lavorano i giovani sceneggiatori usciti dalla facoltà scenaristica di Mosca i cui nomi sono Angel Vaghenstein, Cristo Santov, Burian Enceev, Cristo Ganev.

Dal 1948 ad oggi sono stati girati quattordici film a soggetto. Due di questi «Calina l'Aquila» e «Sotto il giogo», riproducono alcune pagine eroiche della lotta sostenuta dal popolo bulgaro per liberarsi dalla dominazione turca del 1876. Il primo narra la vita e le gesta di Calina, l'eroe popolare che si fece promotore dell'insurrezione contro i turchi. Invece «Sotto il giogo», creato sulla base di un vasto conflitto sociale, è stato tratto dal



"Sotto il giogo" di Dacovschi è la storia della rivolta avvenuta nell'aprile 1876 e della successiva liberazione della Bulgaria dal dominio turco ad opera delle armate russe

regista Daco Dacovschi dal romanzo omonimo di Ivan Vazov, un classico della letteratura bulgara. E' la storia della rivolta avvenuta nell'aprile 1876 e della successiva liberazione della Bulgaria dal giogo turco ad opera delle armate russe durante il 1877. Con particolare impegno venne affrontata tale realizzazione alle cui riprese sovrintese Serghiei Vasilev, il noto regista russo di «Ciapaiev».

Due film si debbono, invece, a Zacari Giandov: «Allarme» e «Septemvriizi». In «Allarme» è analizzata la vita di una famiglia alla vigilia dell'occupazione hitleriana del 1941-43 in relazione alle diverse idee politiche dei componenti. Per esempio, il capofamiglia Vitan Lazarov crede ingenuamente che l'atteggiamento neutrale potrebbe evi-

tare il pericolo e le conseguenze della guerra; ma gli eventi distruggono questa sua opinione poiché la furia guerresca travolge anche la sua casa e porta a termine ogni neutralità. Infine Vitan Lazarov si convince come l'unico modo per raggiungere la fortuna sia la collettiva e successiva lotta contro il nazismo. Il regista del film, Zacari Giandov, un giovane proveniente dal documentario, con questa pellicola si è distinto come uno dei nostri autori più preparati e capaci. La sua opera è risultata di elevata qualità, sia per il ritmo di racconto, sia per l'acuta analisi dei caratteri e della psicologia di massa. Ottimi gli attori Gancio Gancev nel ruolo del «capitano nero», e Stefan Savov nella parte di Lazarov. «Septemvriizi» descrive,



Ivan Dimov e Petrana Lambrinova in "Calina l'Aquila". Attualmente nel cinema bulgaro la massima parte degli attori proviene dal teatro e, soprattutto, dal Teatro Nazionale di Sofia



Geni Bojinova in "L'alba sulla patria". In soli dieci anni dopo la guerra il numero dei cinematografi bulgari è salito a 1.260 sale

Milca Tuicova in "Danca". Prima di interpretare il ruolo di un'operaia di filanda, l'attrice ha lavorato un mese in una fabbrica tessile

Il noto regista sovietico Sergej Vasilev (con vestito bianco) ha dato prezioso aiuto durante le riprese del film "Sotto il giogo". In alto sono il regista Daco Dacovschi e l'operatore Boncio Cara-stoianov (col bastone)



invece, la rivolta del popolo bulgaro avvenuta nel settembre 1923 ad opera del partito comunista contro il regime monarchico.

Purtroppo, in Italia i nostri recenti film sono sconosciuti, ad eccezione di pochissimi. Per esempio, « Poema dell'uomo » è stato proiettato a Bologna in occasione del Festival della Resistenza; è dedicato alla vita del poeta proletario bulgaro Nicola Vapzarov, fucilato dai nazisti bulgari nel 1942. Inoltre, durante la scorsa edizione della Mostra di Venezia, fu presentato « Un uomo decide » di Daco Dacovschi (vedi recensione in « Cinema » n. 150).

Per quanto riguarda i nostri film che hanno riportato buon successo interno, occorre ricordare « Danca », dedicato alla classe operaia. Seguendo le giornate di una lavoratrice tessile, gli autori (Craștin Belev sceneggiatore; Boris Borozanov e Kiril Ilincev registi) hanno inteso, presentare un quadro generale dell'epoca pre e post-bellica. Ed è anche interessante notare l'impegno interpretativo della giovane attrice Milca Tuicova a cui venne affidata la parte di Danca. Un giorno in una fabbrica tessile si presentò una nuova operaia, cominciò a lavorare e dopo pochi giorni nessuno la considerava più una « nuova ». Dopo un intero mese, appena iniziarono le riprese, le altre lavoratrici si accorsero che la loro compagna era, in realtà, Milca Tuicova dell'Istituto Superiore teatrale, la quale si era impiegata a scopo di studio, per meglio interpretare la propria parte. Ed in genere l'episodio non è isolato; è, infatti, comune ai nostri attori l'indagine interpretativa dal « vero » onde adeguarsi ai personaggi che dovranno far vivere sulle scene. Ma tralasciando anche pellicole importanti quali « L'alba sulla patria » (sceneggiatura di Camen Calcev; regia della coppia Anton Marinovic e Stefan Sarcegiev) o « Terra nostra » e « Snaha », noi ci rendiamo conto che, chiusosi il periodo iniziale 1949-1955, siamo ora entrati in una fase nuova e qualitativamente importante. Sappiamo che la nostra cinematografia è ancora giovane e senza grandi tradizioni ed è per questo che i cineasti bulgari si rivolgono e studiano i migliori film sovietici e quelli neorealisti italiani. Perché soprattutto i film neorealisti italiani sono molto apprezzati dal nostro popolo. Comunque, quanto si può affermare riguardo alle nostre recenti realizzazioni, è il loro orientamento verso valori artistici ed ideologici. Infatti i film citati nella nostra corrispondenza presentano un serio tentativo di rivelare con giustizia e profondità i vari aspetti della nuova realtà sociale del paese. Inoltre il nostro popolo ama l'arte cinematografica e specialmente le opere dalle quali può aumentare la sua conoscenza; perciò tutti i film nazionali e stranieri che servono a questa causa sono graditi e ottengono grande successo.

Cristo Mutafoff

LA PAURA BUSSA ALLA PORTA

(Storm Fear - 1955)

Regia: Cornel Wilde; Soggetto: tratto dal romanzo "Storm Fear" di Clinton Seeley; Sceneggiatura: Horton Foote; Fotografia: Joseph La Shelle; Musica: Elmer Bernstein; Sistema: Normale; Colore: Bianco e Nero; Produzione: Cornel Wilde; Distribuzione: United Artists

Personaggi e interpreti:

Charlie	Cornel Wilde
Elizabeth	Jean Wallace
Fred	Dan Duryea
Edna	Lee Grant
David	David Stollery
Benjie	Steven Hill



3 Elizabeth però non si perde in domande; Charlie è ferito ad una gamba e la donna lo cura; soltanto all'arrivo di suo fratello Fred, Charlie comprende che i due sono sposati



1 Questo è Charlie (Cornel Wilde); dodici anni fa viveva col fratello Fred e amava una brava ragazza, Elizabeth. Poi la sete di denaro lo spinse lontano: ora è un bandito



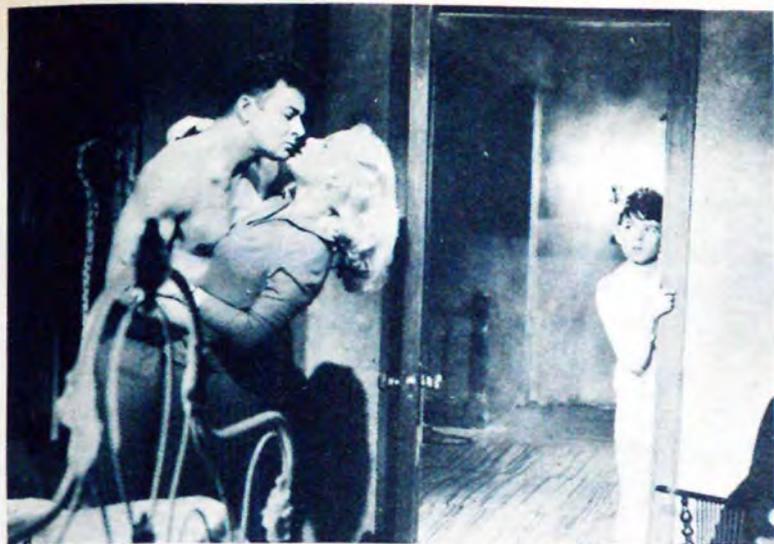
4 Inoltre Fred (Dan Duryea) non è affatto lieto dell'improvviso ritorno del fratello, del suo passato con Elizabeth, delle sue malefatte e dei tipi che si è trascinato dietro



2 E con i suoi complici Edna (Lee Grant) e Benjie (Steven Hill) si presenta nella villa di Fred dove inaspettatamente si trova davanti Elizabeth (Jean Wallace) e un ragazzo, David



5 Charlie conosce da Elizabeth la verità. Egli l'abbandonò che attendeva un figlio e Fred la sposò. David è suo figlio, ma Charlie non deve turbare la pace di quella famiglia



6 Tuttavia l'amore rinasce e Charlie s'accorge di aver sempre amato quella donna, di desiderarla ancora. David assiste ad un loro colloquio e comprende la verità



9 Senonché David, raccolto il fucile del padre, uccide Benjie. Charlie potrebbe salvarsi; ma, sopraggiunta una tormenta, l'amore paterno induce Charlie a sostare in una baita



7 E quando Fred, preso dal rancore e dalla gelosia, si scaglia contro il fratello e i due vengono a diverbio, David sente inconsciamente di amare il suo vero padre



10 La polizia, partita all'inseguimento dei banditi, e approfittando della forzata sosta, raggiunge la baita; Charlie tenta di fuggire, ma un colpo di fucile lo abbatte sulla neve



8 Charlie pone fine alla situazione lasciando la casa e raggiungendo con Benjie il confine sui monti. David li accompagna, ma ad un tratto Benjie sta per uccidere l'amico



11 Ora Charlie è morente; Elizabeth lo assiste. E l'uomo, insieme al dolore d'una vita mal spesa, si preoccupa di dire alla propria donna che suo figlio non lo rimpianga

Anche se una vera e propria «industria» cinematografica in Belgia non c'è mai stata, il cinema belga ha avuto un suo posto brillante nella storia del cinema e, attualmente, tende ad organizzarsi sul piano di una produzione continuativa a carattere spettacolare. Non è tuttavia in questo campo che il Belgio ha raggiunto i suoi migliori risultati, bensì in quello del documentario: da lungo tempo la scuola belga del documentario — ancor oggi viva è importante, a differenza di altre consimili famose scuole — rappresenta una delle voci più alte di questo particolare settore della produzione cinematografica.

Il documentario ha voluto dire per i cineasti belgi libertà d'espressione, autonomia di linguaggio, ricerca, tutte cose che il cinema spettacolare nella sua imitazione smaccata dei modelli francesi, al quale era strettamente legato anche per ragioni di lingua, non permetteva certo di raggiungere. Fin dal 1908 si producevano in Belgio numerosi film a soggetto, che però lasciavano insoddisfatti coloro i quali vedevano nel cinema ben altre possibilità che quelle di raccontare romanzacci d'appendice o di fomentare il patriottismo dei loro compatrioti: fu così che nel 1926-27, dopo alcuni anni di elaborazione e di riflessione sui risultati degli altri (fondazione dei primi «Clubs du Cinéma», dell'Université Cinématographique Belge, della rivista «Cinéma») un gruppo di giovani si cimentò entusiasticamente nel «cinema puro». L'avanguardia belga, anche se è partita dai concetti d'obbligo della sintonia visiva, delle immagini in libertà ecc. e non ha mancato di tentativi astratti, ha subito assunto un carattere realistico, indirizzandosi in un primo tempo verso il documentario lirico o sociale e poi, più recentemente, specializzandosi nei film d'esplorazione e soprattutto nei film sull'arte.

Fra registi come Lucien Backman, Henry d'Ursel, Gaston Schoukens ecc. si stacca Charles Dekeukeleire, che debuttando nel 1927 con «Combat de boxe» aprì tutta una gloriosa strada al documentario belga, quella della ricerca formale, dello sfruttamento originale delle proprietà più caratteristiche del mezzo cinematografico pur nello svolgimento di ogni sorta di temi: lo stesso Dekeukeleire sviluppa la sua padronanza dell'immagine in soggetti diversi come il film «puro» («Impatience», 1928), di esplorazione («Terres brûlées», 1935), sul mondo del lavoro («Images du travail», 1938), sull'arte («Thèmes d'inspiration», 1938) e anche nel suo unico film a soggetto, («Le mauvais œil», 1936).

Henry Storck dal canto suo si dimostrò subito un lirico del documentario, anch'egli rivolto alla resa dei diversi aspetti della terra fiamminga

Cinema belga, ieri e oggi

CORRISPONDENZA DA BRUXELLES DI ERMANNOM COMUZIO



Un classico di Henry Storck: "Images d'Ostende" (1930)



Da "Symphonie Paysanne" (1942-44) sempre di Henry Storck

e del suo popolo, dei quali seppe rendere tutta la poesia: i suoi «Images d'Ostende» (1930), «Terre de Flandre» (1938), «Symphonie paysanne» (1943) sono dei classici. Rivolto anche ai problemi sociali del suo paese, collaborò con Joris Ivens in quella clamorosa indagine sul mondo delle miniere che è «Borinage» (1933).

Converrà avvisare a questo punto che il documentario belga è soprattutto fiammingo, anche se parlato in francese; fiamminghi sono tutti i grandi realizzatori belgi, e fiamminghi sono i soggetti ch'essi portano sullo schermo. Vallone è piuttosto quella produzione indirizzata al film a soggetto, per lo più a carattere cosmopolita.

Poi, accanto ad altri registi di talento come Gérard de Boe, il più tipico dei registi fiamminghi, André Cauvin, specializzato nei documentari sul Congo («Bongolo», film a colori del 1952, è stato paragonato a «The River» di Renoir), De Wavrin, Jan Vanderheyden ecc. si afferma nel dopoguerra Paul Hascarts, l'ultimo e più famoso dei documentaristi belgi. Costui si dedica a fondo ad uno solo dei grandi temi del documentarismo di questo paese (lavoro, terra e popolazione fiamminga, Congo, arte figurativa) portando a risultati preziosi il film sull'arte al quale tutti indistintamente i cineasti belgi si sono dedicati almeno una volta nella loro carriera, profondamente influenzati anche nei loro lavori su soggetti moderni dall'arte tradizionale fiamminga (Storck, che condusse per mano Hascarts nel suo debutto — «Rubens», 1948 — confessava: «J'adore être conscientieux comme les artistes du bon vieux temps qui peignaient une chaise avec amour»).

Hascarts, già rinomato critico d'arte, passa con naturalezza alla macchina da presa nella sua ricerca di mezzi ausiliari per i suoi studi analitici e trova che il cinematografo è il migliore di tali mezzi: «A' certains égards, le contact avec l'oeuvre par le cinéma paraît supérieur au contact par le livre, et même dans bien des cas, par l'exposition ou par le musée. Loin d'être reniés, les modes traditionnels de présentation sont repris et améliorés».

Ma il cinema belga non è solamente documentario. Questi ultimi anni hanno visto una netta ripresa del film spettacolari (anche se ancora per merito di iniziative singole) e specialmente questa ripresa si nota dopo le provvidenze governative di aiuto al cinema nazionale dello scorso anno.

Purtroppo la qualità di tale produzione non è esemplare. Su un interessante («Meeuwen sterven in de port») («Les mouettes meurent au port») che eccezionalmente è un lungometraggio a soggetto di produzione fiamminga, e che è stato presentato



TERRORE AL KILIMANGIARO

CON

GABY ANDRE

FAUSTO TOZZI

MARSHALL THOMPSON

Regia: Arnold Belgard e E. C. Capolino

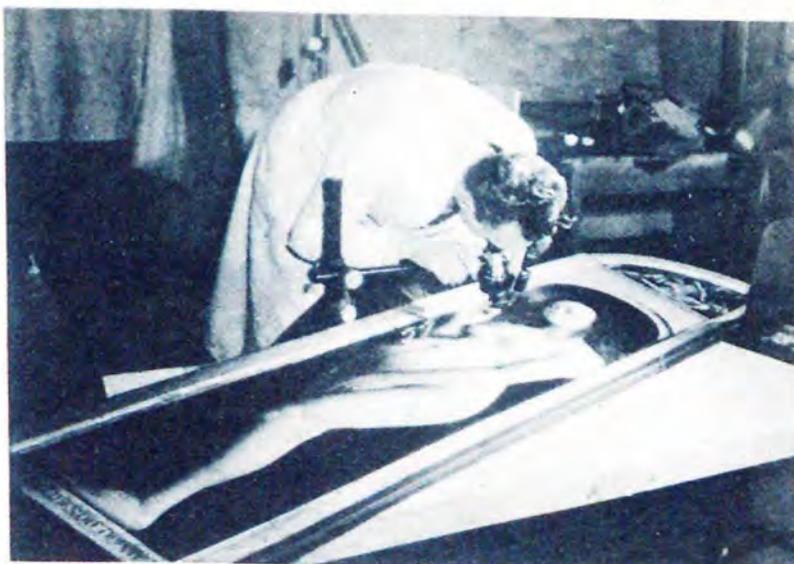
Vistarama - Technicolor

Produzione Compagnie Associate Ameurope - Roma - Dudley & C. - Hollywood





Da "Congo" (1938) di André Cauvin, specializzato in documentari del genere



Un documentario sull'arte di André Cauvin, "Retour de l'Agneau Mystique" (1945)



Il film "Le Toubib" di Yvan Govar narra la storia di un gruppo di gangster europei e delle loro imprese sulle strade del Belgio

a Cannes quest'anno con discreti risultati, troppi — tanto per citare i recentissimi — i « vaudevilles » fuori moda come « On déménage le colonel » di Maurice Labro, storia di un finto morto che si fa credere passato per sistemare le faccende di cuore di chi gli sta attorno, o i drammi piccanti come « Le week-end du désir » di Félix Honinckx, storia di una ragazza di provincia attirata dalle lusinghe della grande città ed esposta a tutti i suoi pericoli (la vicenda si svolge a Bruxelles, ma sullo schermo non appaiono che interni di locali notturni) o infine i « films noirs » d'imitazione francese o americana, come « Le toubib » di Yvan Govar, opaca storia di un gruppo di gangster europei e delle loro imprese sulle strade del Belgio. Più che l'incertezza della tecnica o l'aleatorietà delle imprese produttive pesa oggi sul cinema belga a carattere spettacolare una grave carenza d'ispirazione: mentre i documentari-

sti hanno saputo scoprire amorosamente, palmo a palmo, il loro paese, i registi dei lungometraggi non sanno vedere la forza dell'autentico, del reale, e si rifugiano in storie costruite malamente e di cattiva imitazione (una corrente di cineasti, capeggiati dal vecchio Gaston Schoukens, si è rivolta al folclore regionale ma senza, per ora, ottenere risultati di rilievo).

Comunque la produzione belga di lungometraggi, soltanto quest'anno affacciata ad una competizione internazionale, è in continuo sviluppo e potrebbe anche darci delle sorprese. Georges Sadoul, da Cannes, riferendosi al film da noi sopra citato « Les mouettes meurent au port » (le « mouettes », per chi non lo sapeva, sono i gabbiani, le rondini del Nord), pensa addirittura che « les "mouettes" annoncent un printemps cinématographiques flamand ».

Ermanno Comuzio

DATE DEL CINEMA BELGA

- 1798** Etienne-Gaspard Robert, detto Robertson, di Liegi, costruisce il Phantascopio, un derivato della lanterna magica con illusioni di movimento grazie a variazioni di illuminazione.
- 1832** Il fisico Joseph Plateau, di Bruxelles, inventa il Fenachisticopio, scoprendo il principio fondamentale che partendo da una serie di immagini fisse, il loro succedersi veloce ricomponesse il movimento.
- 1896** 1° marzo: prima proiezione pubblica, al n. 17 della Galerie du Roi a Bruxelles, del cinematografo dei fratelli Lumière.
- 1908** Sorge nelle « dépendances » del velodromo di Karreveld il primo « studio » belga per merito del regista francese Alfred Machin. Dal 1908 al 1914 — anno in cui lo « studio » chiude i battenti in quanto Machin è chiamato a fare l'operatore di attualità in guerra — fervida produzione di film storici, patriottici, folcloristici. I registi dello « studio » sono, oltre Machin: Albert Dieudonné, Fernand Crommelynck (zio del drammaturgo), Cérébos, e una donna, Suzanne Christy. Il film più significativo di questo periodo è « Maudite soit la guerre » (1913).
- 1917** La guerra monopolizza il cinema. Il regista operatore Hippolyte de Kempeneer, che già nel 1908 aveva filmato per la Gaumont delle attualità di carattere aviatorio, impianta un piccolo « studio » nei sotterranei del « Cinéma des Familles » e gira film patriottici, « La libre Belgique », « La Belgique martyre », « Jeune Belgique », ecc.
- 1920** Si riaprono gli « studios » di Karreveld e il regista Henry A. Paris vi gira film avventurosi. Fino a questo periodo il cinema belga non ha carattere autonomo, le storie e il modo di svolgerle risentono nettamente dell'influenza francese: i contatti e gli scambi col cinema francese sono per forza di cose assai stretti. Molti sono i francesi chiamati a lavorare per il cinema belga, e molti sono i belgi che si recano negli « studios » parigini, e basta ricordare il regista Jacques Feyder, lo sceneggiatore Charles Spaak, l'attore Victor Francen.
- 1922** Sorgono timidamente alcune associazioni di critici e di spettatori decisi a considerare il cinema come manifestazione artistica. H. de Kempeneer impianta un nuovo « studio » a Maelen e chiama a dirigerlo il primo film (« La Tour du Silence », poi diventato « Le Carillon de Minuit ») il francese Jacques De Baroncelli, che ha come assistenti Henry Chomette e suo fratello (René Clair).
- Fino al 1925 è attiva una produzione di film spettacolari di nessuna pretesa artistica: fra i realizzatori sono il belga Edouard De Tallenay (poi scenarista a Roma per alcuni film di Pina Menichelli), i francesi Henry Roussel e Julien Duvivier (« L'oeuvre immortelle », 1924), l'australiano Harry Southwell (col film biblico « David »).
- 1925** Formazione di una coscienza cinematografica belga. A Bruxelles e a Ostenda si inaugurano i primi veri « Clubs du Cinéma » nei quali, parallelamente ai consimili movimenti delle vicine nazioni, sono proiettati film « d'arte » e si elabora una estetica del cinematografo in quanto forma espressiva autonoma. Due anni dopo (1927) esce la rivista « Cinéma » e si fonda a Bruxelles l'Université Cinématographique Belge, circolo in cui si proiettano soltanto documentari provenienti da tutti i paesi. Quest'ultima iniziativa è dovuta al sopra ricordato De Kempeneer e al giornalista Georges Landoy.
- 1927** Charles Dekeukeleire realizza il suo primo film: « Combat de boxe », opera indicativa di quello che diverrà il documentario belga di punta. L'opera dà il via ad una fioritura di documentari e di film d'avanguardia, nei quali il cinema belga trova subito la sua via più genuina e dove il « mezzo » è usato in maniera originale ed espressiva.
- 1928-30** Dekeukeleire conferma il suo talento con « Impatience » e « Histoire de detective », opere di avanguardia. In seguito Dekeukeleire gira fra l'altro « Images du Travail », « Processions et Carnavals », « L'acier », « Métamorphose », « Terres brûlées », « Dans le pays de Tyll Uylens- »



La caricatura di una tipica famiglia brussellese nel film "La famille Klepkens" di Gaston Schoukens



- spiegel» e il film a soggetto «Le mauvais oeil» («Il malocchio», 1936).
- Henry Storck realizza «Images d'Ostende», documentario lirico fra i più belli del cinema muto. In seguito Storck gira fra l'altro «Vacances», «Une Idylle sur la sable», «Cap au Sud», «Jeux de l'été et de la mer», «Terre de Flandre», «Borinage» (con Joris Ivens), «L'Île de Pâque», «Regards sur la Belgique ancienne».
- 1930** Dopo l'invenzione del sonoro, il cinema belga si dibatte in difficoltà economiche non lievi, specie per mancanza di capitali e di attrezzature. E' anche per queste ragioni che i cineasti belgi si orientano decisamente verso il documentario.
- 1934** Con «De Witte» («Il biondino», 1934) film a soggetto di Jan Vanderheyden — reputata la migliore opera drammatica del cinema belga — si fa sentire la produzione di lingua fiamminga nel campo del film spettacolari.
- 1940** Con la guerra, il cinema belga continua a produrre documentari, orientandosi specialmente verso l'arte figurativa. André Cauvin, che nel Congo aveva girato alcuni documentari, realizza «Hans Memling» e «L'Agneau Mystique».
- 1944-45** E. De Meyst gira clandestinamente un film sulla Resistenza, finito all'indomani della Liberazione: «Soldats sans uniforme», poi seguito da altre produzioni su questo tema: «Baraque n. 1», «Forçats d'honneur» (o «Le chemin de Buchenwald») e «Terroristes».
- 1946** Riprende la produzione di film a soggetto, per lo più d'imitazione francese: «Le cocu magnifique» di E. De Meyst, con J. L. Barrault; «Le beau voyage» de Louis Cuny, «La Maudite» di Benoit e De Meyst.
- 1948** Si rivela un nuovo documentarista, Paul Hascarts, col documentario «Rubens». Già principe della critica d'arte, Hascarts porta il suo spirito di formidabile analizzatore nei suoi documentari sull'arte: «De Renoir à Picasso», «Visite à Picasso», «Quatre peintres belges au travail», «Golden Age», «L'Humanisme».
- 1956** Il Belgio è presente per la prima volta con un film a soggetto ad un Festival Internazionale, quello di Cannes, con «Meeuwen sterven in de haven» (Les mouettes meurent au port), film fiammingo di R. Kuypers, I. Michiels e R. Verhavert, non finito in tempo per partecipare alla Mostra di Venezia del 1955 cui era destinato.

E. C.
(Con l'aiuto del sig. Francis Bolen, Presidente del «Comité des Travailleurs du Film» di Bruxelles, e della Cinémathèque de Belgique).



Un film sulla guerra del '18 di Gaston Schoukens

Dora Vandergroen e Julien Schoenaerts nel film fiammingo "Les mouettes meurent au port" di Kuypers, Michiels e Verhavert

Dal film "Meeuwen sterven in de haven" (Les mouettes meurent ou port) di Kuypers, Michiels e Verhavert



T O S C A

CON

FRANCO CORELLI AFRO POLI FRANCA DUVAL VITO DE TARANTO

Regia: Carmine Gallone
Produzione Gallone - Cinemascope - Eastman-color



ANDRANNO A POLA

CORRISPONDENZA DA BELGRADO
DI BRANKA MARINKOVIC - RAKIC

Dal 14 al 25 luglio la seconda edizione del festival - Dieci film di argomento partigiano - Le dichiarazioni dell'operazione Sekulovic - Attesa per "Piccoli e grandi", - Il matrimonio di un ingegnere con la ragazza ricca e gelosa

Dal 14 al 25 luglio avrà luogo la seconda edizione del Festival di Pola e la nostra cinematografia nazionale si accinge a presentarsi con la sua più recente produzione. Produzione che, soprattutto negli ultimi mesi, è stata assai intensa; notevole interesse presenta una serie di film di guerra girati a Belgrado, a Zagabria, nel Montenegro e nella Bosnia. Dieci di queste pellicole si rifanno al periodo bellico compreso fra il 1941 ed il 1945. E — caratteristica di molte realizzazioni su tale tema — la ricostruzione della guerriglia partigiana rappresenta un clima, un'epoca, una ambientazione all'episodica ora drammatica, ora patetica e, talvolta, anche comica.

Nella precedente corrispondenza parlammo di «L'investigazione» di Georges Serigin, un film prodotto dall'«Avala» e che, in effetti, univa alla verità storica una tensione spettacolare da atmosfera «gialla». «L'investigazione», ormai terminata, rappresenterà il cinema jugoslavo al Festival di Karlovy Vary e con molta probabilità verrà anche visionato a Pola. Tuttavia l'attesa principale è per la recente opera del regista Vladimir Pogacic (autore dei lungometraggi «La fabbrica», 1949; «L'ultimo giorno», 1951; «L'equinozio», 1952; «I tempi di Anika», 1953). Miodrag Giurgievic gli ha infatti scritto una sceneggiatura eccellente, «la migliore che io abbia avuto in questi undici anni di cinematografia jugoslava» ha detto Pogacic. Intitolata «Piccoli e grandi» è l'intreccio di tre storie di bambini durante l'ultima guerra. I tre racconti, ricchi di notazioni e di sviluppi psicologici, si avvalgono di una cura fotografica veramente preziosa. Pertanto la camera è stata affidata a Sekulovic, l'operatore di «Gioventù immortale», 1948; «Il bambino comunale», 1952; «I tempi di Anika», 1953; «Il cagnone» 1955.

Abbiamo perciò avvicinato Sekulovic che, lieto di rivolgersi ai lettori della nostra rivista, ci ha fornito interessanti dichiarazioni. «Anzitutto — ha detto — bisogna tener presente il particolare valore rappresentato dalla fotografia nel cinema jugoslavo; non intendo, badiamo bene, porre il nostro livello fotografico su un piano maggiore di quello di altre nazioni. Intendo però precisare l'impegno collaborativo fra i nostri registi e i nostri operatori affinché la camera

Primo episodio di «Piccoli e grandi»: il ragazzo ascolta i passi della polizia nell'altra camera mentre lui nasconde un fuggiasco nella propria. Il piccolo protagonista si chiama Nikola Ivkovic, fa la terza ginnasiale e ha già interpretato il cortometraggio «I due ragazzi» che sarà presentato al Festival di Karlovy Vary in Cecoslovacchia

Il noto Rade Markovic e la giovane ballerina del Balletto di Belgrado Gordana Miletic sono i protagonisti di «Zenizza»





Da "Piccoli e grandi".
Ljuba Tadic e Nikola
Ivkovic sono i protago-
nisti del primo episodio

abbia funzione nettamente creativa. Tale funzione è ben chiara, per esempio, in "Piccoli e grandi" in cui a tre episodi debbono corrispondere tre toni fotografici distinti ed evidenti. Il primo episodio si svolge interamente in interno; la scena è rappresentata da una stanzetta dove un bambino decenne, all'insaputa della famiglia, ha nascosto un fuggitivo, mentre la polizia, insieme agli ignari genitori, perquisisce l'appartamento. Per creare il clima necessario, e per favorire le sottili situazioni dell'avvenimento, abbiamo scelto una fotografia unitaria per forti contrasti fra bianchi e neri. Il secondo episodio, il furto di due monelli dal vagone sul binario morto e lo scontro con la polizia, si avvale, invece, di una illuminazione diffusa da cui risulta prevalenza di toni grigi appena macchiati da figure nere. Per quanto riguarda la terza storia, un simpatico racconto sfumato di umorismo, troviamo i ragazzi di un cortile che vorrebbero "giustiziare" il grosso cane lupo di un ufficiale tedesco finché intervane una bimbetta a salvare l'animale spiegando che il "cattivo" non è lui, ma il suo padrone. Ebbene, trattandosi di un fresco ricamo, abbiamo sfruttato pieni effetti di sole quali gioiosi contorni all'allegria dei fanciulli». Vediamo perciò come l'attesa per « Piccoli e grandi » sia legittima; lo scenarista Giurgevic, l'operatore Sekulovic ed il regista Pogacic, sono infatti in grado di unire i loro sforzi per ottenere massima collaborazione e rendimento. Accanto a loro, un selezionato gruppo di interpreti, bambini ed adulti, mostrerà volti e recitazioni vive ed originali. Anticipiamo, quindi, i nomi di Ljuba Tadic, di Severin Bijelic, di Jozo Laurencic e del piccolo Nikola Ivkovic.



Goranka Vrus protago-
nista della terza storia
dell'"Assedio"

Mentre l'« Avala », con « Investigazione » e con « Grandi e piccoli », dimostra la propria volontà di piazzarsi fra le primissime posizioni nel festival di Pola, anche l'« Ufusa » di Belgrado non perde tempo e neppure terreno; il suo « Grandi bambini » è quasi ultimato e sta delineandosi come un ottimo film. Anche in questo caso la guerra partigiana fornisce spunto per una storia lieve e poetica. Un giovane partigiano, intriziato dopo una penosa ritirata attraverso montagne battute da venti e tempeste di neve, ruba uno scialle ad una contadina che immediatamente denuncia il furto. Il partigiano, confessata la colpa, verrebbe subito fucilato, se la contadina non implorasse il perdono per il giovane. L'esilità della trama ed il suo apparentemente ingrato contenuto, ci dicono la difficoltà di un simile compito riguardo ad un buon sviluppo ed a una buona narrazione cinematografica. Tanto più che il regista, Stole Jankovic, esordisce come direttore; egli è uno scrittore a cui si debbono

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

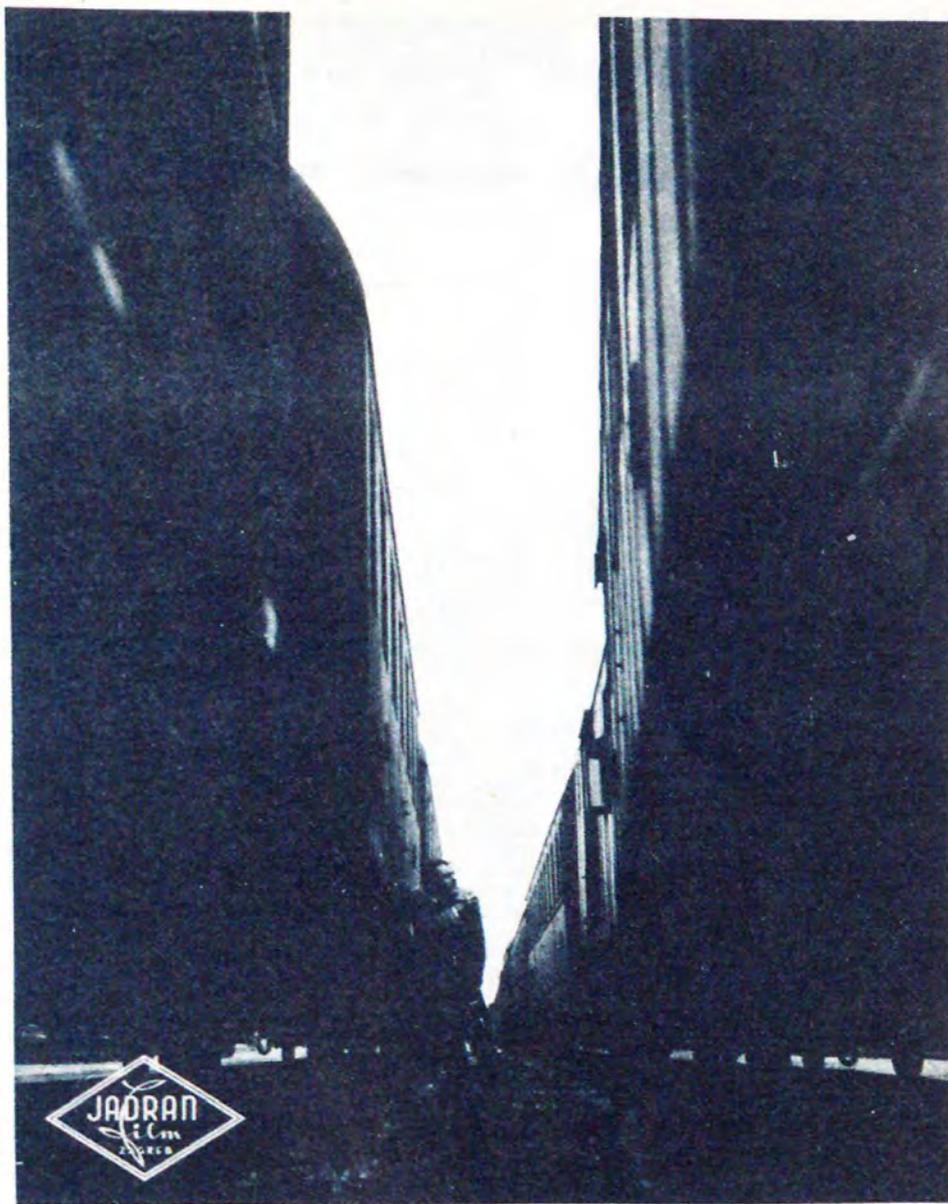
PRIMO IN ITALIA nella stampa del colore
PRIMO IN ITALIA nella stampa del VistaVision
PRIMO IN ITALIA nella stampa delle copie DISANAMORFIZZATE
PRIMO IN ITALIA nelle piste magnetiche
PRIMO IN ITALIA nei sottotitoli (sistema cinetyp)

Viale Campo Boario, 56 - Telefono 590.021

collaborazioni a vari scenari e che ha firmato la sceneggiatura di «Due contadini». Tuttavia sta lavorando con molto impegno a questa sua nuova fatica in cui è coadiuvato, però, da un autentico veterano della «camera»: Mihajlo Popovic.

Buona attività si sta svolgendo anche negli stabilimenti della «Jadran» dove sono in avanzata fase di lavorazione «L'assedio» e «Non ti voltare, figlio!». Il primo è costituito da tre episodi alla cui sceneggiatura collaborano lo scrittore croato Slavko Kolar, il drammaturgo Zvonimir Berkovic e l'operatore Nicola Tanhofer. La più simpatica delle tre storie narra le imprese comiche di due partigiani che avevano scommesso di catturare l'ufficiale nemico più elevato in grado che si trovasse nei dintorni, ma finiscono per far prigioniero un proprio capo. La regia di «L'assedio» è stata affidata a Branko Marianovic che diresse anni fa «La bandiera». Fra gli attori più noti sono Juriza Djakovic nel primo racconto, i due comici Mato Argovic e Pero Kvirgic nel secondo, mentre nell'ultimo troviamo la giovane coppia formata da Boris Buzancic e da Goranka Vrus. Esaurito l'argomento bellico, gioverà segnalare un'altra produzione della «Ufus» diretta da Jovan Zivanovic e da Milos Stefanovic su scenario dello stesso Stefanovic. Il film, intitolato «Zenizza» (che è il nome di una importante città industriale jugoslava), si sofferma sulla crisi matrimoniale che sta minando l'unione fra un giovane ingegnere metallurgico e una ricca ragazza della capitale. Ne è causa la gelosia per la passione che lega il marito al proprio lavoro; ma naturalmente essa è solo frutto di inesperienza giovanile, di inadattamento alle nuove esigenze di vita: e la comprensione non tarda a rinascere. Gordana Miletic del balletto di Belgrado, il noto e apprezzato Rade Markovic, costituisce la coppia di sposi, mentre il bravo Viktor Starcic ricopre il ruolo di un anziano e saggio ingegnere. Anticipare ulteriormente giudizi su tali film sarebbe prematuro. Non ci resta che attendere il responso della giuria di Pola.

Branka Marinkovic-Rakic



Juriza Djakovic in un'interessante inquadratura di «Assedio». La regia è di Branko Marijanovic e la camera di Nikola Tanhofer. Il film è costituito da tre episodi



Milan Miloscievic, il protagonista del primo racconto di «Grandi bambini» in un'inquadratura dell'operatore Mihajlo Popovic. L'attore Miloscievic, studente dell'Accademia d'arte drammatica di Belgrado, è noto per la sua interpretazione in «Sentiero insanguinato»

Un «si gira» di «Grandi bambini» nelle montagne bosniache

LA MUSICA CINEMATOGRAFICA IN UNA CONFERENZA DI ENZO MASETTI

Ad un pubblico colto ed interessato di musicisti e di cineasti, riunito nella Sala dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il maestro Enzo Masetti ha illustrato «alcuni aspetti e problemi della musica cinematografica». Riportiamo sommariamente i concetti principali dell'interessantissima conferenza. Enzo Masetti, cui si debbono alcuni fra i migliori commenti musicali di nostri film, ricopre da quattordici anni la cattedra d'insegnamento di musica cinematografica presso il Conservatorio Nazionale di Santa Cecilia.

L'opera del musicista cinematografico, è evidente, è un'opera di creazione basata sulla collaborazione; l'opera cioè di un «coautore» che nello scrivere la propria partitura è guidato dal «fermissimo proposito di costruire in armonia con gli altri elementi del film». Il suo compito principale quindi è quello di essere aderente al racconto cinematografico, non sacrificando il proprio estro, il proprio fervore creativo ma al contrario sviluppandolo nel tentativo di «assimilare e possedere compiutamente lo spirito del regista anche prima di possederne l'opera, quasi in uno sforzo d'interpretazione».

Ne deriva perciò che «l'apporto della musica è più intenso ed efficace quanto più essa è aderente al film»; cosa che anche il pubblico più impreparato ha dimostrato ormai di comprendere.

Il compositore di musica per film deve quindi avere come prima dote l'umiltà ed inoltre essere animato da un profondo spirito di collaborazione; altrimenti i risultati cui si va incontro costituiscono delle «vere e proprie «manomissioni». Infatti non sono infrequenti i casi di opere cinematografiche svalutate da commenti musicali infelici. Sono i «commenti» dei volgari mestieranti di musica, di coloro che spesso si organizzano in vere e proprie associazioni occulte con capi negri e sottonegri, editori e subeditori. Costoro oltre a comporre sciatte musiche in netto contrasto con lo spirito del film, frequentemente si riducono a scrivere dei semplici e banalissimi motivetti od a «cospargere i commenti musicali di una scintillante crosta di timbri che vanno dallo scacciapensieri al fischio, dalla sega alla chitarra elettrica, dallo xilofono al vibratone, dal pianoforte martellato direttamente sulle corde o suonato con la carta fra gli smorzatori alla batteria di campanozzi da gregge, dal flauto all'armonica a bocca, dal clavicembalo all'organo elettrico». Ed a tutto questo, come se non bastasse, ultimamente si sono aggiunte anche le «riverberazioni».

La causa di questo stato di cose, è ormai chiaro, risale al successo del film «Il terzo uomo». L'impiego della cetra in quella colonna sonora anche se efficace era tutt'altro che artistico; infatti se il celebre motivo riusciva ad evocare con una certa suggestione un'epoca ed un mondo scomparsi sulle vie deserte e squalide della Vienna del secondo dopoguerra, non aveva certo la possibilità di commentare introspektivamente le azioni drammatiche del racconto.

Purtroppo questo film segnò la moda dello strumento unico; cosa che trovò subito l'approvazione di molti

produttori ed anche di musicisti, perché portava una forte diminuzione di spese agli uni e più facili prospettive di guadagno agli altri.

Riguardo poi l'uso sempre più frequente dei «timbri» è facile comprendere che esso rappresenta solo «l'exasperazione di esperienze passate»: basterebbe ricordare le colonne sonore di «A nous la liberté», «Giorni perduti», «Malombra», «Romantici a Venezia» (documentario), «Gelosia» (di Poggioli). Senza contare poi gli esempi di musica «concreta» realizzati in Italia, mediante le associazioni della musica ai rumori e le manipolazioni di laboratorio, da Nascimbene («Roma ore 11»), Petrassi («Riso amaro»), Gervasio (documentari), Marinuzzi Junior («Millesimo di millimetro»), Masetti («La fossa degli angeli»).

Altro elemento di grande utilità per la musica cinematografica è rappresentato dal tematismo e cioè dalla possibilità di legare un tema musicale a fatti, persone o cose; un procedimento questo che nasce da «necessità evocative o allusive» (es., un ricordo, una visione, un personaggio misterioso e muto che abbiamo deciso di rivelare, appunto, attraverso un tema musicale) oppure da «necessità introspektive o descrittive» (diversi stati d'animo dei personaggi, l'ambiente che li circonda, ecc.).

Il tema che per ovvie ragioni verrà ripetuto più volte nel corso del film è bene che sia variato, a secondo dell'esigenza dell'azione, nelle armonie e non nella sua struttura melodica e ritmica che permetteranno invece allo spettatore di riconoscerlo.

Un discorso a parte merita l'impiego della musica nel film neorealista; tuttavia sarà sufficiente dire che registi e produttori nel voler mantenere una formula — «quella cioè di vedere con occhio assolutamente oggettivo, documentaristico, la musica che ha la sua fonte sonora al di dentro del fotogramma, e pretenderne la riproduzione o imitazione realistica» — finiscono per sacrificare la libertà di quel musicista (in definitiva un «coautore») che vuol vedere soggettivamente il vero e quindi collaborare alla creazione e rifuggere così dal ricalco, dalla citazione e dalla eterogeneità dei linguaggi musicali.

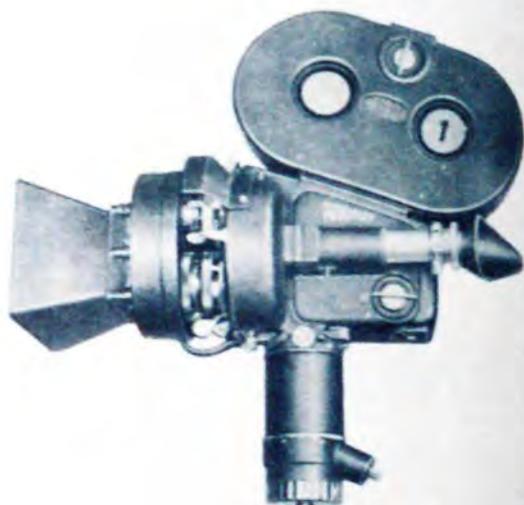
La musica cinematografica dell'avvenire dovrà quindi avere il suo giusto riconoscimento; essa sarà sempre più il frutto d'una valida collaborazione fra musicista e regista del film.

La conclusione perciò è evidente a tutti: prima ancora di tentare la definizione di una forma espressiva che è in continua evoluzione e presenta sempre nuovi aspetti, è bene che tutti imparino a riconoscere la validità e l'importanza dell'opera compiuta dal musicista cinematografico, dandogli quindi la possibilità di dividere con gli altri «la responsabilità dell'opera d'arte considerata nel suo tutto».

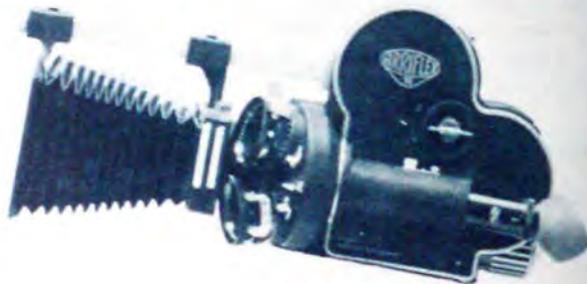
Come è bene che si facciano le dovute distinzioni fra «artisti probi» e mestieranti, a meno che si voglia distruggere in una sola volta tutto quel che di buono finora è stato costruito.

E. T.

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

PARADOSSO DELLA METACRITICA

Così come è impostata oggi, la critica cinematografica continuerebbe a vivere anche se venisse a mancare la materia prima, cioè il film.

Qualche sera fa ad una proiezione in un Circolo del Cinema un collega mi parlava di una certa crisi della critica cinematografica: il ridursi delle riviste specializzate, l'orientamento fin troppo preciso di quelle rimaste, il formarsi di circoli chiusi di collaboratori; in poche parole, l'impossibilità per un uomo come lui, ricco di sottili «distinguo», di esprimersi compiutamente. Il collega era seduto alla mia sinistra, cioè proprio dalla parte dell'orecchio sordo, e quindi il nostro dialogo era fatto di lunghe dissertazioni da parte sua e di evasivi sorrisi da parte mia. Fu forse per questo che mi venne in mente di dirgli che a me la critica cinematografica ed i suoi dibattiti non interessano, che mi infastidiscono le chiacchiere inutili sulle indagini-di-costume, e che in ogni caso non tollero la «metacritica».

Il collega mi guardò con tanto di occhi, ma, poiché stava per iniziare il film, invece di spiegargli il concetto, preferì dirgli la mia indignazione per certi dibattiti dove nostri ottimi amici in vena di iconoclastia non si erano vergognati di buttare a mare idee prima a loro care, come quelle che avevano sul neorealismo, e scoprivano — molto tardi, ahimè — che la critica si fa a posteriori, adattando il proprio metro alle nuove scoperte degli autori. Il critico insomma, avrei voluto dire, se invitato ad una esposizione di ippogrifi, deve lasciare fuori della porta anche il «pre-giudizio», giustificabilissimo, che gli ippogrifi non esistono; ma fino a quel giorno sarà bene che si basi sulle esperienze fatte sinora.

Tuttavia devo spiegare questa battuta della «metacritica». È una parola che mi venne in mente una volta, quando una rivista mi incaricò di recensire un libro di critiche cinematografiche. Allora mi ricordai d'aver letto in qualche parte una frase come «un linguaggio che descriva la struttura di un altro linguaggio di cinesi metalinguaggio». Così parafrasai l'enunciato del filosofo neopositivista e decisi di chiamare metacritica questo disputare e sentenziare intorno alle critiche altrui. Inutile dire che poi andai avanti nel giochetto: conia una teoria (privata e non seria) sulle «metaattività», che sarebbero i lavori inutili, giustificati solo dal lavoro di altra gente; le fatiche senza suco e senza costrutto di coloro che controllano, che supervisionano, che promuovono, che incrementano, che... governano.

Da quel tempo ho preso l'abitudine di fare uno strano conto, per quanto riguarda certi mestieri che facciamo con grande dignità e spesso con grande prosopopea. Ad esempio: vi è della gente che fa un film (attività primaria); vi è della gente che lo critica (attività di secondo ordine); altri dicono la loro sulla critica (attività di terzo ordine); e così fino all'infinito. E mi sembra abbastanza chiaro che più si va avanti, più l'attività si svaluta. Da ciò la

mia prevenzione contro i dibattiti, ma soprattutto contro l'elefantiasi della disputa, contro l'avvilire un'attività nobile come la critica dello spettacolo allontanandola a forza di chiacchiere dallo scopo per cui è nata, dalla sua causa prima. Se avessi la autorità per lanciare dei paradossi, sostarei che così com'è impostata ora la critica cinematografica continuerebbe a vivere anche se venisse a mancare la materia prima, cioè il film.

Finito lo sfogo contro talune passeggerie esagerazioni dei commentatori del cinema, mi sono detto che un critico amante delle discussioni concrete, che odia l'accademia e ama la chiarezza al punto che vorrebbe che i critici marxisti fossero marxisti e non gentilianti, i militanti socialisti non vantassero la loro formazione crociata, i cattolici fossero neotomisti o neo-agostiniani e non esistenzialisti, avrebbe il dovere di fare innanzitutto una modesta opera di chiarificazione. Potrebbe contribuire alla paziente stesura delle definizioni: lavoro che può essere soltanto provvisorio, ma indubbiamente utile.

Adoperiamo come esempio il più dibattuto problema della critica italiana: l'esistenza, la consistenza, la definizione di una corrente neorealista, da collocarsi tra il 1945 ed oggi. Perché un problema come questo deve essere così arduo, così controverso? Perché viene così spesso travisato, spostato su un piano di politica spicciola? Certo il problema sarebbe semplice se si fosse trattato di una vera e propria scuola, di un movimento programmatico; se dieci registi si fossero seduti ad un tavolo e avessero stilato un bel manifesto come usano fare pittori e letterati. Ma la mancanza di un manifesto non può impedirci di ravvisare in gruppi di opere un indirizzo comune: a volte un interesse formale, a volte un interesse per certi temi, a volte solo dei pretesti. Così, aiutandoci con notizie e confronti con la storia della letteratura e dell'arte, abbiamo ricostruito l'espressionismo tedesco, il Kammerspiel, l'avanguardia francese.

Da quanto è stato scritto nei dibattiti e fuori, dalle polemiche e dalle dichiarazioni, ho cercato quindi di ricavare le idee che mi sono parse più chiare. E in omaggio ai principi di Cartesio, per cui solo il vero è chiaro e distinto, ho tenuto in considerazione solo queste; non la teoria sui «panni sporchi», non gli attacchi politici, non gli slogan «dal neorealismo al realismo». E non posso negare che ho considerato basilare una frase di Zavattini: «La triste verità è che il neorealismo ha poche opere al suo attivo». Cioè ho accettato il postulato che i film neorealisti siano pochi. Ed ecco, quale risultato di una analisi a posteriori e non di preconette convinzioni, la mia definizione:

« Il film neorealista:

Coglie una situazione "oggettiva". Narra un fatto realmente avvenuto o estremamente probabile. Non si esprime per apologhi.

Narra un fatto di interesse collettivo; rifiuta il "caso individuale".

Può quindi assumere un tono epico; mai un tono lirico.

Implica una "compromissione" totale dell'autore nel linguaggio, nella analisi psicologica, nell'ideologia.

Si rivolge quindi verso temi e soggetti contemporanei.

Li esemplifica con individui e non con tipi.

Accoglie i problemi della società contemporanea; ne rifiuta i miti.

Fa della critica, non della satira.

Può valersi di uno stile disadorno o di uno stile "arricchito"; in ogni caso della parola «oggettivo».

I film neorealisti italiani sono:

Sciuscià, Paisà, Anni difficili, Ladri di biciclette, La terra trema, Achtung banditi, Umberto D., Il cammino della speranza, Roma ore 11 ».

Penso che a scrivere delle definizioni in questo tono lapidario ci si assume una bella responsabilità; ma in definitiva la brevità è sempre a vantaggio della chiarezza, anche se poi impone qualche ulteriore chiosa. Ad esempio, per quanto riguarda l'uso della parola "oggettivo".

Rudolf Arheim preferisce usare i termini «objective» e «not-objective» per indicare l'aderenza o meno alla realtà in senso generale. La parola «compromettersi», intesa nello stesso senso in cui è usata qui, è di Zavattini; e a me piace conservarla in un'epoca di prudenza, di astuzie, di paure e di doppi giochi. Il termine «arricchito» è ancora di Arheim, ed è un termine estremamente preciso: indica il grado di complessità cui può giungere una struttura formale, senza porre alcuna ipotesi sui «modi» della struttura.

Ed ora delle chiose di carattere più largo. Particolare importanza annessa alle conseguenze dell'ottava proposizione: «accoglie i problemi, ne rifiuta i miti». Prima conseguenza è l'esclusione di «Osessione» dall'elenco dei film neorealisti. La spiegazione richiederebbe una lunga disquisizione sul «mito dell'evasione» tra il 1920 e la seconda guerra mondiale. Chi ricorda come tale mito abbia monopolizzato certa letteratu-

ra, chi ricorda i vari «Vagabondi» ed un cinema francese ricco di personaggi in fuga da se stessi e dal mondo, non avrà bisogno di ulteriori citazioni. Vi sono dei miti, come quelli dell'evasione, dell'incomunicabilità e della solitudine degli esseri umani, che riappaiono periodicamente nella letteratura buona e cattiva. Soprattutto in quella cattiva. È ovvio che il neorealismo non se ne sia servito: seguano dunque la sorte dei «casi individuali».

Sono stato a lungo incerto prima di escludere dall'elenco anche «Roma città aperta», che normalmente viene considerata dai critici come il capostipite della corrente. Ma infine mi sono convinto che taluni elementi romanzeschi turbano veramente il carattere neorealista, non certo il valore, del film. Tali elementi sono: l'attentato compiuto dai bambini, il rapporto tra l'amante dell'ingegnere e la tedesca, la faccenda degli stupefacenti, l'ufficiale disertore. L'interesse verso questi argomenti mi è sembrato estraneo al neorealismo; mentre per molti altri motivi il film avrebbe potuto essere incluso nella corrente.

Ma va da sé — e mi sembra quasi inutile ripeterlo poiché questo vorrebbe essere il senso della mia nota — che l'esclusione di film come «Osessione» e «Roma, città aperta» dalla rosa dei film neorealisti non implica un giudizio di valore. Il neorealismo non è un metro estetico né è stato una regola: è solo una precisa corrente che ci ha dato dei capolavori e che indubbiamente ce ne darà ancora. E proprio per questo ultimo motivo certi dibattiti iconoclasti mi sono sembrati così tristi.

A questo punto il saggista che si rispetta si affretta ad apporre la firma per aver ancora un po' di spazio da riempire con una sfilza di citazioni bibliografiche. Eccovi dunque l'una e le altre.

Riccardo Redi

Cinema senza formule. Dibattito sull'«Avanti!», agosto 1955.

Rudolf Carnap: Sintassi Logica del Linguaggio, 1934.

Rudolf Arheim: Perceptual Abstraction and Art. In «Psychological Review», 56, 1949.

Knut Hamsun: Vagabondi.



«Le ballon rouge», recentemente premiato a Cannes, è il primo film a colori di Albert Lamorisse, l'autore di «Crin Blanc». Il film ha una lunghezza di 950 metri e dura 36 minuti

Le marionette del "Gerolamo," hanno riscoperto Guerrasio

I solidi dell'automobilismo debbono esercitare una singolare suggestione sui nostri documentaristi se, per la terza o quarta volta, ci è capitato di assistere alla preparazione e alla messa a punto di uno di questi fondamentali mezzi.

NATE A MODENA (1) diretto da Giuseppe Sanfilippo e fotografato a colori in cinemapanoramic da Francesco Attenti, racconta appunto la storia di una auto da corsa: dalla sua nascita sino alle prime prove su circuito. Il meticoloso lavoro di preparazione, sia per le parti meccaniche, sia per quelle di carrozzeria, è seguito con sufficiente cura talché anche lo spettatore digiuno può rendersi conto delle difficoltà e dei sacrifici che tecnici ed artigiani debbono superare per approntare tali mezzi. La preparazione della carrozzeria, compiuta da esperti artigiani, sta a dimostrare quale importanza abbia, in questo campo, l'opera dell'uomo che si affida quasi esclusivamente alle sue mani ed alla sua sensibilità, anziché alle macchine. Naturalmente, nella parte finale, i motivi spettacolari (prove di velocità, di frenatura, di bilanciamento) non mancano e, per merito dell'operatore — già altre volte mostratosi pienamente a suo agio in rischiose riprese — (ricordiamo un suo documentario sulle moto da corsa), ed anche in virtù delle riprese panoramiche, il brivido della velocità scende in platea.

LA VIA DEL PRIMATO (2) diretto da Gastone Grandi e fotografato a colori da Riccardo Chiti, affronta un argomento quasi analogo. Si parla dei motoscafi da corsa ed il documentario, che ha avuto la consulenza di due assi della motonautica, i fratelli Renato e Augusto Romani, ci racconta la scrupolosa messa a punto del motore e dello scafo non mancando, nelle riprese finali, di farci assistere ad un tentativo di record. Ovviamente questa parte è la più interessante, sia perché le spericolate riprese ci consentono di seguire da vicino il mezzo lanciato a piena velocità, sia perché il retorico commento parlato, tacendosi, lascia affine il campo all'immagine.

A proposito di commenti retorici e magniloquenti la palma spetta questa volta a quello di IL CEMENTO (3), un documentario diretto da Mario Sabatini e fotografato a colori da Giovanni Varriano. Il titolo dice chiaramente di cosa si tratti. Il cemento è oggi un elemento insostituibile nell'edilizia moderna ed il suo uso, in questi ultimi anni, ha assunto un'importanza fondamentale. Quindi una documentazione, che chiarisse allo spettatore digiuno in che modo esso venga prima cavato e poi preparato per la sua pratica utilizzazione, poteva essere accettata con favore. Il regista, da un punto di vista didascalico, ha tenuto fede a quest'impegno e non può dirsi che la sua esposizione non sia chiara e sufficientemente ap-

profondita. Ma c'è il commento parlato. Questo fattore che costituisce, nella maggior parte dei nostri documentari, il proverbiale tallone d'Achille ha toccato in questo caso punte invero ragguardevoli. Ecco una frase testuale: «L'alba bacia i pallidi lavoratori». Questo per dire che i minatori iniziano il loro faticoso lavoro sul far del giorno. Ogni commento è superfluo.

Un serio esempio di divulgazione scientifica ci è stato offerto da IL NEMICO INVISIBILE (4) prodotto da Mario Nascimbene, diretto da Giuseppe Bennati, fotografato a colori da Giuseppe Aquari, su testo di Gerardo Guerrieri. Mario Nascimbene, che è stato produttore di alcuni interessantissimi documentari sull'edilizia moderna presentati e premiati al Festival di Pisa nel 1954, ci ha confermati nella convinzione che anche un argomento scientifico può essere esposto al pubblico normale purché ci si affidi ad una trattazione chiara, precisa, ordinata. Il problema della vaccinazione è stato trattato dagli autori con la massima sobrietà e, grazie ad un commento intelligente, l'attenzione degli spettatori non è distratta da fattori estranei all'argomento in questione.

Un giudizio altrettanto favorevole possiamo dare per MOVIMENTO NEI VEGETALI (5) diretto da Enzo Trovatelli. Il film, del quale già si è parlato a proposito della sua presentazione all'ultimo Festival di Venezia, e che in questa sede ottenne un riconoscimento ufficiale, presenta non pochi argomenti d'interesse. Tecnicamente molto accurato, sia per la resa coloristica sia per l'uso degli effetti speciali, esso meriterebbe un discorso più ampio, ma, tenuto conto della sua precedente segnalazione, ci sembra sia sufficiente averlo ricordato.

Anche L'INDAGINE AL MICROSCOPIO (6) diretto da Fernando Arnati e fotografato a colori da Michele Virno, ha carattere didascalico. Dopo un'introduzione che espone i progressi tecnici compiuti nella costruzione di questi meravigliosi strumenti il documentario descrive metodi seguiti in laboratorio per le indagini microscopiche. Naturalmente alcune operazioni di preparazione possono apparire poco comprensibili, ma questo è difetto insito nell'argomento stesso, che esso richiede un certo grado di preparazione e di familiarità con la materia trattata.

Chiusa così la parentesi «scientifica» abbiamo ora da esaminare alcuni film di natura eterogenea. ANGELI (7), ad esempio, diretto da Raffaele Nesci e fotografato a colori da Alfredo Palermi.

Si tratta ovviamente di una rassegna pittorica nella quale vengono accostati, seguendo un preciso filo conduttore, le testimonianze più significative lasciateci da sommi artisti. Gli angeli hanno sempre sollecitato la poesia e la sensibilità dei pittori talché alcuni di questi ultimi — tanto per

citare un caso quello di Melozzo da Forlì — hanno dato a questo soggetto interpretazioni delicate e suggestive. L'autore le ha passate in rassegna in maniera troppo superficiale e l'aver ecceduto, almeno a nostro vedere, nell'esemplificazione, ha nociuto al documentario cosicché, assistendo alla proiezione, si ha l'impressione di sfogliare una di quelle pubblicazioni, di pregio indubbiamente, il cui massimo interesse risiede nella ottima impaginazione, nella resa coloristica, ma non certo nella trattazione critica.

LA DONNA E LA LUNA (8) diretto da Vladi Orenge e fotografato a colori da Aldo Alessandri, prende in esame una pregevole raccolta di autori moderni ordinata da un privato: la galleria Cavallini. Il titolo è ripreso dall'opera di Birolli che costituì, a suo tempo, il primo pezzo di questa interessante collezione. La parte introduttiva «extrartistica» ci è sembrata alquanto slegata e non ne abbiamo intuito lo scopo, che, essendo elemento estraneo alla trattazione seguente, crea un fastidioso contrasto.

TEATRO GEROLAMO (9) diretto da Guido Guerrasio e fotografato a colori da Giulio Giannini, prende l'avvio da una dolorosa situazione originata dalle esigenze del vivere moderno. L'area sulla quale vive oggi il famoso e quasi storico teatrino milanese delle marionette dovrà, tra breve, essere sgombrata per dare posto a nuove costruzioni. Guerrasio, da buon milanese, legato sentimentalmente alle più sincere e autentiche tradizioni meneghine ha voluto, per l'ultima volta, tornare tra i cento personaggi di quel mondo fiabesco e polveroso. Ha portato alla ribalta «Gerolamo», una maschera fatta di saggezza e di furbizia, e lo ha ricordato a chi molte volte aveva sentito parlare di questa singolare formazione teatrale, ma forse mai l'aveva vista recitare. L'accorata esposizione, intessuta di lontani ricordi e di tenue romanticismo, ci ha interessati e convinti. Il vecchio compagno che ci lascia, dopo averci offerto tante ore di gioie e di palpitazione, non può trovarci insensibili e l'autore ha giustamente saputo dosare la spensieratezza delle molte rappresentazioni del «Gerolamo» con il melanconico destino che i tempi moderni gli hanno decretato. Uno spunto dunque non certo banale, cui il gusto e la sensibilità di Guerrasio hanno dato forma conveniente e convincente.

Claudio Bertieri

Annotiamo per il lettore, a titolo puramente informativo, gli abbinamenti dei documentari presi in esame: (1) «Il tesoro di Pancho Villa»; (2) «Accadde il 20 luglio»; (3) «L'assassino è perduto»; (4) «Il nipote picchiato»; (5) «Vertigine bianca»; (6) «L'uomo dal braccio d'oro»; (7) «Mia sorella Evelina»; (8) «I topi»; (9) «Occhio alle donne».

HOLLYWOODIANA

SAX IN CONVENTO — Boyce Brown, uno dei più noti sassofonisti «dixieland» di Chicago, si è fatto monaco ed è entrato in un monastero dei Servi di Maria con il nome di fratello Matteo. Boyce Brown che ha 46 anni ha dichiarato: «Non cercherò più di impressionare alcuno con la mia musica ma sono convinto che il divertimento onesto può servire alla gloria di Dio». E si è portato lo strumento con sé.

PATATA BOLLENTE — La United Artists sta studiando la possibilità di girare un film su un tragico fatto di cronaca che, tempo fa, impressionò dolorosamente l'opinione pubblica americana e straniera: l'assassinio di Emmett Till, un ragazzo negro di 14 anni che nel Mississippi fu ucciso con una pistoletta perché si era permesso un fischio di ammirazione nei confronti di una donna bianca. L'argomento non è considerato «too hot a potato» (una patata troppo calda), perché si farà in modo, ha dichiarato uno dei dirigenti dell'U.A., di tenersi al di sopra della mischia, di non giustificare il delitto ma insieme di non urtare la suscettibilità delle popolazioni degli Stati del Sud.

HOLLYWOOD ALLO SPECCHIO — Costernazione ha sollevato negli ambienti di Los Angeles la notizia che una casa di produzione ha acquistato i diritti di riduzione del romanzo di Norman Mailer «Deer Park» la cui vicenda si svolge nel mondo degli «studios» californiani.

«Non si può più sopportare che Hollywood venga sempre descritto come un mondo di degenerati, di ubriacconi, di morfinomani — ha dichiarato un portavoce ufficiale della M.P.A.A. — senza contare poi che Mailer irride al patriottismo e insinua che il partito comunista sia un partito come tutti gli altri».

CACCIA ALLE STREGHE — La XX Century Fox ha in programma un film sul maccarthismo. La casa americana ha acquistato i diritti di riduzione di una serie di articoli, apparsi sul «Washington Post», che rivelarono all'opinione pubblica il caso di Abraham Chasanov, impiegato civile della Marina statunitense licenziato in tronco in seguito a una denuncia anonima di sovversivismo. Gli articoli di Anthony Lewis provocarono una campagna di stampa in favore del Chasanov, cittadino americano di origine russa, valsero all'interessato la riassunzione in servizio (stipendi arretrati compresi) e procurarono al giornalista un premio Pulitzer e l'assunzione al «New York Times».

UNA PAROLA CARA — La Columbia Pictures è stata citata in tribunale da John Griffith Climenon, esploratore di Fort Worth nel Texas. Il Climenon dichiara che nel film «Lust for Gold», prodotto dalla Columbia (in cui vengono rievocate alcune sue ardimentose imprese giovanili) è stato definito in una battuta del dialogo «nonno bastardo». Il Climenon chiede 100.000 dollari per danni morali. La Columbia ha

fatto presente che inviare i sei testimoni necessari a Fort Worth, distante 1400 miglia da Hollywood, le verrebbe a costare circa 3000 dollari e ha chiesto che la causa sia discussa a Los Angeles.

IL SULTANO E LE FAVORITE — Un giornalista domandò a Arthur L. Mayer, una delle più importanti personalità dell'industria cinematografica americana (consocio con Samuel Goldwyn della M.G.M.) quali fossero, secondo lui, gli Oscar da attribuire per l'intera storia del cinema americano. Dopo essersi schermato con questa frase: «È una scelta difficilissima. Come quella di un sul-



tano che dovesse scegliere una favorita tra le bellezze del suo harem», Arthur L. Mayer ha così assegnato le sue statuette:

Miglior film: «Via col vento»; miglior attore: Gary Cooper; migliore attrice: Anna Magnani (per «The Rose Tattoo»); migliore attore secondario: Frank Sinatra (per «Da qui all'eternità»); migliore attrice secondaria: Katina Paxinou («Per chi suona la campana»); miglior film straniero: «Ladri di biciclette». Altre designazioni: Irving G. Thalberg (produzione), Edith Head (costumi), Walt Disney (documentari), Daniel Taradash (soggetto).

ANCORA SHAW — L'inglese Alexander Mackendrich, il regista di «Mr. Holland», è stato scritturato dalla casa indipendente Hecht-Lancaster per girare a Hollywood «Il discepolo del diavolo» di G. B. Shaw.

RITORNA — Ann Harding ritornerà al cinema, dopo alcuni anni di assenza, nel film «The Intruder» (Artisti Associati) con Edward G. Robinson e Ida Lupino. Ann Harding ha 52 anni.

CENSURA E AFFARI — Tempo fa Robert Aldrich, il prestigioso regista di «Il grande coltello» e «Un bacio e una pistola», si era rifiutato di modificare la sceneggiatura del film



anni cominciò la sua carriera come ballerino nei principali «night-clubs» di Chicago e di New York.

AMORE E CAMELLE — «Lovers and Lollipops» il secondo film di Morris Engel e Ruth Orkin (gli autori di «Little Fugitive») che fu presentato l'anno scorso fuori concorso al Festival veneziano è stato acquistato dalla Trans-Lux Distributing Corp. che lo distribuirà nel mese di maggio in tutti gli Stati Uniti.

INFERNO AL BANDO — A S. Antonio, nel Texas, le autorità locali hanno invitato i distributori di film a togliere dai manifesti cinematografici la parola «hell» (inferno). Essendo annunciata la proiezione del film «Hell on Frisco Bay» (Inferno sulla baia di San Francisco), è stato proposto che «hell» sia sostituito con «death» (morte).

IRA GERSHWIN NON VUOLE — Una casa indipendente americana ha intenzione di filmare «Porgy and Bess», la famosa opera di George Gershwin, Dorothy e Du Bose Heyward, autori del libretto, e gli eredi di George Gershwin non sollevano eccezioni; l'unica persona che si oppone al progetto è Ira Gershwin, fratello del musicista scomparso.

OPINIONI DI MENCKEN — H. L. Mencken, il noto scrittore e filosofo americano recentemente scomparso, era, nonostante la sua misantropia e la sua polemica contro la scienza e il progresso, un appassionato frequentatore di sale cinematografiche. Il giorno precedente alla sua scomparsa, come ha dichiarato a un giornalista il musicista Louis Cheslock, Mencken disse che fra i film che preferiva v'erano i documentari sulla natura di Walt Disney e i «musicals».

«Il peggior film che abbia mai visto — dichiarò, fra l'altro, Mencken — è «Il grande coltello».

M. M.



Ricordo di Louis Calhern

Nato il 19 febbraio 1895 a Brooklyn in New York, figlio di uno scrittore. Caratterista del cinema americano, attore di prosa e di commedie musicali. Ha incominciato a recitare all'età di 14 anni. Girò i suoi primi film nel 1921 alla «Paramount». È divorziato da Ilka Chase, Julia Hoyt, Natalie Schaefer e Marianne Stewart.

Filmografia:

1921 WHAT'S WORTH WHILE? - di Lois Weber.
1921 THE BLOT - di Lois Weber.

Attività teatrale fino al 1931.

1931 STOLEN HEAVEN - di George Abbott, con Nancy Carroll, Phillips Holmes.
1931 ROAD TO SINGAPORE - di Alfred Green, con William Powell, Doris Kenyon.
1931 BLONDE CRAZY - di Roy Del Ruth, con James Cagney, Joan Blondell.
1932 THEY CALL IT SIN - di Thornton Freeland, con Loretta Young, George Brent.
1932 NIGHT AFTER NIGHT - di Archie Mayo, con George Raft, Constance Cummings.
1932 OKAY AMERICA (La scomparsa di Miss Drake) - di Tay Garnett, con Maureen O'Sullivan, Lew Ayres.
1932 AFRAID TO TALK - di Edward L. Cahn, con Eric Linden, Sydney Fox.
1933 THE WOMAN ACCUSED - di Paul Sloane, con Nancy Carroll, Cary Grant.
1933 20.000 YEARS IN SING SING (Ventimila anni a Sing Sing) - di Michael Curtiz, con Spencer Tracy, Bette Davis.
1933 FRISCO JENNY (Silenzio sublime) - di William Wellman, con Ruth Chatterton, Donald Cook.
1933 STRICTLY PERSONAL - di Ralph Murphy, con Edward Ellis, Marjorie Rambeau.
1933 WORLD GONE MAD - di Christy Cabanne, con Pat O'Brien, Evelyn Brent.
1933 DIPLOMANIACS - di William Seiter, con Bert Wheeler, Robert Woolsey.
1933 DUCK SOUP - di Leo McCarey, con i fratelli Marx e Raquel Torres.
1934 AFFAIRS OF CELLINI (Gli amori di Benvenuto Cellini) -

di Gregory La Cava, con Fredric March, Constance Bennett.
1934 MAN WITH TWO FACES - di Archie Mayo, con Edward G. Robinson, Mary Astor.
1934 COUNT OF MONTECRISTO (Il conte di Montecristo) - di Rowland V. Lee, con Robert Donat, Elissa Landi.
1935 SWEET ADELINE - di Mervyn Le Roy, con Irene Dunne, Donald Woods.
1935 THE ARZONIAN (Arizona) - di Charles Vidor, con Richard Dix, Margot Grahame.
1935 WOMAN WANTED (Avventura di Anna Gray) - di George Seitz, con Maureen O'Sullivan, Joel McCrea.
1935 LAST DAYS OF POMPEI (Gli ultimi giorni di Pompei) - di Ernest Schoedsack, con Preston Foster, Basil Rathbone.
1936 THE GORGEOUS HUSSY (Troppo amata) - di Clarence Brown, con Joan Crawford, Robert Taylor.
1937 HER HUSBAND LIES - di Edward Ludwig, con Gail Patrick, Ricardo Cortez.
1937 THE LIFE OF EMILE ZOLA (Emilio Zola) - di William Dieterle, con Paul Muni, Gale Sondergaard.
1938 FAST COMPANY (La vita è un'avventura) - di Eddie Buzzell, con Melvyn Douglas e Florence Rice.
1939 JUAREZ (Il conquistatore del Messico) - di William Dieterle, con Paul Muni, Bette Davis, Brian Aherne.
1939 FIFTH AVENUE GIRL (La ragazza della V Strada) - di Gregory La Cava, con Ginger Rogers, Walter Connolly.
1939 CHARLIE MCCARTHY DETECTIVE - di Frank Tuttle, con Edgar Bergen e Robert Cummings.
1940 I TAKE THIS WOMAN (Questa donna è mia) - di W. S. Van Dyke, con Hedy Lamarr, Spencer Tracy.
1940 THE STORY OF DR EHRlich's MAGIC BULLET (Un uomo contro la morte) di William Dieterle, con E. G. Robinson, Ruth Gordon.
1943 HEAVEN CAN WAIT (Il cielo può attendere) - di Ernst Lubitsch, con Don Ameche, Gene Tierney.
1943 NOBODY'S DARLING - di Anthony Mann, con Mary Lee, Gladys George.
1944 UP IN ARMS (Così vinsi la guerra) - di Elliott Nugent, con Danny Kaye, Dinah Shore.
1944 THE BRIDGE OF SAN LUIS REY (Il ponte di San Luis Rey) - di Roland V. Lee, con Lynn Bari, Francis Lederer.
1946 NOTORIUS (Notorius, l'amante perduta) - di Alfred Hitchcock, con Ingrid Bergman, Cary Grant.
1948 ARCH OF TRIUMPH (L'arco di trionfo) - di Lewis Milestone, con Ingrid Bergman e Charles Boyer.
1949 THE RED PONY (Minuzzolo) - di Lewis Milestone, con Myrna Loy, Robert Mitchum.
1949 THE RED DANUBE (Danubio rosso) - di George Sidney, con Walter Pidgeon e Ethel Barrymore.
1950 ANNIE GET YOUR GUN (Anna prendi il fucile) - di George Sidney, con Betty Hutton, Howard Keel.
1950 NANCY GOES TO RIO (Nancy va a Rio) - di Robert Z. Leonard, con Ann Sothern, Jane Powell.
1950 THE ASPHALT JUNGLE (Giungla d'asfalto) - di John Huston, con Sterling Hayden, Jean Hagen, M. Monroe.
1950 DEVIL'S DOORWAY (Il passo del diavolo) - di Anthony Mann, con Robert Taylor, Paula Raymond.
1950 A LIFE OF HER OWN (L'indossatrice) - di George Cukor, con Lana Turner, Ray Milland.
1950 THE MAGNIFICENT YANKEE - di John Sturges, con Ann Harding, Eduard Franz.
1950 TWO WEEKS WITH LOVE (Due settimane d'amore) - di Roy Rowland, con Jane Powell e Ricardo Montalban.
1951 THE MAN WITH A CLOAK (La casa del corvo) - di Fletcher Markle, con Barbara Stanwyck, Joseph Cotten.
1952 THE INVITATION (Perfido invito) - di G. Reinhardt, con Van Johnson, Dorothy McGuire.
1952 WE ARE NOT MARRIED - di Edmund Goulding, con Ginger Rogers, Fred Allen.
1952 WASHINGTON STORY - di Robert Pirosh, con Van Johnson, Patricia Neal.
1952 THE PRISONER OF ZENDA (Il prigioniero di Zenda) - di Richard Thorpe, con Stewart Granger, Deborah Kerr.
1953 CONFIDENTIALLY CONNIE (I professori non mangiano bistecche) - di Eddie Buzzell, con Van Johnson, Janet Leigh.
1953 REMAINS TO BE SEEN - di Don Weis, con Van Johnson, June Allyson.
1953 MAIN STREET TO BROADWAY - di Tay Garnett, con Tom Merton, Mary Murphy.
1953 JULIUS CAESAR (Giulio Cesare) - di Joseph L. Mankiewicz, con James Mason, Marlon Brando.
1953 LATIN LOVERS (Amanti latini) - di Mervyn Le Roy, con Lana Turner, Ricardo Montalban.
1954 RHAPSODY (Rapsodia) - di Charles Vidor, con Vittorio Gassman, Elizabeth Taylor.
1954 EXECUTIVE SUITE (La sete del potere) - di Robert Wise, con William Holden, Barbara Stanwyck.
1954 THE STUDENT PRINCE (Il principe studente) - di Richard Thorpe, con Ann Blyth, Edmund Purdom.
1954 MEN OF THE FIGHTING LADY (I valorosi) - di Andrew Marton, con Van Johnson, Walter Pidgeon.
1954 BETRAYED (Centrosospionaggio) - di G. Reinhardt, con Clark Gable, Lana Turner.
1954 ATHENA (Athena e le sette sorelle) - di Richard Thorpe, con Jane Powell, Edmund Purdom.
1955 THE PRODIGAL (Il figlio prodigo) - di Richard Thorpe, con Lana Turner, Edmund Purdom.
1955 BLACKBOARD JUNGLE (Il seme della violenza) - di Richard Brooks, con Glenn Ford, Anne Francis.
1955 FOREVER, DARLING - di Alexander Hall, con Lucille Ball, James Mason.
1956 HIGH SOCIETY - con Grace Kelly, Frank Sinatra, Bing Crosby.

(Filmografia a cura di Roberto Chiti)

BEN GOETZ «TURISTA»

La "Republic Pictures of Italy, Inc." ha offerto un cocktail-party in onore del noto "producer" americano Ben Goetz, giunto in Italia per trascorrere un periodo di vacanze. Accolto in un salone del Grand Hotel, in una simpatica cornice di ritratti esposti dalla pittrice canadese Isabelle Magor, dei quali abbiamo apprezzato lo sfumato e la delicatezza delle linee, Ben Goetz s'è intrattenuito con i giornalisti convenuti. Dopo aver risposto ad alcune domande rivoltegli sul cinema americano, la cui situazione conosce a fondo, Goetz parlando degli ultimi perfezionamenti della tecnica e della discussa crisi del cinema, ha detto che "qualunque cosa può far concorrenza al cinema, come ad esempio una interessante manifestazione sportiva, perchè l'attenzione del pubblico va sempre alla qualità del prodotto. Il cinema quindi può salvarsi soltanto con dei buoni film".

Al cocktail, oltre ai vari rappresentanti della stampa, erano presenti l'avv. Nicola De Pirro, il comm. Tito Marconi, il dottor Orta, il dr. Achille Valignani, l'ing. Delleani e King Vidor.



Giovane e sorridente Henryk Gordon dirige il servizio estero del cinema polacco

La sede del Parlamento è sempre un palazzo famoso. In genere le storie dell'arte ne riportano una foto e parlano dell'architettura. Tutto questo non vale per il primo Parlamento della Polonia Popolare poiché ebbe dimora in un cinematografo sforacchiato dalle bombe. Ma nel 1945 quel cinema era l'unico locale in piedi in una Varsavia totalmente a terra: e fu così che il nuovo Stato nacque in una sala cinematografica. Prima che la capitale divenisse una delle più dolorose stazioni della «via crucis» di quest'ultima guerra, i cinema erano 75 e uno più bello dell'altro. Ma poi vennero bombardamenti, rappresaglie, dominazioni e quando l'incubo scomparve, una nazione di «senza tetto» si trovò a ricominciare ogni cosa da zero. Chi amasse i simboli potrebbe vedere un significato preciso in quel cinema che ospitò le leggi, tanto più che la Polonia, fin dal suo iniziale risorgere, si preoccupò di far rinascere e di sviluppare la propria cinematografia attraverso un fattivo disegno di nazionalizzazione. E come accadde per la Jugoslavia e la Cecoslovacchia (Paesi in cui si è svolto un analogo processo storico), anche il cinema polacco ha compiuto in dieci anni un solido e proficuo cammino. Queste cose ci raccontava Henryk Gordon, direttore del servizio estero e dirigente dell'ufficio distribuzione del cinema di Stato polacco. Avevamo un appuntamento con lui e pensando alla sua carica ci aspettavamo un funzionario severissimo, astuto, sospettoso e indagatore. Ci venne incontro un giovanotto di trentasei anni pieno di sorrisi e di sole nei capelli. Le formalità andarono all'aria e decidemmo di pranzare assieme. Così ci parlò della Prima

Armata polacca, della guerra di liberazione, di due ferite buscate, di una moglie e di una bambina che lo spettano a casa, a Varsavia. Gli facemmo notare che, data la sua carica, lo trovavamo molto giovane. «La Polonia Popolare — ci rispose — è tutta giovane; il nostro capo di governo ha 45 anni e soprattutto per quanto riguarda il cinema, difficilmente si può trovare un "vecchio" all'infuori degli attori truccati col barbone bianco. Anzi, a differenza di quanto avviene in altri Paesi, la produzione polacca ha continua necessità di nuovi quadri. Sicché gli allievi che si diplomano registi, operatori o direttori di produzione alla "Scuola nazionale superiore del film" di Lodz, trovano impiego immediato. Non solo, ma questi allievi, assieme a quelli delle sei Scuole nazionali d'Arte Drammatica, ricevono durante i loro corsi un sussidio mensile assai elevato, tale da permettere un treno di vita agiato e decoroso. Attualmente i 27 milioni di cittadini polacchi hanno a disposizione 846 cinema cittadini di prima visione, 1.080 locali periferici e rurali, 600 attrezzature cine-mobili. La programmazione totale verte attorno ad una cifra di 700 pellicole annuali con immissione di 150 "prime" per ogni stagione. Una speciale commissione di tecnici e di critici giudica l'importazione dei film in base al loro livello artistico. Ora esistono in circuito una settantina di film dei Paesi occidentali, 5 opere giapponesi e 40 lavori italiani fra cui quelli di maggior successo di pubblico sono: "Miracolo a Milano", "Ladri di biciclette", "Guardie e ladri", "Bellissima", "Domenica d'Agosto", "Non c'è pace fra gli ulivi", "Domani è troppo tardi",

"Bongiorno elefante", "Puccini", "Villa Borghese", "Le signorine dello 04", "Fuga in Francia", "Tempi nostri", "Carosello napoletano", "Le ragazze di Piazza di Spagna", "Il cammino della speranza", "Il brigante di Tacca di Lupo". E a proposito dei film di Germi, l'ammirazione per il nostro regista è veramente notevole. Ce ne accorgemmo quando, «lupus in fabula», Germi in persona entrò per caso nel locale in cui eravamo con Gordon e con altri esponenti culturali della Polonia. Costoro vollero conoscerlo, gli fecero un sacco di feste, lo invitarono a farsi un viaggetto a Varsavia e gli strinsero cento volte la mano. Germi era rossissimo come uno scolaro premiato. Insomma, l'interesse dei polacchi per il nostro cinema è genuino e notevole.

Purtroppo delle loro opere noi conosciamo soltanto, apparse in circuito normale, «Fiamme su Varsavia» e «La giovinezza di Chopin» di Alexander Ford (il loro miglior regista), e «L'ultima tappa» di Wanda Jakubowska. Quest'anno a Venezia è apparso «Gli uomini della croce azzurra» di Andrej Munk. Dello stesso regista verrà inoltre presentato prossimamente in Italia «I cinque della via Barska» e forse anche «L'ombra», il film inviato ultimamente a Cannes.

E per il futuro? «Mi auguro di tornare presto e spesso a Roma — risponde Gordon — e di conoscere di persona tutti i vostri uomini di cinema. Il nostro programma è di giungere ad accordi improntati sulla base di rapporti amichevoli, cordiali e simpatici. Perciò spero di poter presto organizzare a Varsavia una settimana del cinema italiano. Quindi la nostra stretta di mano ha un significato ben preciso: *arrivederci!*».

Il fondo della bottiglia

(The bottom of the bottle - 1955)

Regia: Henry Hathaway - Soggetto: tratto dal romanzo di Georges Simenon - Sceneggiatura: Sydney Boehm - Fotografia: Lee Garmes A.S.C. - Musica: Leigh Harline - Scenografia: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - Sistema: Cinemascope - Colore: De Luxe - Produzione e distribuzione: 20th Century Fox - Personaggi e interpreti: Donald Martin (Van Johnson), Pat Martin (Joseph Cotten), Nora Martin (Ruth Roman), Hal Breckinridge (Jack Carson), Lil Breckinridge (Margaret Hayes), Brand (Bruce Bennett), Stanley Miller (Brad Dexter), Ellen Miller (Peggy Knudsen).

Pat Martin, brillante avvocato e proprietario terriero, ha sempre nascosto, sia alla moglie che ai suoi ricchi amici, di avere il fratello Donald in penitenziario. Ma un giorno Donald compare; è evaso e vuole raggiungere il Messico attraversando il fiume Santa Cruz. Purtroppo il fiume è in piena e Donald è costretto a restare con la famiglia e gli amici di Pat, celando la propria identità. Pat, per non comprometterci, rifiuta di aiutarlo; ma quando gli altri, scoperto che si tratta di un evaso, vorrebbero catturarlo, egli lo difende e lo presenta come proprio fratello alla polizia.

Due nomi, Simenon e Hathaway, rappresentano un incontro interessante; ci assicurano, cioè, il superamento dei rigidi schemi del « giallo » per giungere allo studio psicologico. Inoltre Simenon, romanziere completo, può apportare al regista preziosi aiuti visivi per risolvere, sempre attraverso la dinamica dell'azione, l'introspezione di un carattere. E di questo si valse, per esempio, Burgess Meredith, per definire la figura psicologica del criminale di « L'uomo della Torre Eiffel » od Harold French per caratterizzare i « complessi » del protagonista di « Illusione ».

Protagonisti dei due film erano Franchot Tone e Claude Rains, attori dotati di una certa misteriosa diabolicità, di angolosità ed ambiguità mimiche, atte a favorire il disegno dell'uomo la cui colpa nasce dalla patologia. Indubbiamente più arduo era l'attuale compito di Hathaway in quanto la sua scelta cadde su un testo di Simenon in cui, mancando il personaggio di conclamata delinquenza, ogni psicologia individuale si giustificava e nasceva ad incastro con quella degli altri, e ne traeva condanne, com-

pressioni, assoluzioni. Anzi, qui mancavano delitto e delinquente. Ed il dramma si originava non tanto dall'uomo ucciso da Donald in una rissa, non dalla successiva condanna al penitenziario e neppure dall'evasione, ma prendeva contrasto dal significato di nemesi che tali fatti provocano in un gruppo di uomini in cui il male singolo smuove il torbido o il buono che sonnecchia in chi ci vive accanto come fratello, tanto da chiarire, una volta per sempre, se si tratti di un fratello che ha nome Caino, oppure Abele.

La fuga di Donald, perciò, riporta a galla il suo amore, ma anche il suo alcoolismo ed un atavico senso di inferiorità. Ma il gesto finisce per rivelare agli altri la fallacia di una posizione sociale, l'infelicità di una donna e di un matrimonio, lo istinto brutale o beneficante nascosto dietro alla maschera di ogni così detto « buon cittadino ». Abbiamo premesso tali considerazioni poichè è sulla riuscita di un lavoro a mosaico che dobbiamo giudicare la recente fatica di Hathaway.

Indubbiamente il regista ha saputo rendersi conto dei legami e delle dipendenze fra personaggi e, sorretto da una sceneggiatura quasi sempre precisa di Sydney Boehm, ha ottenuto un notevole ritmo di tensione alternando rapidi esami umani a veloci colpi di scena. Ma è soprattutto riuscito a svolgere, come definizione di tipi, le figure agenti per « reazione ». Chiaramente illustrate, quindi, quelle del fratello e della moglie privata della maternità. Precise soprattutto le scene a solo di Joseph Cotten, ottimo interprete, quasi inaridito da un fallimento matrimoniale che ha desolate radici nell'indifferenza sessuale. Invece il punto debole dell'intera costruzione è il personaggio di centro, Donald. Preoccupato di presentarci l'umanità, il fondamentale lato buono, la ribellione ad un passato, Hathaway ha scelto un attore, Van Johnson, che tali cose esprime di per sé.

Tuttavia, tanto perchè tutti comprendano, metti caso, il grande affetto di Donald per la moglie e i figli, esiste una lunghissima sequenza in cui (primo piano, per giunta) egli, commosso, parla per telefono prima con la sposa e poi con tre ragazzini. E questi, in un film di ritmo, sono metri di pellicola che corrono senza nulla aggiungere a quanto già ci direbbe una sola inquadratura del volto con lacrima del telefonante Johnson. Ne deriva che, nel quadro dell'economia generale, non è più possibile « spiegare » il passo di Donald, cioè riunire gli effetti alla causa. Ed improvvisamente Donald torna all'alcool,

combina pazzie che riusciamo a comprendere solo se, ragionando, diamo per nostro conto giustificazioni o casualità retrospettive. Si avverte, cioè, che l'uomo Donald è filmicamente deformato e, quindi, narrativamente incompleto e debole. Ora un regista ha tutti i diritti: anche quello di ingannarci con un falso personaggio; ma ha il dovere di farcelo accettare. Si è spesso detto che il bel film è quello da cui ci si allontana senza sentire bisogno o desiderio di ragionarlo, senza che ci si chieda « ma perchè quello ha fatto così? ». Donald, invece, ci presenta diversi interrogativi.

Tuttavia, dopo « Principe coraggioso » e « Il prigioniero della miniera », l'Hathaway in cinemascopo era precipitato nel banalume di « Destino sull'asfalto »; ed ora ci solleva il vederlo tornare ad una sua stilistica. Per di più notiamo che l'autore di « Il bacio della morte » e di « Chiamate Nord 777 » sta trasferendo ed utilizzando nel grande schermo motivi plastici ed effetti di colore sia consoni alle proporzioni del quadro, sia funzionali al suo tipico clima di « suspense ». Infatti l'inizio del film e l'incontro dei due fratelli possiedono svolgimento costruito ed intonato alle dimensioni anamorfiche, pur mantenendo l'incisività e l'asciuttezza di mano proprie del regista. Purtroppo affiorano, dalla eccessiva spaziosità di un interno al compiacimento descrittivo dell'automobile di lusso, le stesse concessioni commerciali che hanno anche determinato i più grossolani momenti emotivi del film. Tuttavia il tutto è sempre ammantato di quella più elevata commercialità che significa « centrare il gusto del pubblico », ed è presentato con un'attenta fotografia. Lodiamo particolarmente il colore e la stampa delle copie.

Diana, la cortigiana

(Diane - 1955)

Regia: David Miller - Soggetto: dal racconto « Diane de Poitiers » di John Erskine - Sceneggiatura: C. Isherwood - Fotografia: Robert Planck - Musica: Miklos Rozsa - Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor - Produzione e distribuzione: M.G.M. - Personaggi e interpreti: Diana (Lana Turner), Francesco I (Pedro Armendariz), Enrico (Roger Moore), Caterina de' Medici (Marisa Pavan), Ruggieri (Sir Cedric Hardwicke), Conte de Brezé (Torin Thatcher), Alys (Telma Elg), Gondi (Henry Daniell), Il Delfino (Ronald Green).

Il re Francesco I di Francia, implorato dalla contessa Diana, concede la grazia al marito di questa, il conte di Brezé, condannato a morte perchè accusato di tradimento. Come compenso alla sua generosità il sovrano chiede a Diana di stabilirsi alla corte per insegnare le belle maniere a suo figlio, il principe Enrico, un giovane rozzo e dedito alla caccia. La contessa accetta e col tempo fra lei ed il principe nasce l'amore; un amore che continua anche dopo le nozze fra Enrico e Caterina de' Medici. Poco dopo Francesco I muore per una ferita riportata nella guerra con il Duca di Borbone. Sale al trono il Delfino ma viene avvelenato per ordine degli zii di Caterina. Enrico inizia così il suo regno ma dopo alcuni anni muore in un incidente di giostra provocato come al solito dai Medici. Caterina resta così padrona del trono di Francia; perdona Diana, che è stata sua rivale in amore, la quale si allontana dalla corte col ricordo del suo grande amore.

Se il pensiero moderno ci ha insegnato molto sulla storia, ci ha condotto cioè alla « umanità » della storia come « prodotto dello spirito umano » e contemporaneamente libero svolgersi della sua attività creatrice, anche il cinema, nel suo piccolo, ci ha detto una parola nuova. Ci ha offerto cioè la sua interpretazione originale e degna di attenzione. Lo schermo infatti rappresenta l'ultima finestra aperta sugli avvenimenti umani, passati e presenti; un quadro vivo e rutilante di fatti ripensati e quindi legati da un pensiero che li fa rivivere. E questo pensiero dice: la storia non è esclusività di grandi né dei piccini; non è storia, non è cronaca, non è fiaba. E' un fumetto: il fumetto per tutti!

Forti di quest'idea alcuni cineasti hanno « frugato » avidamente nei secoli; dagli splendori della civiltà egizia all'età moderna. Siamo entrati così nelle corti di re ed imperatori, abbiamo partecipato a migliaia di battaglie e di congiure, abbiamo visto morire santi e tiranni. Il tutto in una cornice di sfarzo e di colori, all'insegna dell'audacia, dell'avventura.

« Diana, la cortigiana » ci introduce nella reggia di un re di Francia; c'è Francesco I che è triste perchè ha un figlio selvaggio e ineducato; c'è il conte di Brezé che soffre perchè si crede tradito da Diana; c'è il principe Enrico che è innamorato di Diana; c'è Caterina de' Medici, con l'astrologo ed i veleni, che è gelosa di Diana.

Muore il re Francesco e muore il conte di Brezé, muoiono il Delfino ed il principe Enrico;

ma su tutti domina Diana, la cortigiana.

E la contessa infine si ritira nel suo castello allontanandosi per sempre dalla reggia, col ricordo prezioso del suo grande amore, felice di avere insegnato le belle maniere nella corte di Francia.

A chi siano destinati questi film non riusciamo a comprenderlo. I ragazzi sono i primi a sorriderne; freschi di storia si divertono al gioco delle «correzioni». Gli adulti li sopportano. I vecchi non li sopportano. E' una domanda che rivolgiamo a produttori e registi.

Vacanze a Parigi

(Votre devoué Blake - 1955)

Regia: Jean Laviron - Fotografia: Jacques Lemare - Musica: Jeff Davis - Sistema: Normale - Colore: Bianco e Nero - Produzione: Cocinor-Cochinex-Chaillot Film - Distribuzione: Diana Cinematografica - Personaggi e interpreti: Il capitano Larry Blake (Eddie Constantine), Marion Miller (Danielle Godet), Elyane Debrissac (Simone Paris), Georges (Gill-Delamare), Stella (Colette Dereal) e Jacques Dynam, Dora Doll.

Larry Blake, capitano pilota in sosta a Parigi, non solo conosce la stella del cinema Marion Mille, ma la trova implicata in un delitto. Essa, naturalmente, è innocente; ma per Larry, tra il dimostrarlo alla polizia e tra lo sgominare la solita banda di assassini, occorre tempo e avventure. Infine la matassa di dipana e l'innocenza è dimostrata.

La parabola di Constantine è quasi al vertice; ancora un altro film e ci siamo. Arriveremo cioè alla farsa, alla comica che il pubblico vuole e si aspetta. Non è il caso di parlare di ironia, di presa in giro del genere poliziesco, ma di ingredienti assai più elementari attinti dalla stampa gialla di ter'ordine, dal cabaret e dall'acrobatismo circense. Insomma, via il sadismo e il sexy-violento, giungiamo al cazzotto rude e ridente. Ed in fondo è un superamento; se non altro un sorpassare Spillane, un trasferire delitto e delinquenza dall'America a Parigi. La stessa carriera di Constantine incarna fisicamente questo trapasso. Nato a Los Angeles, scoperto da Edith Piaf, debutta in un'opérette di Marcel Achard «La petite Lili», si impone come «chansonnier» con le canzoni «Bailler... dormir», «Ah! Les femmes». Cinematograficamente il Constantine saltò a piè pari in

un personaggio: il celebre detective Lemmy Caution creato da Peter Cheyney e che lasciò da poco («La Mome verte de gris» (1952), «Cet homme est dangereux» (1953), «Les femmes s'en balancent» (1954). Ma già in «Sono un sentimentale» la creazione del tipo nuovo era evidente; senza tradire la propria origine americana si muoveva ed agiva come chi conosce ed ama Parigi al pari delle proprie tasche. Ma dal giornalista del precedente film al pilota di «Vacanze a Parigi» esiste un bel salto. Qui i morti, i cattivi, gli inseguitori e la polizia sussistono solo in funzione di catapultare un personaggio delizioso di platea al pari di un comico. Ogni scena è costruita secondo la macchina del «gag» bruciante, con la battuta a fulmine; e, in luogo della battuta, scoccano precisi equivalenti: il pugno, l'esibizione fisica, l'espressione, il comportamento improvviso. Sceneggiatura e regia, infatti, si rifanno a situazioni, congegni e montaggio di sicuro effetto umoristico. Ed ecco, quindi, sparizioni ed apparizioni improvvise dal «campo», stacchi ed attacchi su espressioni mimiche diverse e abilmente ravvicinate. E, soprattutto, un continuo giocare con scoperti «risvolti» perché il pubblico, anziché colto di sorpresa, si prepari maggiormente a gustare la baldanza ora atletica, ora amatoriale del simpatico eroe. Infatti «Vacanze a Parigi», o meglio Eddie Constantine, soddisfa appieno, senza deludere, quel fenomeno antepettacolo che si chiama «attesa». E chi ci va, sa cosa aspetta; tanto che per la platea (gremita), in attesa del film, trascorreva, come per le foglie dei pascoliani pioppi «una gioia argentina». Lodare il film? Dirne bene o, peggio, chiamarlo cinema? No. Ma su alcune pellicole e su certi attori che «chiamano», è sempre bene fare il punto. Che poi è il punto di una situazione vecchissima: ieri si chiamava attrazione del «saltimbanco», oggi si chiama, per esempio, Constantine. E verso i saltimbanchi non c'è forza che tenga. Se ne accorse lo stesso Plauto che, facendo del «vero» teatro, si vide costretto a sospendere la «prima» di una sua commedia («La suocera») poiché il pubblico accorse ai lazzi dei saltatori accampati lì presso. Plauto, che era un saggio, sere dopo ripresentò la commedia; ma prima ebbe cura di accertarsi che i saltimbanchi fossero partiti. Perciò, anche per il cinema, non ci doliamo se la proiezione di «Vacanze a Parigi» affolla la sala. Aspettiamo che Constantine se ne vada. Poi riprenderemo i discorsi seri.



Orson Welles nel suo ultimo film «Rapporto confidenziale» («Confidential Report»)

Wichita

(Wichita - 1955)

Regia: Jacques Tourneur - Musica: Hans Sciter - Canzone: «Wichita» cantata da Tex Ritter - Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor - Produzione: Allied Artists Picture - Distribuzione: I.N.D. I.E.F. - Interpreti: Joel McCrea, Vera Miles, Lloyd Bridges, Wallace Ford, Edgar Buchanan.

Bill Earp, cacciatore di bufali, capita con pacifiche intenzioni nella nuova cittadina di Wichita che in grazia al prolungamento del tronco ferroviario diviene un importante centro di raccolta del bestiame. Però, assieme al denaro, giungono pure i cowboys con le loro ubriacature, violenze e sregolatezze. Wichita è praticamente indifesa e Bill, consigliato dai maggiori esponenti, assume la carica di sceriffo. Tuttavia l'imposizione della sua ferrea legge colpisce anche le disonestà cittadine oltre che gli eccessi dei forestieri. Ma Bill non cede; anche a costo di sacrificare la propria fidanzata, procede nel suo compito e ottiene, infine, pace e giustizia.

Nel 1926 alcuni cinematografi di Broadway già avevano lo impianto di aria condizionata. E mentre in Italia, trent'anni dopo, i nostri cineasti ancora

non hanno deciso se essere industriali o artigiani, oggi in America i film come «Wichita» si sfornano con la facilità e la tecnica con cui, da noi, Locatelli fabbrica il «Formaggino Mio». Si potrebbe obiettare che anche talune produzioni nostrane smerciano come ciambelle pellicole con Totò, Talegalli e Miss; che esistono registi maestri della lavorazione a «blocchi». Ma, e qui sta la differenza, «Wichita» viene venduto al mondo, mentre quei tali film italiani muoiono nei nostri comuni regionali. Film quali «Wichita», disprezzabili sul piano dell'evoluzione artistica, sono come quegli edifici rientranti nella categoria di «costruzioni in economia» nel senso che il produttore, veduto il film in proiezione, vede — come suol dirsi — fino all'ultimo dollaro speso, come e secondo (e qui è l'importante) lui stesso aveva preventivato e disposto. Non scordiamo che mentre nelle altre parti del mondo si tramandano in statue e lapidi i miti eroici e poetici, alla base dell'Empire State Building, l'americano ha saputo porre una targa in cui, accanto all'elenco delle cifre preventive dei vari materiali da costruzione figurano le cifre concordanti del materiale realmente impiegato. Targhe simili, anche se non si vedono, corredano «Wichita» e tutti i film confratelli del ge-

nere. Perché «Wichita», come le costruzioni in economia accontentano gli sposini ignorando Le Corbusier, soddisfano lo spettatore qualunque a dispetto di tutte le critiche specializzate. Sono degli «affari aggiornati», ma non delle «truffe» (come molti nostri film di cui si parlava): di qui la loro onesta «commerciabilità». E la critica, anziché ignorarli, e pur non potendo esaminarli con serietà, ha il dovere di piegarsi alla considerazione stimando se non il prodotto, almeno il «produttore» che, in tali casi, è il vero autore. Autore nel senso di attento coordinatore, di vigile e continuo supervisionatore; il suo lavoro è già sicuro allo stato di progetto: «Wichita» è già esaurito dopo la stesura dello scenario e la distribuzione dei ruoli. Questo film, infatti, dimostra di avanzare sulla pista di una prestabilita ginnastica: curve, ostacoli, salti, deviazioni, sospensioni sono supercalcolate. Il gioco è troppo scoperto per lo spettatore smaliziato. Ma — come dice De Filippo — esistono anche gli uomini che portano le cravatte brutte e bisogna, perciò, fabbricarle apposta. «Wichita» è stato confezionato a tale scopo.

I corsari del Grande Fiume

(The Rowhide - 1955)

Regia: Rudolph Maté - Soggetto e sceneggiatura: Earle Felton - Fotografia: Irving Glassberg - Musica: Frank Skinner - Sistema: Normale - Colore: Technicolor - Produzione: Stanley Rubin - Distribuzione: Universal International - Personaggi e interpreti: Ben Matthews (Tony Curtis), Zoe (Colleen Miller), Rick Harper (Arthur Kennedy).

Alcuni pirati infestano le rive del fiume Missouri assaltando e depredando i battelli carichi di passeggeri. L'avventuriero Ben Matthews viene accusato di un omicidio compiuto dai banditi a bordo di uno di questi battelli. Il giovane fugge e si rifugia presso la sua ragazza Zoe che lavora in una casa da gioco. Con l'aiuto di un amico volontario, un simpatico vagabondo, Ben riesce a scoprire che i pirati assassini sono il padrone del locale dove Zoe lavora, un certo Antoine, ed il fratello stesso dell'ucciso. Assicurati alla giustizia i colpevoli, Ben inizia con Zoe una nuova vita.



Musica per film in America. Victor Young fuma il sigaro e dirige

Solcati tutti i mari, ai pirati del cinema non restavano che i fiumi. Eccoli infatti all'assalto dei grandi battelli in servizio sulle più importanti arterie fluviali del continente americano. Ma queste loro gesta da semplici ladri mascherati, che le tenebre aiutano a saltare dalle rive sui barconi per alleggerire dame e cavalieri di collane e portafogli. Niente emozioni quindi, niente arembaggi e niente anelli alle orecchie.

Una storia come tante altre dunque, ricca solo di cazzotti, di cavalcate, di linciaggi e di amorazzi; col solito finale del «cattivo» che con una palla di fucile in cuore, ha tutto il tempo di cambiare ambiente, scendere scale, confessare, bere un whisky e sogghignare. I film di avventura oggi sono quasi tutti di questo stampo. Quel che accade è facile intuirlo, e cioè che in questi ultimi anni l'industria cinematografica americana non è più all'altezza della sua fama, o meglio non riesce a svolgere con diligenza e profitto quel «programma» che in passato gli aveva permesso di acquistare la supremazia del mercato internazionale. Questo perché Hollywood, fatte alcune eccezioni, insiste nel battere una strada senza tener conto degli evidenti mutamenti nel gusto del pubblico, gusto che ha finito coll'influire sulla stessa produzione. Oggi lo spettatore non «crede» più alla rutilante storia d'avventura, a meno che questa non esprima qualcosa; cioè non gli è più sufficiente la semplice meccanica dell'azione. Tutti, più o meno coscientemente, hanno compreso che il realismo (non come scuola) è l'unica via possibile per il cinema; oltre può esserci la fiaba, la leggenda, purché essa esprima la sua poesia o dimostri almeno l'intenzione di farlo.

«I corsari del grande fiume», preso come esempio, dimostra che lo spirito dell'avventura è morto; non è rimasto che un intreccio, una storia insulsa che non concede nulla al gusto, od alla maestria del comporre. La stanchezza pesa ormai su tutti i realizzatori di questi racconti strabilianti; la critica di un pubblico un po' più educato è la causa prima del loro senso di sfiducia, del loro esaurimento. Registi ed attori non credono più alle storie che raccontano od interpretano; alcuni poi non riescono a recitare neanche quel tanto che basti per nascondere il proprio sconforto e la propria amarezza. Un tempo ci divertivamo ed assistevamo con piacere a proiezioni del ge-

nere; quei film però avevano anche un'impronta personale, una carica emotiva che incantava. Gli americani erano maestri di questa fruttifera «scuola d'avventura», le loro opere si distinguevano per l'inconfondibile natura della tecnica compositiva. Registi e attori erano degli autentici professionisti; i film si presentavano così come delle affascinanti opere create in un lontano e quasi favoloso castello della fantasia. Equilibrio della composizione, ritmo incalzante: capacità narrative insomma, le più svariate e le più complete; queste le doti principali di quei film che si acquistarono le simpatie dei pubblici di tutto il mondo. Lo esaurimento della vena da un lato, il diminuito interesse del pubblico dall'altro, hanno contribuito al cambiamento delle cose. Forse allora eravamo noi che credevamo ancora alle fiabe, che apprezzavamo quelle evasioni innocenti ed eccitanti; forse era il cinema che dopo le sue origini prodigiose e complesse, dopo le sue esperienze d'arte, voleva vivere la sua avventura dell'impossibile, del fantastico, dell'irrazionale creando eroi ed avventure alla portata di tutti i pubblici, di tutti coloro cioè che sentivano l'alto potere emotivo dell'immagine filmica. Ma ci sarebbero tanti altri «forse» e «perché»; il nostro però non è il momento opportuno per un esame del genere. Diremo solo che di fronte a film come «I pirati del grande fiume» ci viene di pensare che fra non molto, nella storia di questa produzione, i film interpretati dai giovani Fairbanks, Cooper, Flynn, ecc., diverranno quasi dei classici, racconti di un'epoca lontana ed inimitabile. Altri film, comunque, visti anche con altri occhi.



Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero la terza parte dell'inchiesta di Filippo M. De Sanctis sui giovani registi.



POSTA ALLA DIREZIONE

La crisi, le agitazioni sindacali, i film con i presi dalla strada, ci fanno giungere molte lettere in redazione. E sono, in genere, lettere di giovani attori professionisti. Essi scrivono perchè si preoccupano giustamente del loro lavoro, del loro avvenire professionale. Riportiamo, uno per tutti, alcuni passi di quanto ci scrive Lucio De Santis:

Egregio Direttore,

da qualche tempo, sulle riviste qualificate e non, si dibatte una vertenza tra gli attori professionisti e quelli, come si suol dire, «presi dalla strada». Seguo attentamente la polemica dato che, purtroppo, sono parte in causa; e dico purtroppo, non per fare dell'inutile pianto greco, ma per l'intima convinzione che, nonostante polemiche, riunioni, ordini del giorno, assemblee, costituzioni di albi ecc., la situazione rimarrà allo *status quo ante*.

Se non erro, i registi in genere, cercano tra i mille volti della strada quel personaggio ideale che, secondo loro, non esiste fra gli attori. Ora io mi chiedo se la ricerca è eseguita con assoluta onestà di intenti e di necessità. Possono, cioè, De Sica, Castellani, ecc., dire di aver cercato a fondo tra le file dei professionisti, che, per quanto poco preparati possano essere, hanno per lo meno una data *forma mentis*, un allenamento mnemonico ed intellettuale, una sicurezza maggiore dei propri mezzi fisici, mimici e tecnici di quanto non possa averne, sul set, uno studente liceale o un meccanico tornitore? Come possono, senza tema di peccare di presunzione, asserire che fra gli attori teatrali che loro vedono e sentono di rado e distrattamente e fra quelli che logicamente non conoscono, non esista quel personaggio ideale?

Come si può quindi, giudicare il talento di un attore, con una sola occhiata generica, due chiacchiere frettolose, guardando una fotografia che fissa in un attimo, magari casuale, una sola espressione? Mi si obietterà che si fanno dei provini. Per quello che riguarda me e molti altri, le sole e rare volte che ho ricoperto qualche piccolo ruolo sono stato scelto con uno sguardo più o meno interessato, tre parole e un abisso di presunzione; senza che chi mi sceglieva sapesse minimamente quello che avevo nel cervello o magari nel cuore.

In dieci anni che divido il mio lavoro fra cinema e teatro ho conosciuto qualche decina di teatranti giovani, abili, preparati, avvenenti, e magari anche aiutanti i quali non cavano un ragno da un buco e sono costretti a fare qualche ignobile «genericata» nei purtroppo lunghi intervalli tra una compagnia e l'altra.

Penso che la levata di scudi dei professionisti sia principalmente dovuta al fatto che da parte dei nostri maggiori non c'è il minimo rispetto umano per lo studio, la fatica, i sacrifici, di molti che stranamente, nonostante tutto, conoscono il loro mestiere.

Vorrei consigliare questi signori a cercare meglio, magari andando qualche volta a teatro.

Perdoni la lunga tiritera e gradisca i miei più sinceri saluti.

Lucio De Santis

De Santis ha perfettamente ragione per quanto riguarda esigenze ed aspirazioni. E' profondamente sconcertante per un giovane che affronta la recitazione con la stessa serietà con cui altri si dedicano ad altre professioni, veder preferire il dilettante o, peggio ancora, l'improvvisato occasionale. Tuttavia se arte è libertà, i vari De Sica sono perfettamente liberi di scegliere chi vogliono. Però l'arte è eccezione, mentre la norma si chiama commercio. Ed è qui che i professionisti debbono soggiacere a molte e molte ragioni ed indietreggiare innanzi a coloro che sguazzano nei "giri" e troneggiano sul "noleggio". Noi ci siamo proposti di condurre un'inchiesta in proposito; un'inchiesta nella così detta "giungla". Ma forse De Santis e tanti altri vorrebbero subito una parola buona che li aiuti a perseverare nei loro intenti di serietà. Ebbene, ripeteremo loro una verità che conoscono, ma che ogni giorno minaccia di vacillare, e quasi finiscono per scordarla: sì, il cinema è "giungla", ma è anche "oasi" poichè chi vale, finisce per venir fuori. Perciò a chi lavora e si prepara come si deve, ricordiamo di continuare con fede sulla stessa strada.

BARI

SETTIMANA DEL FILM DI SUCCESSO

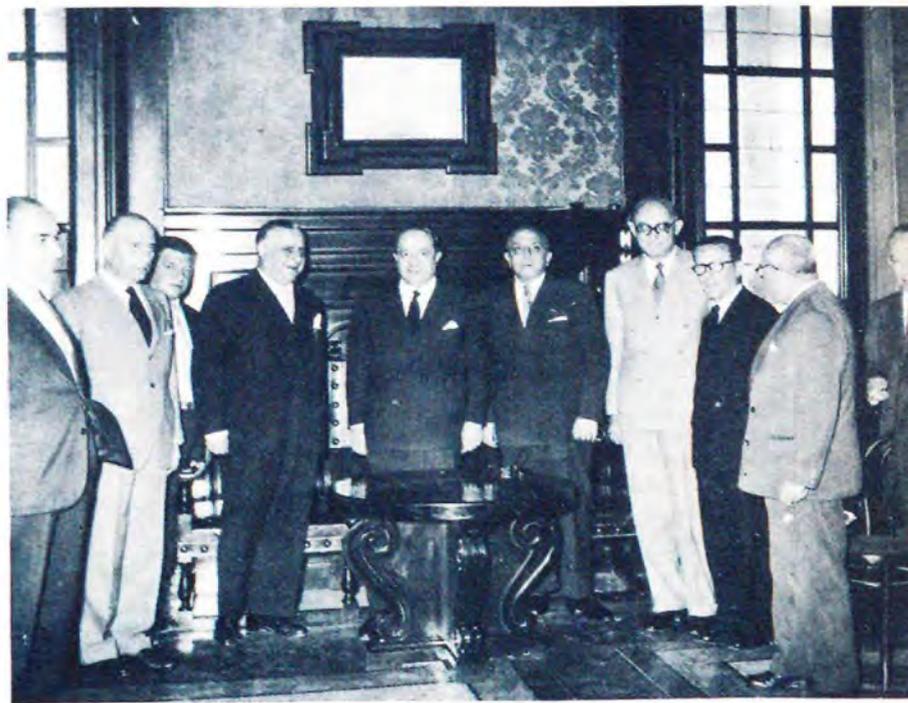
Nel bel mezzo delle manifestazioni del «Maggio di Bari» (folclore, musica, prosa, mostra d'arte, sport, ecc.) si è inserito quest'anno per la prima volta il cinema con una «Settimana del film di successo», premessa e banco di prova, direi, per la prossima vera manifestazione cinematografica, già allo studio, che — come la Fiera del Levante — farà di Bari il punto di incontro, non soltanto commerciale ma anche artistico, delle cinematografie del Levante e dell'Occidente.

La «Settimana» è stato il primo contatto «ufficiale» della città di San Nicola con le forze artistiche, politiche, culturali e «divistiche» della nostra cinematografia. Organizzata sotto il patronato della Presidenza del Consiglio dei Ministri e il patrocinio del Centro Sperimentale di Cinematografia, essa recava tre elementi di vivo interesse e di valore: il dibattito sul cinema come elemento di cultura e di comunione sociale nel Mezzogiorno, la anteprima nazionale dei due film italiani proiettati allo scorso Festival di Cannes, «Il tetto» di Vittorio De Sica e «Il ferroviere» di Pietro Germi, il ritorno di alcune pellicole di successo alla cui proiezione avrebbero assistito gli interpreti.

Vi sono stati, dunque, due aspetti di questa «Settimana»:

quello, dirò, «esterno» costituito dalle suddette proiezioni, alle quali sono intervenuti Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Mauro Bolognini, Silvana Pampanini, Luigi Comencini, Gabriella Pallotta, Giorgio Listuzzi, Goffredo Lombardo, Lea Padovani, Franco Rossi, Maria Fiore, Pietro Germi, Luisa Della Noce, l'Amministratore Delegato dell'Enic Tonello Ciucci (spettacoli che, è ovvio dirlo, hanno avuto un grande successo di pubblico, il quale, auspice l'Ente del Turismo di Bari presieduto dall'avv. Francesco Saverio Lonero, ha accolto con vivissima cordialità e simpatia tutti gli ospiti); e quello «interno», rappresentato dal Dibattito, fulcro della «Settimana», al quale ha presenziato il Sottosegretario Giuseppe Brusasca ed hanno partecipato il Direttore Generale dello Spettacolo Nicola De Pirro, il Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia Michele Lacalamita, il Direttore Generale della SIAE Antonio Ciampi, il Presidente dell'Unione Nazionale Produttori Goffredo Lombardo, il dott. Emilio Lonero, i registi Luigi Comencini e Antonio Petrucci, alcuni insegnanti del C.S.C. Vincent, Montesanti e Cincotti, i giornalisti Rondi e Callari.

Inutile dire che la presenza di tanti rappresentanti del cinema italiano — al di là di ogni orgoglio provincialistico — ha dato un volto alla «Settimana» e un fondamento sicuramente positivo. Si aggiunga-



Intervenuti al dibattito sul cinema durante la "Settimana" barese: (da sinistra) il dr. Antonio Ciampi, il Sindaco Chieco, il Senatore Angelini, il Ministro Brusasca, il Prefetto Carta, il dr. De Pirro, l'avv. Lonero, il Rettore dell'Università prof. Picchioni

no, per completare il panorama, le numerose adesioni pervenute al Presidente dell'E.P.T. da parte del Ministro Andreotti, di Roberto Rossellini, di Ingrid Bergman, di Alberto Lattuada, di Giuseppe Sala, Direttore del Centro Sperimentale, di Emanuele Cassuto, Direttore dell'Unitalia, di Floris Ammannati, Direttore della Mostra di Venezia, di Eitel Monaco, Presidente dell'ANICA, di Domenico Meccoli, Presidente del S.N.G.G., ecc. Fra le autorità locali presenti al Dibattito erano: i parlamentari pugliesi Angelini e Troisi, il prefetto Carta, il sindaco Chieco, il presidente dell'Amministrazione Provinciale Angelini-De Miccolis, il rettore dell'Università, il presidente dell'Agis di Bari Ugo Santalucia e dell'Anica di Bari Antonio Mansueto, il presidente del Cineclub Franca Pia d'Amoja ecc.

La vasta popolarità del cinema rispetto alle altre arti, nel Mezzogiorno d'Italia, è determinata non soltanto dal suo eccezionale valore di spettacolo accessibile alle vaste masse di pubblico, ma anche dal fatto che il film offre, con più palese evidenza, interpretazioni soggettive di realtà sociali e morali. Il film, com'è noto, comunque strutturato, svolge sempre azione di pedagogia e, pur incidendo nell'intimo delle realtà individuali, opera anche come fenomeno di comunione sociale. A queste idee essenziali si è ispirato il tema del Convegno: «Il cinema come elemento di cultura e di comunione sociale nel Mezzogiorno d'Italia». Discutere su un argomento del genere significava appunto esprimere l'esigenza di interpretare nel Sud uno dei numerosi termini dell'antico e sempre nuovo problema; non una esercitazione intellettualistica, perciò, fine a se stessa, ma ansia di ricerca delle condizioni di sviluppo della compagine sociale meridionale. E forse a dare il tono alla discussione è stato tra i primi — dopo due succose e concise introduzioni del sindaco Chieco e del presidente dell'EPT Lonero — l'intervento di apertura di De Pirro, che è calabrese, cui sono seguiti quelli dei pugliesi Lacalamita e Ciampi, nonché i contributi di Comencini, Rondi, Petrucci, Vincent, Callari, Prospero. La conclusione del Dibattito affidata al Sottosegretario Brusasca non poteva avere maggior interesse, specialmente in riferimento all'attuale situazione di crisi del cinema italiano, alla censura, alla legge sul cinema, alle prospettive per Venezia: le dichiarazioni del rappresentante del Governo hanno avuto un'eco sul piano nazionale e apporteranno sicuramente un contributo chiarificatore essenziale per una

sana ed efficiente ripresa dell'attività cinematografica nazionale.

Riportiamo ora una rapida sintesi delle varie dichiarazioni:

1) GIUSEPPE BRUSASCA: «Il Governo vuole salvare la sana cinematografia».

2) NICOLA DE PIRRO: «Tra tutte le arti l'unica che oggi possa dirsi veramente popolare nel Mezzogiorno è quella del cinema. Pertanto al cinema è affidato il compito di educare la società meridionale».

3) MICHELE LACALAMITA: «Il Convegno si propone di individuare le prospettive ed i metodi più corretti per sperimentare nelle varie provincie e regioni dell'Italia meridionale gruppi estensivi ed intensivi di cultura, di ricerca e di esperienza cinematografica».

4) ANTONIO CIAMPI: «La cinematografia può servire ad agevolare la formazione d'una moderna società meridionale».

5) LUIGI COMENCINI: «Si tende ad ambientare al Sud storie convenzionali che sarebbero valide ovunque».

Pietro Virgintino

BOLOGNA

LE ATTIVITA' CULTURALI: IL CINEFORUM

L'istituzione a Bologna verso la fine del 1948 del «CINEFORUM» da parte di Padre Morlion, dell'università Pro Deo, non segnò soltanto un avvenimento ristretto all'ambito cittadino, ma indicò il punto di partenza per l'ulteriore diffusione in varie città di questi centri cinematografici «sui generis».

Il termine stesso, il peso che nella denominazione assume la parola «forum», come luogo, centro di discussione, è stato ciò che ha dato un particolare tono e una specifica fisionomia a tale organismo. In effetti gli esponenti del Cineforum (Gianfranco Galletti, dell'Unione Cattolica Imprenditori e Dirigenti, Presidente, l'avv. Luigi Vecchi, vice-presidente, Umberto Andalini, segretario, G.B. Cavallaro, critico dell'«Avvenire d'Italia», Rubbi, Simoni, Masetti, Zamboni, Dini, Don Bonetti, Ravaglia, consiglieri) tengono a precisare, e insistono molto su questo punto su questa sua caratteristica e sui precisi fini. Lungi dal volersi porre sullo stesso piano dei circoli del cinema, il Cineforum vuol essere un centro propulsore di nuovi interessi, di dibattiti non meramente limitati a transitori excursus verbali ma a positivi e fecondi scambi d'idee. In sostanza, e ciò riflette una concezione cattolica della cultura da un punto di vista dinamico e sociologico, oltreché morale, il Cineforum dovrebbe essere un valido strumento per una nuova visione dei rapporti tra spettatori e cinema, inteso e considerato da una molteplicità di punti di vista (quindi, non soltanto come mero spettacolo o come pura forma d'espressione artistica). In questa ampia visione tale organismo, in realtà, ha conseguito lusinghieri successi. La sua epoca d'oro («la belle époque» secondo l'espressione del segretario Andalini) indubbiamente è stata tra gli anni 1948-1953. Un folto pubblico, notevolmente interessato, seguiva all'Eliseo proiezioni e discussioni partecipando, spesso, con se-

rietà e profondità d'interventi ai dibattiti. In quel periodo furono proiettati oltre cento film con una media di 5 cicli all'anno. Seguì poi una relativa stasi che coincise, alla fine del '53, alla colleganza, assieme agli altri organismi bolognesi (il centro «Amici del cinema», il «Filmclub», il Circolo bolognese del cinema) nel Centro Cinematografico Bolognese. Tale centro avrebbe dovuto portare a un potenziamento della attività cinematografica cittadina. La sua creazione, quasi un paradosso, segnò invece la pratica fine di tutti quei gruppi che non ebbero la prontezza, magari col senso di poi, di staccarsene per continuare la propria attività in assoluta autonomia. Tra questi appunto, il Cineforum che, dall'ottobre del '55 ha ripreso la sua completa libertà d'azione.

Interessante e denso di ulteriori sviluppi il programma svolto e i progetti in calendario. Furono toccati una trentina di centri e proiettati oltre cento film. Realizzato l'accordo con un esercente si preparava la discussione e il dibattito attorno a un film che potesse fornire elementi di un certo interesse. Fra le località toccate, ove vennero organizzati anche dei cicli, Rimini, S. Arcangelo di Romagna, Argenta. Ancora più degna di rilievo la iniziativa presa di tenere conferenze e corsi di cultura (storia e tecnica del cinema) nei seminari di Faenza e di Imola. Da ottobre, diceva, l'attività in città è stata ripresa con le antepremiere: «Gli sbandati», di Maselli, «Amici per la pelle» di Rossi, «Il cortile» alla presenza del regista Petrucci, «Cani perduti senza collare» di De Lannoy; con alcune retrospettive, fra le quali: «Cabiria» di Piero Fosco, e altri film in no-levaggio normale come: «Lo sceicco bianco» di Fellini, «La grande illusione» di Renoir, «Sirena» di Steckly e vari altri. L'attuale ciclo iniziato il 23 marzo scorso coll'anteprima del «Boris Godunov» di Vera Stroe-va, comprende una serie di retrospettive americane («Hallelujah!» di Vidor, «Intolerance», «Way Down East» e «Orphans of the Storm» di Griffith, «Nanook of the North» di Flaherty, alcune comiche di Mack Sennett) e l'anteprima di «Faccia di topo» di Wolfgang Staudte.

In progetto vi è pure un corso di lezioni e conferenze per la formazione critico-culturale di nuove leve giovanili da indirizzare ai vuoti esistenti nelle rubriche cinematografiche di alcuni giornali locali (l'«Avvenire d'Italia» riserverebbe come palestra una pagina al mese). E' questa un'ambiziosa, ma cer-



William Holden in "Picnic"

tamente costruttiva prospettiva, che amplia la visuale del Cineforum garantendone la funzionalità. Si aggiunga un'attività pubblicistica in gestazione, avente per oggetto la compilazione di monografie dedicate a registi scomparsi (il primo dovrebbe essere David Wark Griffith) e si vedrà come questo centro svolga un'attività encomiabile e valida, anche con tutte le riserve che si potrebbero fare, un'effettiva funzione formativa culturale nell'ambito cittadino ed extracittadino. Occorre tener presente come il suo pubblico abbia ormai una rotazione di oltre quattromila unità con una media costante di circa settecento soci. Contribuisce al suo successo la disponibilità in un giorno infrasettimanale (il venerdì) di una elegante, quantunque semiperiferica, sala lo «Antoniano», da poco edificata.

Giuseppe Galliadi



Un "si gira" di "La corsa della rocca" il documentario in cinemascope e a colori di Gian Luigi Polidori premiato al recente Festival di Cannes

ASTI

ALL'INSEGNA DI ALFIERI

Il Centro Nazionale di Studi Alfierani ha anche quest'anno voluto ricordare in modo degno il suo più illustre concittadino. A tale scopo era stato bandito un concorso per opere drammatiche, cui hanno partecipato ben 149 autori. La giuria (Gigli, Apollonio, Bompiani, Donati, Grassi, Lanza, Lodovici, Pandolfi, Possenti e Ridenti) non ha giudicato degna del primo premio nessuna opera, mentre secondi a pari merito sono stati classificati Antonio Meluschi per «Il controllore dei Santi» e Roberto Mazzuso per «L'avvenire non arriva mai»; il terzo premio è stato assegnato al giornalista Ernesto Quadroni, autore del dramma «L'arca».

La premiazione è avvenuta prima che avesse luogo l'ultima rappresentazione dell'«Oreste», data dalla compagnia del «Piccolo Teatro della Città di Genova». Anche quest'anno infatti il pubblico astigiano ha nuovamente ammirato questa tragedia, rappresentata anni fa da Orazio Costa con l'interpretazione di Antonio Crast, Rossella Falk, Elena Da Venezia, Tino Buzzelli, Giancarlo Sbragia. Questa seconda edizione invece si è valse della regia di Enrico Maria Salerno, che ha pure interpretato il ruolo di protagonista, accanto a Enrica Corti, Valeria Valeri, Gastone Moschin, Warner Bentivegna. Attori, questi, non troppo adatti a far risaltare il difficile testo alfieriano. Comunque il pubblico, come sempre accade in queste oc-

casioni, è accorso numeroso ed ha applaudito calorosamente, come già aveva fatto in occasione di altre recite alfieriane, quali la rappresentazione del «Filippo» (protagonisti Gianni Santuccio e Lilla Brignone), della «Mirra» (protagonista Anna Proclemer), del «Saul» (con E.M. Salerno, Valentina Fortunato, Memo Benassi), dell'«Ottavia» (protagonista Diana Torrieri), dell'«Agamennone», dell'«Antigone». E' questa, all'insegna di Vittorio Alfieri, una delle poche iniziative culturali che riescano a sopravvivere nella città e che riescano a radunare un folto gruppo di personalità del mondo della cultura. L'ultima manifestazione artistica in ordine di tempo è stato un «recital», ad opera sempre degli attori del «Piccolo» di Genova, delle tragedie di Federico Della Valle, altro autore astigiano che si cerca di far conoscere e, giustamente di valorizzare.

Per quel che riguarda il cinema, nulla di nuovo da segnalare, tranne il considerevole

successo di pubblico ottenuto dal film «Totò lascia o raddoppia?» programmato con una certa tempestività, insolita nei proprietari di cinema astigiani. Ma, si sa, quando si tratta di un film "artistico", bisogna pur fare uno strappo alla regola!

Massimo Scaglione

TRIESTE

PASSO RIDOTTO

A Trieste, esiste un circolo di cineamatori, cioè del passo ridotto, il «Cine Club Trieste». Diretto ed animato da esperti e valorosi documentaristi come Tullio Mainardi, Livio Manzin, autore di quel «Ricordo di Svevo» presentato con vivo successo alla «Settimana triestina» svoltasi il maggio scorso al circolo romano del cinema, raccoglie attorno a sé una trentina circa di giovani intelligenti ed appassionati, per lo

più studenti, che si sono già messi brillantemente in luce in festival regionali e nazionali; prova che la loro attività sia sempre più apprezzata è lo spazio che la critica cittadina dedica alla loro attività ed il sempre maggior numero di persone che interviene alle loro proiezioni. Che questa attività poi susciti sempre maggior interesse tra i vari ceti sociali, lo dimostra la iniziativa presa dal circolo ricreativo della più grande azienda industriale della zona, di organizzare sotto i suoi auspici una sezione di cine-amatori. Questa iniziativa ci pare quanto mai opportuna, poiché darà l'occasione ed i mezzi non solo ad intellettuali ed impiegati, ma anche a tanti operai di dedicarsi a questa attività, sinora riservata solo ai più abbienti. Sapendo quale successo hanno ottenuto altri concorsi di fotografia, siamo certi che anche questa iniziativa non potrà che avere buon fine. Vorremmo solo aggiungere che iniziative del genere dovrebbero moltiplicarsi; infatti ogni grande azienda ha la sua sezione giochi, gite, sport, filodrammatica, ma manca di quella riservata al passo ridotto. E manca non certo perché non ci sia nessuno che intenda svolgerla, tutt'altro. Pensiamo che l'E.N.A.L. dovrebbe prendere l'iniziativa ed indire dei concorsi riservati alle varie categorie di lavoratori; come già organizza per le altre arti, come ad esempio la novellistica e la pittura e scultura.

Guido Rosada

Nell'articolo «Ieri e oggi sempre nei "Figli di nessuno"», parliamo di un simpatico attore del muto, Felice Minotti; e diciamo delle precarie condizioni del vecchio regista Ubaldo Del Colle, tutt'ora degente all'Ospedale Santo Spirito. Apprendiamo ora che l'articolo, letto dagli allievi del C.S.C., li ha indotti ad aiutare finanziariamente i due veterani. Lo slancio di questi giovani è stato ammirevole. Noi li ringraziamo anche a nome dei beneficiati e ringraziamo il loro Direttore che ha favorito tale opera di bene e di sensibilità.



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

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

Genoveffa di Brabante (Vi.Va. Film, 1947). Regia: Primo Zeglio. Sogg.: Monicelli, Pala e Gentilomo dall'omonimo romanzo dell'abate Schmidt. Scenegg.: D'Amico, Alberto Vecchiotti, Mario Meneghini, Fulvio Palmieri e P. Zeglio. Foto: Carlo Montuori. Scenografia: Italo Cremona. Musica: Piero Giorgi. Int.: Harriet White, Gar Moore, Enrico Glori, Oretta Fiume, Ugo Sasso, Dino Maronetto, Domenico Viglione Borghese, Luigi Pavese, Guido Notari, Nerio Bernardi, Giorgio De Lullo.

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

Tempi Moderni («Modern Times» - U.A. 1936). Prod. e regista: Charlie Chaplin. Sogg. e Scenegg.: Charlie Chaplin. Foto: Rollie Tothoroth e Ira Morgan. Scenografia: Charles D. Hall e R. Spencer. Musica: Charlie Chaplin e David Raksin. Mont.: Charlie Chaplin. Int.: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Chester Conklin, Henry Bergman, Stanley Sanford, Louis Natheaux, Stanley Blystone, Allan Garcia, Hank Mann, Norman Ainsley, Lloyd Ingraham, Heinie Conklin.

Maciste all'Inferno (Pittaluga-Fert, 1925-1926 - Sonorizzato nel 1940). Regia: Guido Brignone. Sogg. e scenegg.: Fantasio. Foto: Ubaldo Arata e Massimo Terzano. Scenografia: Giulio Lombardo. Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro, Franz Sala, Lucia Zanussi, Pauline Polaire, Domenico Serra, Umberto Guarracino, Mario Saio, Andrea Miano.

Messalina (Filmsonor-Gallone, 1951). Regia: Carmine Gallone. Sogg. e scenegg.: C. Gallone, Pierre Laroche, Albert Valentin, Vitt. Nino Novarese. Foto: Anchise Brizzi. Scenografia: Gastone Medin. Musica: Renzo Rossellini. Mont.: Nicolò Lazzari. Int. Maria Felix, Georges Marchal, Jean Chevrier, Memo

Benassi, Jean Tissier, Michel Vitold, Germaine Karjean, Carlo Ninchi, Delia Scala, Camillo Pilotto, Ave Ninchi, Gino Saltamendola, Giuseppe Varni, Erno Crisa, Cesare Barbetti, Luigi Almirante, Greta Gonda, Nino Javert, Achille Majeroni, Lia Murano, Arlando Furlai, Giulio Battiferri.

Tutto il mondo ride: (N.A.R., 1952) Realizzato da Ignazio Ferronetti. Selezione di comici italiani e stranieri dal 1900 al 1940.

La febbre dell'oro («The Gold Rush» - U.A. Charlie Chaplin, 1925). Regia: Charlie Chaplin. Soggetto e scenegg.: Charlie Chaplin. Foto: Rollie Tothoroth e Jack Wilson. Scenografia: Charles D. Hall. Sonorizzato nel 1942. Int.: Charlie Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morrissey, Malcolm Waite, Henry Bergman.

Tutto il mondo ride («Vesjolye rebjata» - Kinocombinat-Mosfilm, 1934). Regia: Grigori Aleksandrov. Scenario: G. Aleksandrov. Foto: N.A. Tamarzev e V. Nilsen. Scenografia: A.A. Utkin. Musica: I.O. Dunaievsky e Dimitri Chostakovitch. Int.: Liubov Orlova, Leonid Utesov, M. Strelkova, E. Tiapkina, F. Kourikhin, G. Arnold, R. Erdman.

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

Il ladro di Bagdad («Thief of Bagdad» - London-Korda, in Technicolor, 1940) Regia: Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan. Soggetto: Lajos Biro, James Bridie. Adatt. e scenegg.: Lajos Biro, Miles Malleon. Foto: Georges Perinal e Osmond Borroidaile. Scenografia: Vincent Korda. Musica: Miklos Rozsa. Int.: Conrad Veidt, Sabù, June Duprez, John Justin, Rex Ingram, Miles Malleon, Morton Selton, Mary Morris, Bruce Winston, Hay Petrie, Allan Jeayes, Roy Emerton, Adelaide Hall.

I topi («Die Ratten» - C.C.C., 1955). Regia: Robert Siodmak. Soggetto: dal lavoro di Gerhard Hauptmann. Scenegg.: Jochen Huth. Foto: Göran Strindberg. Int.: Marie Schell, Heidemarie Hatheyer, Curd Jürgens, Gustav Knuth, Ilse Steppat, Fritz Remond, Lou Seitz, Hans Stiebner, Barbara Rost.

E la vita continua («Three Came Home» - 20th Century Fox-Nunnally Johnson, '49-50). Regia: Jean Negulesco. Soggetto: dal romanzo di Agnes Newton Keith. Scenegg.: Nunnally Johnson. Foto: Milton Krasner. Scenografia: Lyle Wheeler e Leland Fuller. Musica: Hugo Friedhofer. Mont.: Dorothy Spencer. Int.: Claudette Colbert, Patric Knowles, Florence Desmond, Sessue Hayakawa, Mark Keuning, Sylvia Andrew, Phyllis Morris, Kim Spalding, Kermit Whitfield, Howard Chuman, Drue Mallory, Carol Savage, Virginia Keiley, Mimi Heyworth, Helen Westcott.

La dinastia dell'odio («Lorna Doone» - Columbia-Edward Small in Technicolor, '51). Regia: Phil Karlson. Sogg. dal romanzo di Richard D. Blackmore. Adatt.: George Bruce. Scenegg.: Jesse L. Lasky jr. e Richard Schayer. Foto: Charles Van Enger. Scenografia: Harold Mac Arthur. Musica: George Dunning. Int.: Richard Green, Barbara Hale, Carl Benton Reid, William Bishop, Ron Randell, Sean McClory, Onslow Stevens, Lester Matthews, John Dehner, Gloria Petroff, Dick Curtis, Orley Lindgreen, Anne Howard, Queenie Leonard.

I gangsters («The Killers» - Universal-Mark Hellinger, 1946). Regia: Robert Siodmak. Soggetto: Ernest Hemingway. Sceneggiatura: Anthony Veiller. Foto: Woody Breedel. Scenografia: Jack Otterson e Mar-

tin Obzina. Musica: Miklos Rozsa. Int.: Burt Lancaster, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Albert Dekker, Sam Levene, Charles D. Brown, Donald MacBride, Phil Brown, Charles McGraw, John Miljan, William Conrad, Queenie Smith, Garry Owen, Harry Hayden, Bill Walker, Vince Barnett, Jeff Corey, Wally Scott.

Il trono nero («His Majesty O'Keefe» - W.B., in Technicolor, 1953). Regia: Byron Haskin. Sogg.: da un romanzo di Lawrence Klingman e Gerald Green. Scenegg.: Borden Chase e James Hill. Foto: Otto Heller. Scenografia: Edward S. Haworth e W. Simpson Robinson. Musica: Dimitri Tiomkin. Interpreti: Burt Lancaster, Joan Rice, André Morell, Abraham Sofaer, Archie Savage, Benson Fong, Tessa Prendergast, Lloyd Berrel, Charles Horvath, Philip Ahn, Guy Doleman, Grant Taylor, Paddy Mulelly.

Non cercate l'assassino! («99 River Street» - U.A., 1953). Regia: Phil Karlson. Prod.: Edward Small. Soggetto: George Zuckerman. Scenegg.: Robert Smith. Foto: Franz Planer. Scenografia: Al Keggeris. Musica: Emil Newman e Arthur Lange. Int.: John Payne, Evelyn Keyes, Brad Dexter, Frank Faylen, Peggie Castle, Jay Adler, Jack Lambert, Eddie Waller, Glenn Langan, John Day, Ian Wolfe, Peter Leeds, William Tannen, Gene Reynolds.

FRANCO ROSSI (Firenze). Delle date che mi hai chiesto ecco per il momento: «Le 5000 dita del Dr. T.» (Agosto 1953); «Il mondo nelle mie braccia» (1952).

CAMBI ED ACQUISTI

R. Lanzafame (Via Taranto, 20 - Catania) cede: *Annate complete*: «Cinema» (1951, 1952, 1953, 1954, 1955); «Film» (1940, 1941, 1942, 1946); «Hollywood» (1948, 1949, 1950); *Numeri sfusi* (dall'anteguerra ad oggi) di svariate riviste cinematografiche fra cui: «Cinema», «Hollywood», «Film», «Nouvellefilm», «Cine Illustrato», «Supercinema», «Eco del Cinema», «Cinema Nuovo», «Bis», «Lo Schermo», «Platee», «Cento Stelle», «Controluce», «Cinema Illustrazione», «Giornale dello Spettacolo», «Il Corriere Cinematografico», «Cinemondo», «Filmcritica», ecc; *Volumi*: «Filmlexicon», «Il cinema» di Freddi, «Storia del cinema», «Come si scrive un film», «50 anni di cinema italiano», «50 anni di teatro in Italia», «Il cinema italiano» (I e II ediz.) di Lizzani, «Cinema italiano» di Gromo, «Cinema italiano oggi», «Storia del cinema» (dall'«Europeo»), «Annuario del cinema italiano» (1943, 1953-54), «Cinema Festival» (Bianco e Nero, 1949 n. 1), «Cinema Europeo», «Il neorealismo italiano» (Bianco e Nero, agosto '52, n. 7, 8), «Storia del cinema muto italiano». Nell'eventualità di un acquisto complessivo delle suddette pubblicazioni (tutte in ottimo stato), praticerebbe un prezzo veramente occasionale.

Luigi Vannucchi (via Carlo Sigonio - Modena) acquisterebbe i nn. 70 e 78 di «Cinema» n.s.

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



DOROTHY McGUIRE («Trial»)

CINEMA



MARILYN MONROE