

# CELEMA



LIRE  
CENTO

SPEDIZ. IN ABBONAMENTO POSTALE - TERZA SERIE - 1° LUGLIO 1956

169





BETTE DAVIS («The Catered Affair»)





UNA INTERPRETAZIONE DI DALI  
DEL « RICCARDO III » DI OLIVIER

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: Cristó 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 Fernández Cuenca, Calle Nufiez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale No 1/29425 - PREZZI DEGLI 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

**169 1° Luglio 1956**

## SOMMARIO

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| NOTIZIARIO                                       | 322 |
| CINEMA                                           |     |
| REVISIONE MITICA                                 | 323 |
| PENELOPE HOUSTON                                 |     |
| RIBELLI SENZA CAUSA                              | 325 |
| FRANCO MOCCAGATTA                                |     |
| ARTURO AMBROSIO, ANNI OTTANTASEI                 | 328 |
| CINEMA                                           |     |
| CRISI MATERIALE E MORALE                         | 333 |
| ROGER MANVELL                                    |     |
| PERDE E GUADAGNA SHAKESPEARE SULLO SCHERMO       | 334 |
| PAOLO ROMOLI                                     |     |
| LA TOSCANA NEL CINEMA                            | 336 |
| PIERO ZANOTTO                                    |     |
| PRO MEMORIA SU VENEZIA ALLA VIGILIA DELLA MOSTRA | 338 |
| INCANTESIMO                                      | 340 |
| PIERO DAGLIO                                     |     |
| VAMPIRI, FREUD E PSICANALISI                     | 342 |
| F. M.                                            |     |
| SONO QUATTRO COME I TRE MOSCHETTIERI             | 343 |
| FILIPPO M. DE SANCTIS                            |     |
| TERZO: ESSERE OSTINATI                           | 344 |
| CESAR MEMOLO JR.                                 |     |
| RITARDO D'AMBASCIATORE FULMINE DI CENSORE        | 348 |
| M. QUIRICO                                       |     |
| QUESTO GROSSO BUSINESS                           | 350 |
| CLAUDIO BERTIERI                                 |     |
| I DOCUMENTARI                                    | 353 |
| I FILM                                           | 354 |
| VITA DI PROVINCIA                                | 357 |
| LA DILIGENZA                                     | 360 |





E' terminata la lavorazione di "Suor Letizia"

## NOTIZIARIO

### STATI UNITI

*The Jack Dempsey Story* andrà in lavorazione il 1° gennaio 1957; Sam Weisenthal ha acquistato i diritti della biografia completa del grande campione.

*Desi Arnaz* ha annunciato che produrrà un nuovo « musical » *Lonesome Road*, basato sulla vita di Gene Austin, famoso cantante. La sceneggiatura sarà di Larry Marcus.

*Il viaggio al centro della terra* verrà trasportato sullo schermo dalla R.K.O. Il film sarà diretto da Eugene Lourie.

*Robert Rossen* sta trattando con André Malraux per i diritti di un suo romanzo.

*Paul Muni* tornerà probabilmente allo schermo nel ruolo di Sigmund Freud. Il film sarà diretto da John Houston.

### Ricordo di VITTORIO CALVINO

Era venuto recentemente in redazione ed aveva promesso un articolo. Molto lo addolorava l'attuale crisi della produzione. Vittorio Calvino amava sinceramente il cinema. Lontano da ogni vano estetismo — aveva scritto un'utilissima « Guida al cinema » — sapeva per esperienza come nasce e come vive un film. Di fronte ai problemi cinematografici accantonava i suoi sogni di autore teatrale, raffinato e sensibile, per diventare l'uomo pratico, consapevole.

le della necessità di aiutare ogni opera, e soprattutto le opere d'arte, con una intelligente campagna pubblicitaria. Di queste sue capacità aveva dato brillante prova come capo ufficio stampa della Lux Film.

Alle volte Calvino appariva imbronciato; era sempre per questioni di lavoro. Con noi, che gli eravamo amici, non nascondeva le sue preoccupazioni per un domani difficile. Passato dalla Lux alla TV, aveva lasciato quest'ultimo incarico per occuparsi con entusiasmo di un cinegiornale di attualità, una attività congeniale alle sue indiscusse qualità di giornalista.

Ma Vittorio Calvino amava soprattutto il teatro; lascia infatti alcune commedie di squisita fattura in alcune delle quali il problema della vita e della morte è affrontato con serenità, quasi che un presentimento del breve soggiorno terreno guidasse la fantasia dell'autore.

Come ricorderemo degnamente Vittorio Calvino?

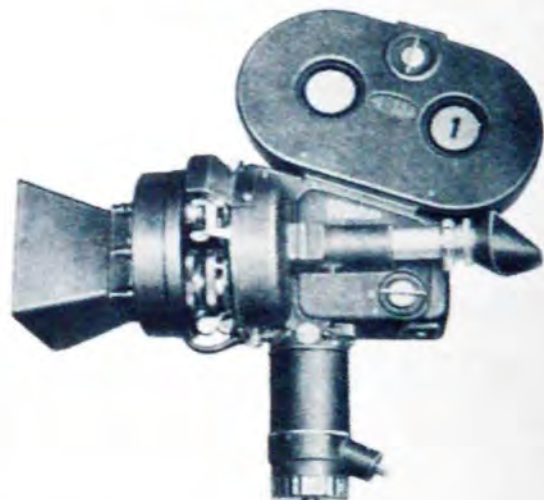
Siamo certi che il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici, di cui lo scomparso fu animatore e fondatore, si farà promotore nella prossima stagione teatrale di un ciclo di rappresentazioni delle opere di Vittorio Calvino.

Come « l'uomo », il personaggio del suo « Così ce ne andremo », anche Calvino, aprendo al termine del suo viaggio terreno la valigia dei ricordi troverà, tra i più cari, quello degli amici che gli vollero bene e che non lo dimenticheranno mai.

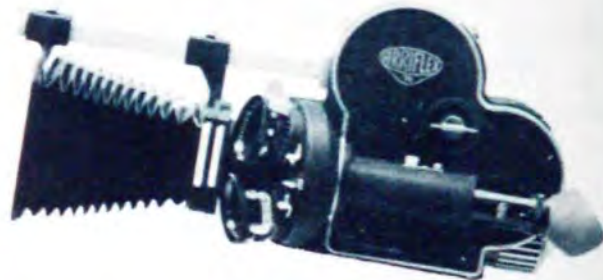
Una sera parlando delle sue opere — ci disse che « Così ce ne andremo » era quella che amava sopra tutte.

P. O.

# ARRIFLEX



Cinepresa « ARRIFLEX » mod. 11-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



# CONGEDO

Con questo numero lascio la direzione di "Cinema" chiamato dalla fiducia di un gruppo editoriale a dirigere un'altra pubblicazione.

"Cinema" ha compiuto vent'anni nel mese di luglio. E' perciò adulta e posso lasciarla con la certezza che chiunque prenderà il mio posto saprà rispettare quella obiettività e quella serenità che ho cercato di mantenere in ogni pagina dei ventidue fascicoli usciti sotto la mia direzione.

Ma in questo momento voglio soprattutto ringraziare i collaboratori e i lettori; la serenità degli uni, la benevolenza degli altri; e voglio esprimere la mia gratitudine all'editore per aver in ogni momento assecondato con larghezza di mezzi la mia modesta fatica. I redattori e tutti quelli che hanno lavorato con me sanno quanto sia stato difficile navigare nelle acque agitate del cinema e come spesso io abbia rifiutato la polemica spicciola fondata sui "si dice". La quale polemica forse avrebbe dato una maggiore diffusione a "Cinema", ma avrebbe tramutato la rivista in un giornale di pettegolezzi. Resistere al facile successo fondato sulla calunnia, sulla diffamazione e sullo scandalo è virtù che un giornalista deve coltivare. Questo ho cercato di fare.

Pasquale Ojetti

## REVISIONE MITICA

### Dalla pipa in Siberia alla carta "moschicida"

Un cenno a parte merita il genere dei film d'avventura. Recentemente furono proiettati i seguenti film: "Gaitoschi", che descrive la vita dei popoli dell'estremo nord della Russia; "Siberia", romantica storia di un gruppo di fanciulli sperduti nella Taiga siberiana, il cui sogno è di trovare una pipa che, secondo una leggenda, Stalin avrebbe lasciato sotto il regime zarista.

Questo brano che suona un poco umoristico — lo leggemo nel 1949 in "Sequenze" (Il Cinema Sovietico, vol. I, pag. 20-21) ed è di L. Cerniovski. Oggi 1956, cioè sette anni dopo, ci piacerebbe sapere se quei ragazzi l'hanno trovata o no la pipa di Stalin. Infatti se non l'avessero trovata sarebbe opportuno che cessassero le ricerche; se invece ne fossero in possesso e la custodissero gelosamente sarebbe altrettanto opportuno che, meno romanticamente, tornassero in Siberia a nascondersela. Non si sa mai, con l'aria che tira!

Ma l'episodio dei ragazzi e della pipa, se è divertente, se fa ridere oggi come fece ridere ieri, porta subito a riflessioni più serie.

Solo i ragazzi hanno perso tempo a cercare la pipa di Stalin? O non persero tempo numerosi adulti che spinsero — con scritti, conferenze e dibattiti — molti giovani a cercare nei film sovietici oggetti più insignificanti di una pipa appartenuti al "già grande" Stalin? E se qualcuno diceva che cinema (d'arte) e politica non vanno d'accordo — vi ricordate? — lo chiamavano reazionario borghese, verme, nemico del popolo!

Prendiamo — già che siamo in argomento — il film "Siberia". Un lavoro importante, un'opera impegnata — così avrebbero scritto i nostri «buffoncelli» se avessero potuto vederlo proiettato sugli schermi italiani. Oggi — dopo la sconfessione di Stalin — quel film è sempre importante e impegnato? Solo questo chiediamo a quanti per anni ci hanno riempito la testa con l'importanza dei messianici filmistici «sovietico-staliniani» e

che oggi — con faccia di bronzo — fanno macchina indietro. Vorremmo sentirli dopo la proiezione di un film dove Stalin appare circondato di bandiere e di popolo acclamante!

Vorremmo che rilegessero ad alta voce, in un dibattito, l'articolo "Il cinema sovietico" (Sequenze id.) di V. Pudovkin ed E. Smirnova là dove gli autori affermano: «Stalin fu incarnato per la prima volta dall'attore Ghelovani nel film del regista georgiano Ciaureli "Il grande chiarore". Ghelovani ha saputo portare sullo schermo la calma di Stalin, i suoi atteggiamenti posati, il suo spirito acuto e l'ardore che lo anima, quale difensore del popolo e dei lavoratori». E più oltre, sempre per un film di Ciaureli, "Giuramento", dove si dice che «il soggetto tratta del mantenimento da parte di Stalin del giuramento da lui effettuato davanti alla tomba di Lenin». (Oggi si parla addirittura di tradimento). Leggiamo ancora — sempre in "Sequenze" (vol. II) — la trama de "La battaglia di Stalingrado": «Il punto decisivo della lotta si addensa su Stalingrado. Dice il generalissimo Stalin: Non conosciamo ancora tutti i dettagli del piano nemico ecc. ecc.». Ebbene adesso sappiamo che Stalin non fu quell'eroe mitico che il cinema di adulazione ci ha sempre presentato; eroi furono invece i generali, i militari, il popolo.

L'indicazione ci viene da Kruscev — persona insospettabile — che nel "rapporto segreto", a proposito della cinematografia staliniana ha detto: «Dallo stesso punto di vista guardiamo ora ad esempio i nostri film storici e militari ed alcune creazioni letterarie. Ci fanno sentire male. Il loro unico scopo è quello di fare le lodi di Stalin come genio militare. Prendiamo un momento in esame il film "La caduta di Berlino". Soltanto Stalin agisce. Stalin dà ordini in un grande salone nel quale ci sono molte sedie vuote e soltanto un uomo gli si avvicina

di tanto in tanto per parlargli: Poskrebysciv, il suo fedele porta-scudo.

E dove sono gli altri membri del comando militare? e quelli dell'ufficio politico? E dov'è il governo? Che cosa stanno facendo in quel momento? Nel film non c'è nulla che li riguardi. Stalin agisce per tutti. Non ha contatti con nessuno. Non chiede consiglio a nessuno. Tutto viene mostrato alla nazione in questa luce falsa. Perché? Per mostrare Stalin circondato di gloria, a dispetto dei fatti e a dispetto della verità storica.

Il problema che sorge è questo? e dove erano i militari sulle cui spalle pesava il fardello della guerra? Nel film non si vedono. Stalin lo riempie tutto: per loro non c'è più posto. Non Stalin, ma il partito nel suo complesso, il governo sovietico, il nostro eroico esercito, i suoi intelligenti capi e coraggiosi soldati, l'intera nazione sovietica hanno raggiunto la vittoria nella grande guerra patriottica.

Kruscev ha parlato soltanto oggi; prima non poteva perché «Stalin si occupava personalmente di tutto, perché la maggior parte dei membri del Politburo non erano a conoscenza di tutte le circostanze... e di conseguenza non potevano intervenire», e perché — come diceva Stalin — «ogni volta che abbasso il mignolo un uomo cade». Ma gli italiani, quelli che andavano in Russia e tornavano, quelli che potevano ascoltare il «mormorio della fronda», quelli perché non sono intervenuti nei dibattiti ad impedire che si parlasse di libertà, di paradiso, di benessere tutte belle cose che — imperando Stalin — non esistevano in Russia? Oggi — con faccia di ferrobattuto — quei tali si battono il petto e dicono «abbiamo sbagliato». Con questo credono di avere la coscienza a posto e sono pronti a dir male del defunto dittatore a tutto vantaggio del futuro dittatore.

Ma stavolta il giuoco sarà meno facile poiché il pubblico s'è scaltrito. Per esempio, ha capito che "Il Dittatore" di Chaplin non





Il « chicken run » di « Gioventù bruciata »; il fatto che nessuno dei giovani tenti di fermare la tragica bravata, deve essere considerato come una tara morale?

caricaturava soltanto Hitler e che la « danza del mappamondo », con la preveggenza dei grandi artisti, era diretta anche a Stalin il quale — ce lo dice Kruscev — « progettava le sue operazioni sopra il mappamondo »: « Sì, compagni, egli prendeva il mappamondo e vi tracciava la linea del fronte ». (Rapporto di Kruscev). I soldati così morivano a centinaia di migliaia, ma a lui, al dittatore in poltrona, tutto ciò non interessava.

« Stalin non sbagliava mai, diceva che aveva sempre ragione » questo afferma Kruscev oggi che il defunto non può più « abbassare il mignolo ». E i nostri, quelli che davano sempre ragione a Stalin, di quale « mignolo » avevano paura? O non è stato il servilismo proprio di chi accetta le dittature che li ha irrigiditi su linee programmatiche per cui un film russo, per il semplice fatto che era russo, doveva essere un capolavoro? E possiamo noi oggi riconoscere in quei corifei qualità di critici se abbiamo scoperto la loro dubbia onestà e il loro cattivo gusto? Si battono il petto: è il meno che possano fare; ciò non toglie però la « macchia » nella carriera di saggisti e critici impegnati.

Ricordate? Chi ha pratica di « dibattiti » non può certo dimenticare. Salivano sul palco e cominciava l'orchestrazione.

"La caduta di Berlino" — esatto quadro della realtà storica; un capolavoro; un'opera che segna una tappa ecc. ecc.

Se qualcuno si fosse azzardato a mettere in dubbio il valore di Stalin e avesse detto che un uomo solo non poteva fare tutto quanto Stalin fa in quel film, lo avrebbero chiamato « nemico del popolo » seguendo in questo la tattica del dittatore che per liquidare i bravi « compagni » li bollava con quel marchio infamante.

Dove sono ora quei brillanti oratori?

Sono forse in attesa di film che dicano tutto l'opposto per « rieducare » i giovani dei cineclub al nuovo corso storico?

E' questa, dunque, la serietà di « certa » cultura?

Non avevano ragione quelli che, di fronte a « certi » dibattiti che seguivano la proiezione di « certi » film preferivano una passeggiata all'aria aperta e ridevano delle stupidità di gente in malafede o (per essere più teneri) male informata, ma pronta a giurare sui baffi del dittatore o a commuoversi sulla storia della pipa di Stalin?

Come concordare la faccenda della non verità (accertata e dichiarata) in una cinematografia che — si diceva e si dice ancora — ha il merito di essere realista?

Ricordiamo un ammonimento che un critico cinematografico scriveva come elogio funebre di Béla Balázs: « E il suo ricordo ci invita a non dimenticare il suo monito che il cinema, che è l'arte di vedere, non deve restare nelle mani di coloro che hanno molto da nascondere ». (Allusione al cinema borghese e capitalista).

Proprio così. Impadroniamoci del testamento di Balázs e, sapendo oggi la verità, togliamo il cinema e la cultura cinematografica dalle mani di coloro che molte cose nasconsero.

A quando, e per opera di chi, un libro bianco sulla revisione mitica?

Ma noi si ha l'aria di scherzare, di fare dell'ironia del resto facile e prevedibile.

Il problema invece è più ampio e più grave. Alla base di esso resta quella mancanza di libertà che se trova una giustificazione per alcuni nel facile entusiasmo per un mito e per altri nel timore delle manette della polizia politica, non si giustifica quando l'ossequio al mito è instaurato in un paese — l'Italia — tutt'altro che propenso al culto della personalità di un georgiano dagli occhietti piccoli e dai grandi baffi.

Mentre ci conforta, nonostante le aberrazioni di una corrente critica, il buon senso

« popolare » che si è sempre rifiutato di accorrere spontaneamente alle proiezioni di film noiosi, insipidi, stupidi preferendo il caracollare del cowboy al rombo dei trattori siberiani.

Cecità a sinistra; ma — diciamo — insipienza degli altri. Osteggiare la programmazione dei film sovietici è stato un errore; quando qualcuno, forse paradossalmente, diceva che migliore propaganda anticomunista non poteva farsi se non attraverso le stesse opere sovietiche, era nel vero.

Possibile che gli italiani, questo popolo insieme scanzonato e saggio, prendessero sul serio le corbellerie che alcuni registi sovietici propinavano alle platee? Fatto scaltro da precedenti immediati il pubblico avrebbe ben presto capito il trucco e oggi sarebbe più facile un esame del vero e del giusto, del falso e dell'assurdo.

Restano i critici: per quelli, già ossequianti al mito, non è sufficiente ora autocriticarsi: si tratta piuttosto di ricominciare tutto daccapo non dimenticando che l'arte deve essere al di fuori e al di sopra d'ogni corrente politica e d'ogni confessionalismo (1).

Che nel tema trattato appaiano quella e questo ha poca importanza; l'artista vi partecipa per quel tanto che il buon senso e la misura gli consentono. Quando si abbandona diventa apologeta e fanatico, fastidioso e banale.

Questo i critici « panrussi » non l'hanno capito. Hanno ancora una volta aspettato la « velina » da Mosca che, giocando sulle parole, si potrebbe dire sia per loro, oggi, una vera « carta moschicida ».

## Cinema

(1) E' pur vero che alcuni — scrivendo lodi sul cinema sovietico — a quattr'occhi riconoscevano l'insulsaggine di molti film. Salvavano il « critico », ma mortificavano l'uomo.



# Ribelli senza causa

**Riconosciamo ad Hollywood il merito di affrontare problemi e proteste di carattere sociale; ma spesso, accanto all'auto-critica, esiste un preciso calcolo spettacolare. Dove, invece l'approfondimento risulta maggiore è in quei film in cui oltre le intenzioni di contenuto, nevrotici personaggi isolati esprimono una inquieta ribellione verso la società**



James Dean: espressione di una desolata inquietudine

**D**uramente colpita dal «tornado» del maccartismo, Hollywood, questa vulnerabile e cauta comunità, ha messo un po' di tempo per riprendere il proprio controllo riguadagnando il grado di sociale consapevolezza che aveva caratterizzato il cinema americano di pochi anni fa. Come prevedibile, la strada di ritorno agli argomenti «scottanti» fu anzitutto segnalata dal «box-office»; qualsiasi cosa significasse il doloroso trascinarsi di Terry Malloy nella sequenza finale di «Fronte del porto», essa dimostrava chiaramente che il commento sociale sufficientemente basato sulla violenza, aveva un potere trascinante. E i rischi della vita americana furono di nuovo esplorati con rinnovata ferocia. Tuttavia, questo allontanarsi dai film ultra prudenti, per quanto significativo di per sé, non è comparabile con i violenti drammi sociali realizzati intorno al 1930, e neppure con quei temerari libelli che più recentemente avevano affermato i diritti della minoranza razziale americana. Intorno al 1930 la protesta sociale era l'altra faccia della medaglia: l'ottimismo positivo del «New Deal» aveva simultaneamente trovato la sua espressione nelle commedie di Capra; i commenti ai disastri provocati dagli anni di depressione filtravano attraverso le commedie leggere («My Man Godfrey») e i musical («Hallelujah», «I'm a Bum», «Gold Diggers of 1933»).

Oggi la protesta sociale appare più fine a se stessa, un atteggiamento adottato con un preciso calcolo. Il gangsterismo ha cessato di essere un valido argomento e il cinema deve cercare altrove la sua dose di «violenza»: nella delinquenza, nelle proteste razziali, nella corruzione della polizia o nella tattica politica del «braccio forte». Film quali «Rivolta al blocco 11», con la sua forte corrente di furore genuino, o «Il selvaggio»,

con la sua fredda analisi delle forze spingenti verso la violenza, hanno chiarito il problema che propongono. Quindi, più spesso i bersagli vengono messi in vista e i fucili sparano, ma poi siamo lasciati col dubbio crescente se essi fossero caricati con autentiche cartucce o se tutto lo spettacolo non fosse altro che un elaborato gioco. Infatti cosa sono i bersagli scelti dai realizzatori di film a sfondo critico-sociale? La miseria non sembra più un argomento valido, mentre le difficoltà di un grosso industriale (in «La sete del potere») e in «Il mondo è delle donne») sono considerate con comprensione. Suscettibilità razziali e delinquenza minorile sono cavalli non tanto moribondi da non poter sopportare un'altra staffilata. Però, fondamentalmente, la critica sembra rivolta meno contro le ingiustizie particolari che contro le forme della società stessa, cioè le istituzioni con le quali una comunità si tiene unita e con le quali si difende. Analizziamo il contenuto di alcuni film e avremo l'impressione che è l'autorità, nei suoi vari aspetti, ad essere presa di mira:

## IL TRIBUNALE

In «Trial», un caso d'assassinio diviene il principale dibattito della politica locale; la debolezza della Corte è rivelata all'opinione pubblica potenzialmente ostile; e si mostrano dei giudici che cercano di comporre una lista di giurati addomesticata. In «Phenix City Story» si vede il crollo di un procedimento giudiziario in uno Stato del Sud, in cui un'altra giuria ignora blandamente le incontrovertibili prove contro un assassino.

## LA POLIZIA

In «Ore disperate» si racconta che un uomo, la cui casa è stata invasa dai gang-

sters, non osa informare la polizia per paura della sparatoria che ne potrebbe risultare, e si presenta uno sceriffo pronto a rischiare delle vite innocenti per fare un colpo spettacolare da cui trarre benefici durante il periodo elettorale. In «Phenix City Story», la forza di polizia corrotta, rimane completamente inattiva in una città controllata dai «racketeers». In «Il selvaggio», la debolezza da parte della polizia rende possibile lo scoppio di tumulti. «Rogue Cop», «Pushover» e «Shield for Murder» sono «thrillers» le cui figure centrali rappresentano tortuosi poliziotti.

## LA SCUOLA

«Il seme della violenza» attacca le condizioni di una scuola commerciale di New York, mostrando che il corpo degli insegnanti reagisce col disfattismo dell'apatia al comportamento canagliesco dei loro allievi. In «Gioventù bruciata» la critica è più implicita che formulata attraverso un commento corrosivo sulla delinquenza minorile in una scuola superiore.

## LA FAMIGLIA

La moglie *possessiva*, spesso trattata blandamente e con rispetto (vedi June Allyson in «Aquila nell'infinito» o in «Una tigre in cielo») è ferocemente attaccata ne «La figlia di Caino». «Gioventù bruciata» completa il crudo quadro sulle relazioni fra un debole marito e una moglie *possessiva*; inoltre punta sulle discordie familiari quale maggiore causa della delinquenza minorile.

Quasi tutte queste situazioni possono essere state trattate in precedenti opere, ma l'impressione quando queste si vedono in



*blocco* è che qualcosa sia cambiato nell'orientamento del film sociale. L'autocritica sta entrando in casa; e sia come sintomo o come causa, la presente convenzione sembra richiedere l'estremo isolamento dell'eroe in un mondo senza fiducia. Terry Malloy in «Fronte del porto», l'insegnante di «Il seme della violenza», l'avvocato di «Trial», il padrone di casa di «Ore disperate», lo straniero solitario di «Giorno maledetto», sono tutti lasciati alle proprie risorse. Questi lottatori decisi possono anche avere moglie o amica tremante accanto; oppure nessuno sta loro vicino e nessun alleato spunta finché non hanno vinto la battaglia.

Comunque, essi sono tutti personaggi positivi, attivamente impegnati in lotte. La questione è di sapere quanto siano valide queste lotte, quanto genuinamente questi film trattino le accuse che essi sollevano.

In «Phenix City Story» (regia di Phil Karlson) l'accusa sembra abbastanza chiara: una città controllata dai «racketeers» deve essere ripulita, e il film segue piuttosto da vicino il corso degli eventi: il travolgimento dei cittadini che avevano tentato di formare un corpo di vigilanti, l'assassinio del procuratore generale, la conseguente chiamata della milizia di Stato per riordinare la società. Ma mentre nei brani di De Rochemont («Boomerang») si impiegava uno stile all'incirca parallelo a quello di *Time* o *Life*, Karlson adopera uno stile simile al più vieto giornalismo sensazionale. Vi è, fino all'ingenuità, un elemento di crudo calcolo dietro l'esposizione insistente di violenze, del tutto contrastante con la seria affermazione che è con i tribunali anziché con la forza che si debbono sconfiggere i «racketeers». Esplorando il meccanismo della violenza con compiaciuta precisione «Phenix City Story» tradisce sufficientemente i propri motivi.

Anche la sorgente principale di «Il seme della violenza» è la brutalità; infatti l'insegnante guadagna il rispetto degli allievi recalcitranti solo quando disarmo a forza il giovane mascalzone della propria classe. Egli è un isolato fra colleghi stanchi, demoralizzati e allievi delinquenti potenziali, un idealista obbligato dalla felice convenzione del problema filmico a convertire ambo le parti. Avendo esagerato il caso al principio, il film deve servirsi del massimo apparato per arrivare a questo trionfo; e se la conclusione non è valida, le precedenti sequenze, per tutta quella loro parata di furiosa persuasione, si rendono sospette di voluto sensazionalismo meccanico. Dopo aver lanciato, per induzione, un formidabile attacco ad una sezione del sistema educativo americano, il film scivola in un facile melodrammaticismo. Del resto è la tecnica del colpire e scappare, garantito dal fatto che il pubblico si fa ben poche idee dove realmente stia la verità.

«Trial», diretto da Mark Robson, tratto da un romanzo di Don Mankiewicz e adattato dall'autore stesso, è meno incline ad eludere i problemi che a trovarvisi sopraffatto. La storia tratta di un giovane avvocato il cui primo caso lo porta alla difesa di un ragazzo messicano accusato della morte di una studentessa.

Il caso stesso è altamente tecnico, imperniato sul dubbio se la ragazza, colpita da un attacco cardiaco, sia morta in seguito al tentato rapimento; l'assistente dell'avvocato è un comunista che per motivi politici desidera che il suo cliente venga dichiarato colpevole; il giudice è un negro; motivi razziali si risvegliano nel distretto e sul capo del difensore pende la minaccia di un'inchiesta maccartiana. Usando come artificio tali problemi, il film concentra un attacco simultaneo al comunismo, al maccartismo e ai pregiudizi di razza, per evadere dalla neces-

sità di dare qualsiasi chiara definizione della propria posizione. Con un lieve peso intellettuale dietro le spalle, «Trial» è un lavoro di equilibrio e di leggero opportunismo. In una audace e satirica descrizione della tattica comunista durante una riunione per aumentare i fondi, trova l'occasione di colpire un bersaglio chiaramente definito e incontestabile; il resto è per lo più sottigliezza legale e perorazione politica.

Con «Ore disperate» noi ci troviamo di fronte ad una semplice lotta fra ragione (l'uomo di famiglia americano medio) e torto (tre evasi, abituati alla violenza, e pronti senza pietà ad usarla per imporre la loro volontà). La regia di William Wyler, dosata, e ponderata, e la cura nel costruire il personaggio del padre quale simbolo dell'uomo retto, indicano la decisione di esprimere dei «valori» all'infuori di una cornice consueta. Perciò quando l'eroe, alla fine, ha la meglio e si impadronisce della situazione, esita, e poi lascia alla polizia il compito di sparare al gangster; tutto questo sembra architettato per mostrare il trionfo della coscienza civile sopra l'istinto della brutalità. Ma tuttavia anche questa sana forza della famiglia provinciale americana viene espressa in termini di profondo gelo: essa sostiene e difende una civiltà, un benessere tecnico costituito dalla rete televisiva e dal garage a due posti. Quindi non vi può essere vero conflitto, quando, in opposizione alla dura caratterizzazione dei gangsters, viene mostrato un nucleo che ricorda nient'altro

che la famiglia felice fotografata sulla pubblicità delle minestre in scatola.

Nessuno di questi film, infatti, affronta seriamente un problema, né riesce totalmente a sviscerarlo senza essere trascinato nel vicolo cieco del melodramma. Ma in alcuni casi, oltre trama e svolgimento, quasi al di là del contenuto previsto, i recenti personaggi di neurotici, di cattivi o di ribelli, incidono a fondo nel vivo di questioni sociali. Essi giungono in profondità, poiché in tali opere troviamo una intensità, un senso di impegno personale scarsamente incontrato altrove. E qui i giovani attori Marlon Brando, il defunto James Dean e Julie Harris, trasmettono la triste e desolata ribellione dell'adolescenza, la cupa malinconia e l'improvvisa eccitazione tipiche di tale età, caratteristiche di una «nevrosi ansiosa» su cui l'attuale cinema americano sta puntando. Infatti la persuasibilità di «Gioventù bruciata» nasce dallo studio appassionato e approfondito sul carattere dell'adolescente che l'attore Dean e il regista Ray hanno reso più penetrante di qualsiasi caratterizzazione del genere da quando J.D. Salinger ha scritto il suo «The Catcher in the Rye». La tesi del film è la responsabilità dei genitori per i peccati dei figli, illustrata dalle esperienze di tre studenti, tutti di famiglie benestanti, i cui disordini derivano dai conflitti di una infelice vita familiare. Tuttavia l'aspetto complicato di «Gioventù bruciata» è fino a che punto giunga la giustificazione del gangsterismo giovanile. Dob-



Per l'attore di Odets in «Il grande coltello», come per i personaggi delle commedie di Sartre, l'inferno è semplicemente «l'altra gente».





Glenn Ford, personaggio ideale per film che «scottano», nel recente «Trial» di Robson

biamo ammettere che Buzz e i suoi amici, il cui equipaggiamento comprende coltello a serramanico e catene da bicicletta, vengano da famiglie infelici? Oppure sono pecore nere che seguono orme sbagliate e perciò (secondo il tema di «Blackboard Jungle») predisposti alla violenza? E quando una gran parte della scuola va ad assistere al «chicken run», il fatto che nessuno tenti di fermare queste bravate spaventose deve essere considerato come una tara morale di tutti? Evidentemente no, e insistere su questo punto sarebbe poco leale verso il film. Ma, del resto, il film stesso impropriamente suggerisce come solo pochi fortunati riescano ad evitare la violenza. In altre parole, l'opera ci porta solo un poco più in là di «Il seme della violenza» verso il problema centrale, che è la ragione di questa istintiva sfiducia verso il mondo adulto dei genitori, degli insegnanti e verso la disciplina che essi tentano di imporre.

«Picnic», a sua volta, ci mostra il ribelle dieci anni dopo, quando, persa la speranza, sentendosi ingannato dalla vita, decide di salvare dal naufragio qualche briciola di felicità.

Il problema dell'individuo che è in rotta con il proprio mondo ritorna quindi ne «Il grande coltello», la trasposizione sullo schermo di Robert Aldrich del febbrile stu-

dio di Clifford Odets sulla vita di Hollywood. Nel lavoro di Odets, lo standard hollywoodiano è rappresentato da un produttore megalomane, pronto al ricatto e all'assassinio pur di conservare un divo popolare. L'attore, contrastato nei suoi sforzi di liberarsi dalla schiavitù di rifugiarsi in film dignitosi, si uccide anziché continuare a vivere in ben pagato servaggio. Lasciando a parte gli eccessi drammatici e l'insistente calligrafismo, il punto essenziale del film è la completa sconfitta. Parlando praticamente, all'idealista rimangono ben altre vie aperte che non il suicidio. Dal punto di vista emotivo, l'opera accetta la sconfitta come parte della sua situazione, e la fornisce con nessun'altra caratteristica positiva che una neurotica autocommiserazione. Per l'attore di Odets, come per i personaggi delle commedie di Sartre, l'inferno è semplicemente «l'altra gente».

Nel corso di questo esame abbiamo visto le difficoltà di una seria indagine sociale; anche perché, ad Hollywood, la spinta all'autocritica nasce da ragioni contenutistiche, ma, soprattutto, commerciali. E film quali «Trial» o «Il seme della violenza», con tutto il loro apparato di seria convinzione, cadono nell'effetto e nella convenzione. Invece, loro malgrado, «Gioventù bruciata» o «Picnic» sono autentici documenti sociali.

Perché si esamina la moralità individuale rispetto alla collettività e perché si approfondisce più il personaggio che la situazione. Essi, infatti, toccano la società nel suo aspetto elementare, l'accomodamento individuale con il mondo in cui l'individuo deve vivere. E la scontentezza che riflettono oltrepassa l'insoddisfazione caratteristica del bagaglio degli intellettuali americani: essi si allineano consciamente con il ribelle o con il neurotico mediante una protesta appassionata contro le pressioni della società. Qui il senso fondamentale della «incertezza» sembra che venga a galla — un male specificatamente americano — con la sua insistenza più sui diritti che sugli obblighi del singolo. E nella sua caccia alla felicità (il sogno americano) questa è una questione fondamentale.

Ed è proprio da un elemento di protesta che questi film derivano la loro qualità profondamente sconcertante. Poiché alla fine — male della nostra epoca e della nostra civiltà — resta sempre una dolorosa domanda senza risposta: qual'è la causa della ribellione? In fondo, non sappiamo; sappiamo soltanto che un destino triste ci conduce spesso ad essere «ribelli senza causa».

**Penelope Houston**

(Per concessione da «Sight and Sound»)





# ARTURO AMBROSIO

**N**onostante fosse primavera, le giornate romane del 1944 si trascinavano desolate: paura e tedeschi opprimevano la città. Così anche quella mattina spuntò grigia ed incerta come le altre. Cessato da poco il coprifuoco, un camioncello a metano dal tendone rattoppato si fermò in Via Foscolo davanti al portone del numero 8. Stava ad attenderlo un signore anziano, piccolo e nervoso; si muoveva con ansiosa energia e non dimostrava certo settantaquattro anni. E quando dal suo appartamento al sesto piano i facchini scesero sette pesanti bauli, lui controllava attento che venissero caricati e sistemati con cura; sua moglie, sù in casa, mormorava agli uomini «mi raccomando, mi raccomando». Tanta preoccupazione era giustificata; la vecchia coppia traslocava a Torino e, partito alfine il traballante automezzo, lasciava Roma per raggiungere i figli in Piemonte. I tempi non si addicevano ai viaggi; si trattava di attraversare la guerra, di dire «o la va o la spacca», e di sperare. Dopo un'odissea di cinque giorni, i coniugi arrivarono al Nord, e qui continuarono a sperare che giungesse il camioncino con il carico. Ma ancora adesso, sono trascorsi dodici anni e l'anziano signore ne ha ottantasei, non sa quale sorte sia toccata ai suoi bauli. Sparirono: bombe, ladri, incidenti? Lo ignora, non se lo spiega. E tuttora non si rassegna di averli perduti perché contenevano tutto il suo passato, un passato che si chiama Arturo Ambrosio. Gli sono rimasti pochissimi documenti: diplomi di onorificenze, pergamene con firme, qualche foto. Ma sono carte residue; stanno tutte in una cartellina di pelle, una cartellina come quelle che hanno i bambini delle elementari.

Ed è con questa sotto il braccio che il vecchio Ambrosio ci viene incontro; e dietro alla borsa spunta l'ampio riquadro di cartone su cui è montato un ingrandimento fotografico. Si vedono le costruzioni del «Quo Vadis?» e tre uomini giovani: Rodolfo Valentino, Arturo Ambrosio, Emil Jannings: un «pezzo» raro, un ricordo caro. Però, che vale questo a confronto del materiale scomparso? «Avevo tanta roba — ci dice — da scrivere un libro grosso così». E' pur vero che esiste un museo del cinema, che sono state redatte storie, che parecchia gente ha lavorato con lui e sa molte cose. «Ma la storia più vera — soggiunge — è sempre quella scritta in prima persona. Non che io dubiti degli storici. Ma il cinema non è il laboratorio di chimica dove, tolti professori ed assistenti, nessuno mette naso. Il cinema finisce sempre per assomigliare ad un mercato pieno di gente dove, qualsiasi cosa capiti, tutti giurano di averla vista, di essersi trovati a due passi e di saperla descrivere. Così, a sentir nominare l'Ambrosio film, non c'è modesto attore del muto che non dica "oh, il commendatore Arturo lo conosco bene, siamo amici, di lui vi posso raccontare tante cose!"»; poi, invece, vi raccontano che quando ero arrabbiato mi torcevo i baffi: e la storia del cinema finisce qui». Oggi Ambrosio, se fosse un qualsiasi altro vecchio, non avrebbe di che lamentarsi: gode buona salute, vive con la figlia e con la nipote in una bella villa dei castelli romani, innaffia i fiori del giardino, guarda il televisore e legge il giornale senza occhiali. Ma lui è il pioniere della cinematografia italiana; ha vissuto un'esistenza densa e creativa, talmente ricca e complicata nei suoi

rapporti e particolari che è impossibile averne ricordo dettagliato e completo. Perciò egli si cruccia per la memoria che talvolta lo tradisce. «Vorrei girarmi indietro — ci confida — e vedere una serie di fotografie; ma purtroppo, accanto al ritratto nitido, si alternano quadri confusi; e se mi volto, alcuni episodi della mia esistenza di lavoro mi appaiono come se li avesse dipinti Degas». Infatti, se volessimo esprimere questa sfocatura in cifre, basterebbe dire come, avendo alcuni storici stabilito il numero totale delle sue pellicole in 1478, domandandolo a lui stesso ci sentiamo rispondere «saranno 1200 o 1300». E' però chiaro che se lo chiedessimo anche ad altre fonti autorevoli, ci verrebbero riferiti dati ugualmente discordanti. Chi ha ragione? Chi è il vero depositario della storia? Forse, oltre l'ossatura tracciata dai grossi fatti e dalle date importanti, nessuno. Perché il fenomeno cinematografico appare stranamente dispersivo. Quando il regista, al termine della lavorazione, licenzia la troupe, il suo «grazie a tutti» è come un «rompete le righe». Uomini e uomini si avvicinano, bobine vengono impressionate, sorgono stabilimenti, si consolidano industrie; infine che resta? Sette bauli: e si disperdono anch'essi. Rimane soltanto un vecchio, un costruttore fattosi curvo e canuto, che intercala il discorso con parole piemontesi, che ancora usa dire *la film*. E allora il paragonare questo personaggio al Colosseo è immediato, superiore alla retorica e alla facile analogia: due poderosi simboli spogliati dei marmi. Occorre ricrearli fra chiese e palazzi, bisogna rintracciare persone e persone per ricomporre l'uomo e la vita. Anche Ambrosio vorrebbe ripercor-



Arturo Ambrosio, oggi. Vive con la figlia e la nipote in una villa dei Castelli Romani. Sta lavorando attorno ad un brevetto per la cinematografia stereoscopica

Il pioniere del cinema italiano si preparò all'intervista scrivendo un pro-memoria di nove pagine: sembrava il "treatment" di un film



# ANNI OTTANTASEI

rere il cammino dei giorni passati, ritrovare l'episodio scordato, chiarire l'avvenimento confuso. I suoi due figli vivono lontani, assorbiti dal lavoro. « La figlia con cui abito — dice — si sposò, ebbe la propria famiglia, non l'ho sempre avuta accanto; mia nipote è una ragazza: sa soltanto che nella mia villa tenevo una leoncina che si chiamava Lulù. Perciò il libro che volevo scrivere è sfumato; e mi spiace perché avrei desiderato insegnare ai giovani qualche cosa. Tuttavia può darsi che questo qualche cosa venga fuori ugualmente: e mi auguro, invece di "memorie", che sia una "novità" ».

Infatti Arturo Ambrosio non vive inoperoso. Anzitutto, il giorno precedente al nostro incontro, si mise a tavolino e stese un pro-memoria di nove pagine con calligrafia ferma e precisa, con sottolineature curate, con divisioni cronologiche esatte. Quei fogli parevano un piccolo « treatment » e rivelavano la mente organizzata, predisposta al lavoro di preventivi, scalette, sceneggiature. Facevano pensare all'abbozzo di un film sulla storia del cinema, di un film in cui il protagonista nasceva, per così dire, assieme alla fotografia. E alla novità del secolo subito si appassionò il giovane torinese Ambrosio, studente di ragioneria; faceva ritratti a tutti: ai professori, ai nonni, alla fidanzata, ai proprietari della ditta di tessuti in cui si era impiegato dopo il diploma. Quando il ragioniere si sposò, la cucina di casa divenne una camera oscura; e la sposina non capiva bene se il lavandino servisse a lavar piatti o foto, se dovesse porre più attenzione all'ebollizione del latte o ai tempi di sviluppo. La sera, dopo l'ufficio, Ambrosio studiava ottica a tutto spiano; scriveva e rice-

veva lettere dai tecnici dei laboratori tedeschi; e la ditta Sutter lo invitò a Basilea per frequentare un corso di specializzazione. Egli partì anche perché lo stipendietto era misero; contabilità e partita doppia non bastavano alle necessità della famiglia. Tornato da Basilea, abbandonò definitivamente i tessuti; aprì un negozio di articoli ottici e fotografici in Via Santa Teresa n. 2, all'angolo di Piazza S. Carlo; e assunse un commesso, un ragazzotto sveglio chiamato Morsolin. Il negozio è tuttora il più specializzato di Torino, e Morsolin ne è proprietario. « Mi avviò subito bene — racconta — e in breve mi trovai costretto ad assumere personale: 2 per l'ottica, 2 per il reparto fotografico, 3 per la sezione sviluppo; vendevo binocoli da teatro rivestiti di madreperla e civettuoli occhiali alle "madame"; scattavo fotografie "formato gabinetto" a dignitari di corte, a rigidi ufficiali d'ordinanza; e spiegavo il procedimento fotografico alla Regina Elena. Ero diventato fornitore di Casa Reale; al castello di Racconigi o nella tenuta di S. Anna di Valdieri, una stanza della foresteria stava sempre a mia disposizione. Andavo là con le mie macchine, fotografavo la regina e la portavo in barca. La regina mi voleva bene perché avevo l'abitudine di alzarmi presto; e alle 6 del mattino anche lei era già in piedi. Allora andavamo nei boschi e tornavamo con una fazzolettata di funghi ». Ma, per Ambrosio, la vera aristocrazia che frequentava il suo negozio era costituita dagli appassionati di cinematografia. Il locale di Via Santa Teresa, visitato anche dai Lumière, costituiva ritrovo, cenacolo, scambio di idee e di nozioni tecniche per gente che si chiamava Vittorio Calcina, Sala, Roberto

Omegna e Giovanni Vitrotti. Questi due erano i giovanissimi; Omegna, impiegato in un istituto d'assicurazione, barba quadrata ed elegantissimo, aveva la smania di usare la cinepresa. Ambrosio fu suo maestro e lo impiegò per la prima volta come operatore nella famosa corsa « Susa-Moncenisio » del 1903, nella successiva del 1905, nelle « Manovre degli alpini al colle della Ranzola » e come « inviato » per girare una pellicola sul terremoto in Calabria.

Vitrotti, invece, dilettante, aveva esposto alcuni lavori ad una mostra della società « Subalpina »; Ambrosio li vide, intuì le possibilità di quello sconosciuto fotografo, e lo mandò a chiamare. « In quanto a quelle prime riprese — precisa Ambrosio — è stato scritto che io fui convinto ad effettuarle da Edoardo di Sambuy, il quale mi avrebbe aiutato fornendomi un nuovo tipo di macchina portata dalla Francia. Non è esatto. Edoardo era mio amico; si occupava di ritratti e aveva un piccolo studio a Via Napione che rilevai adibendolo a locale di sviluppo e stampa delle pellicole. Ma, riguardo al campo tecnico, debbo affermare che me ne occupavo e lo risolvevo personalmente; piuttosto, a quell'epoca, ero già in contatto con l'ingegnere svizzero Zollinger che poi assunsi e col quale creammo, da soli, ogni tipo di apparecchiatura. Quando ancora Kodak e Eastman ci inviavano pellicola non perforata, noi costruimmo e producemmo le prime "perforatrici". Fu per questo che iniziò la mia amicizia con Samuel Goldwyn; venne da me e, vista la perforatrice, spalancò gli occhi; la volle a tutti i costi; gliela vendetti a 4.700 lire: fu un affare! ». E così la vita dell'ex-ragioniere procedeva sulla strada della priorità: agire significava inventare. Inventare, nella sua villa oltre la Barriera di Nizza, il teatro di posa, quello che era chiamato la « piattaforma », e cioè un praticabile di legno alto un palmo da terra, con attorno quattro pali e due tendoni.

Inventare dai pittori Decoroso, Bonifanti e Borgogno il gruppo di scenografi; dai filodrammatici dialettali della compagnia Cuni-berti il « cast » di interpreti; dal tipografo dell'UTET Luigi Maggi il primo attore e il





Il ragioniere Ambrosio, appassionato fotografo e studioso d'ottica

Arturo Ambrosio nel 1909. L'«Ambrosio Film» è ormai affermata



futuro regista; e dai giovanissimi giornalisti Ernesto Maria Pasquali e Arrigo Frusta i soggettisti. Intanto l'«Ambrosio Film» — veramente fedele al carattere di «manifattura» — progrediva come attività familiare, quasi casalinga. «Nelle cantine della villa c'erano i laboratori, al primo piano alcune ragazze montavano le pellicole, e in un grande salone si faceva un po' di tutto. Poi, un giorno, scoppiò un incendio; per fortuna riuscimmo a soffocarlo in tempo. Ma mi convinsi che era ora di organizzare uno stabilimento razionale e lo impiantai in Via Catania». E in tale sede presero il via realizzazioni quali «La lampada della nonna», «Il fiacre n. 13», «Spergiura» e «Amleto». Maria Cleo Tarlarini, Alberto Capozzi, Tina Di Lorenzo cominciarono ad andare per la maggiore. «Nozze d'oro» guadagnò la medaglia d'oro aprendo la serie famosa del 1908-1911 con «Schiavo di Cartagine», «Nerone», «Santarellina», «Pazzo che parla», «Satana». Ambrosio era sinonimo di successo, di serietà: era una «marca» lanciatissima e i titoli di questi film sono ben noti a chiunque.

«Sconosciuto, invece, (benché abbia ricevuto il "grande primo premio Nazionale") ma a me carissimo, fu il mio primo film a soggetto intitolato "Cane riconoscente". Si vedeva un grosso San Bernardo, maltrattato da tutti e benvoluto da una bimbetta, salvare dalle acque del Po la piccola benefattrice, che poi era mia figlia».

Del resto la stessa cinematografia era un po' «la figlia di casa» di tutti quelli che se ne occupavano. «Cresceva senza che ce ne accorgessimo e anche noi crescevamo, senza saperlo. Ma, per carità!, non date troppo retta ai libri che vi parlano di terribili concorrenze fra i "cinematografisti". Ci conoscevamo tutti, e per conoscerci meglio ancora, ci riunimmo al congresso di Parigi del 1909 e a quello di Torino del 1910. A leggere i libri c'è da credere chissà a quali lotte, come, per esempio, quando si accenna al famoso "distacco" di Pasquali dalla mia so-

Roma: direttore dell'U.C.I.



cietà per formarne una propria. Pasquali fece benissimo; c'era lavoro per tutti, lui aveva ormai imparato il mestiere, era un ragazzo in gamba, perché avrebbe dovuto rimanere sotto di me? Trovò un amico, il farmacista Tempo, che gli prestò i soldi, e un giorno mi disse "Vorrei metter su uno stabilimento; lei che ne pensa?" Gli risposi che lo approvavo e gli diedi la mano. Così, quando andai in America nel 1909, la storia parla di "crisi", di scontro con i "trust": in realtà erano semplici problemi di vendita. Ebbene,

con chi andai, a New York? Con Sciamengo della "Itala Film" che era mio concorrente ma, prima di tutto, era mio amico».

A questo punto il nostro ospite tralascia l'ordine cronologico del racconto; il suo dito non cerca più la guida delle righe sui fogli: la sua mente non s'appunta sulla ricerca del particolare, ma il ricordo della cavalleria e dell'onestà del passato lo induce a paragonarlo al presente. E non si tratta di nostalgica sopravvalutazione dello ieri a sfavore dell'oggi. E' qui che un'esperienza ci-





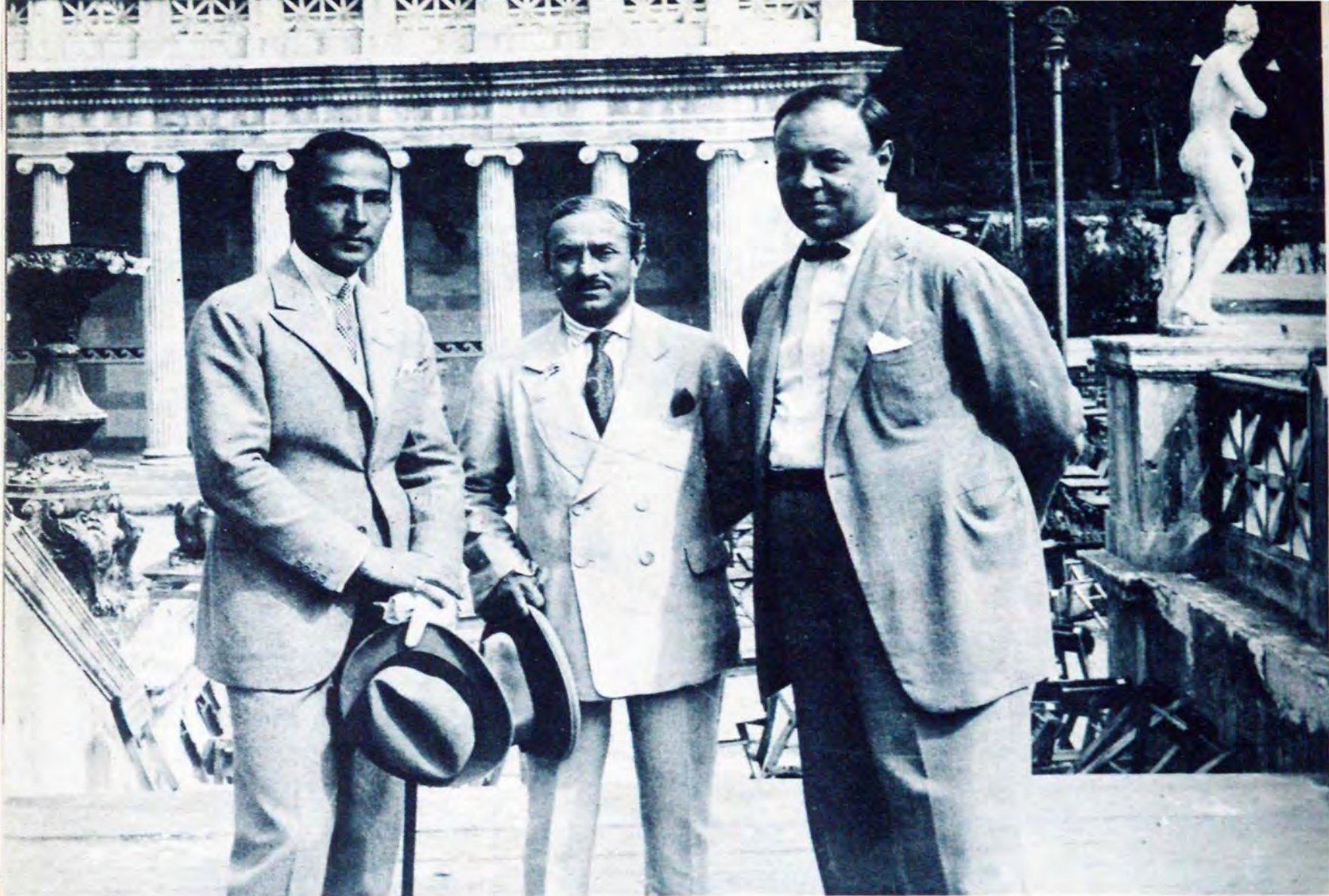
Prime riprese nel giardino della villa oltre la Barriera di Nizza. La principessa Letizia di Savoia è venuta ad assistere ad un « si gira » e le sono accanto i tre figli di Arturo Ambrosio. Ambrosio è in piedi fra due dignitari in bombetta: il conte di Salemi e il conte Fossati

nematografica ha peso e valore. Che conta, infine, se un uomo come Ambrosio ha scordato l'aneddoto curioso? Egli vale in quanto può dire « li ho conosciuti tutti e due, cinematografisti e cinematografari: tiro le somme e vedo le differenze ». Quali sono, dunque, queste diversità? Perché il « bel cinema che fu » è tramontato? « C'è una commedia di Ibsen — ci risponde — che si intitola "La commedia dell'amore"; si vedono tanti personaggi che l'amore non sanno fare; pretendono di farlo, ma lo rovinano: sono poetuzzi, tipi languenti, isterici, malati, fissati, e via di questo passo. Parlano, parlano e non combinano niente. Come mai? E un personaggio risponde all'incirca così: perché nessuno ha mai fatto loro spaccare la legna! Noi, all'inizio del cinema, spaccavamo la legna, cioè lavoravamo sodo; lavoravamo col cervello e con le mani. Ecco perché c'erano tanti galantuomini! Ci piaceva quel mestiere, lo conoscevamo da cima a fondo e il produttore sapeva da quanti chiodi occorrono per fissare due cantinelle a quale inquadratura decidere per la scena. Eravamo appassionati e competenti; la mattina ci alzavamo con il lavoro in testa e non con i grilli! Avevamo poco tempo per chiacchiere a vuoto; infatti, né io né i miei colleghi fummo mai degli "incantatori" a parole. Ora sembra facile dire che giravamo alla carlona, al "come viene viene", e senza scrivere la sceneggiatura. Vi posso assicurare che la sceneggiatura la scrivevamo, che la divisione delle scene e il problema del ritmo erano questioni fondamentali. Basta pensare al me-

traggio dei film di allora per capire come occorresse raccontare con un occhio alla vicenda e uno alla matematica. Tenete presente, ad esempio, che la "Figlia di Jorio" misurava 575 m. "La Gioconda" 205, "La nave" 522, "L'innocente" 134. Fate i conti e dite se con queste cifre si può narrare cinematograficamente qualsiasi cosa senza prima sceneggiarla con rigore e con criterio ritmico. E' la stessa differenza che passa fra l'affreschista e il pittore. Il primo si alza la mattina presto e sale sui ponti; sembra un muratore, ma è padrone del mestiere; l'altro imbroglia quattro tubettate sulla tela in uno studio alla moda, e stordisce i grilli a furia di fanfaronate. Il nostro cinema cominciò a decadere man mano che subentravano i "parlatori", la gente che si sveglia la mattina con l'idea d'ingannare il prossimo; la produzione divenne "nobile", entrarono i "blasonati" gli avventurieri "charmant"; persone contro cui il galantuomo ci rimette, gente che riesce a congelare l'onesta capacità isolandola in alte cariche inutili. Io mi trovai sollevato a capo dell'U.C.I. Ero in cima, ma la base veniva bucata come un colabrodo: e crollò tutto. Potrei fare nomi, ma sono nomi di morti e, alcuni, di suicidi. Rispettiamoli. Rispettiamo, se non altro, l'aspetto dignitoso della prima grande crisi del nostro cinema poiché, a quell'epoca, il giocatore di azzardo perdente usava, se non altro, farsi un foro in fronte. Ma anch'io, se la "Ambrosio Film" è finita, mi reputo colpevole; e lo mia colpa è di non aver continuato a lavorare da solo, di aver ceduto alle lusinghe di

coloro che hanno sogni di grandezza e nessuna capacità. Oggi, se dovessi dare un consiglio a qualcuno gli direi: se sei sicuro del tuo mestiere, fai da solo. Che tu sia chiamato industriale o artigiano, non importa; non pensare subito all'automobile; pensa di fare un film — da piangere o da ridere non ha importanza — ma che sia un film che in proiezione non lasci a nessuno il tempo di accendere una sigaretta. Non desiderare la speculazione, ma il lavoro sano e autentico; e se vuoi avere l'amante, padronissimo; ma non farla recitare! ». E Ambrosio ci racconta un episodio inedito e interessante riguardo al film « Cenere », opera citatissima, ma che a lui non soddisfatto affatto, proprio per via della Duse. Gabriele D'Annunzio, con cui era amicissimo, insisteva perché Eleonora lo interpretasse; ma Ambrosio non credeva all'adattabilità cinematografica della grande tragica. « Finalmente mi decisi e con cinque dei mie migliori operatori andai a Fregene, dove l'attrice aveva una villa, e cominciammo a girare. Furono, per me, giorni di sudore freddo; alla fine, lo stesso D'Annunzio mi prese da parte e mi sussurrò "Arturo, pazienza!" ». E Arturo ebbe pazienza, perché con Gabriele erano fraterali compagni; e perché non era vero che il poeta prendesse solo soldi e se ne infischiasse del cinema. A Venezia, durante le riprese di « La Nave » con Ida Rubinstein i due amici sgobbarono sempre fianco a fianco. Del resto, Ambrosio meritò l'affetto e la stima di chiunque lo conoscesse. Quando nel 1912 andò in Russia per eseguire riprese « dal vero » di quel





Questa è la foto più cara ad Ambrosio: splendore, «Quo vadis?», Valentino e Jannings. Durante la lavorazione di questo film una leonessa fuggì dalla gabbia e si lanciò sulla folla di comparse uccidendo un vecchio. Ambrosio strappò di mano ad un generico una lancia (di latta!) e la ficcò in gola alla belva

paese, lo Zar e la Zarina gli misero a disposizione l'intero squadrone dei loro magnifici «cosacchi del Don». «Non ho mai più visto — ricorda — cavalieri più arditi. Si lanciavano al galoppo, e ad un colpo di fischietto del comandante, si lasciavano spenzolare sotto la pancia del cavallo e sparivano di sella. Poi l'intera corte zarista mi spinse e mi aiutò ad installare a Mosca un teatro di posa all'aperto dove girai molte pellicole con gli attori del "Teatro Imperiale". E quando molti di loro fuggirono a causa della rivoluzione, mi raggiunsero a Torino ed io li scritturai».

Lavorare con Ambrosio equivaleva a diventare il suo amico. Così avvenne per il Comandante Rizzo con cui, nel 1922, ricostrui l'affondamento in alto Adriatico della nave ammiraglia austriaca «Santo Stefano». Il film, montato con inserti originali, gli procurò l'onorificenza della «Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro». Più tardi, nel 1935, avendo filmato un suo viaggio in Palestina e proiettata la pellicola nell'alloggio privato di Pio XI, il Papa lo nominò «Cavaliere di Terra Santa». Ma, così come avveniva nel periodo del negozio di Via Santa Teresa, i riconoscimenti a lui più cari erano quelli di tecnici e artisti.

Erano i suoi incontri e il suo ragionare di cinema assieme a uomini che si chiamavano Kleine, fratelli Warner, Charlie Chaplin, Guido Gozzano, V. E. Bravetta, Armando Brasini, Pietro Canonica, Rodolfo Valentino. «Rodolfo era come se fosse mio figlio; pensava soltanto a lavorare; aveva la bontà di un bambino e una grande semplicità di carattere».

Il riconoscimento dei meriti, finita l'«Ambrosio Film», caduta l'U.C.I., naufragata la cinematografia italiana, prevalse. I francesi seppero valersi delle capacità di Ambrosio, gli americani gli si rivolsero per opinioni e consigli. In un'epoca delicatissima, pur essendo ormai settantenne, gli venne affidata la direzione tecnico-artistica dei teatri di posa di Nizza. Il governo francese lo incaricò di organizzare e controllare cinematograficamente il lavoro di recupero delle navi autoaffondate nel porto di Tolone. Poi giunse il 1944 «e un mio scoraggiamento morale e fisico assai profondo che culminò nel pietoso fuggi fuggi da Roma e nella perdita della mia preziosa documentazione. Finiva veramente un'epoca; ma mi consolavo poichè alla distruzione della mia storia si contrapponeva una rinascita che mi fece sperare: erano le bobine di "Roma città

aperta". In seguito mi accorsi che si incominciava a navigare in un clima di mediocrità e il cinema mi disgustò. Oggi siamo ritornati all'epoca dei filibustieri, ma, a quanto pare, nessuno si spara. Io, però, penso ai giovani; credo che fra loro esistano gli elementi dotati di volontà, di cuore e di anima. Noi, in Italia, se vogliamo, possiamo ancora essere i "primi", i più bravi». E Ambrosio — anni 86 — afferma «noi» con convinzione. Abbiamo infatti detto che non vive inoperoso. Ci ha mostrato disegni, calcoli e progetti. Si tratta di un suo vecchio esperimento, perfezionato e brevettato due anni fa: riguarda la cinematografia stereoscopica, l'effetto di «rilievo». Egli ci mostra due lettere dell'avvocato Monaco in cui gli si chiede a che punto sia il suo brevetto. Poi ci parla di un film che vorrebbe fare «il mio ultimo film». Sogno di senilità o asso nella manica? Che il domani torni a chiamarsi Ambrosio? Crediamo di no. Ci basta la sua fede che il futuro del nostro cinema sia giovane e sano. Arturo Ambrosio ha già costruito e insegnato. E rimane un simbolo: anche senza i suoi marmi.

**Franco Moccagatta**



# CRISI MATERIALE E MORALE

**C**risi è una brutta parola; tuttavia è usata frequentemente. Nel cinema e nel teatro viene addirittura il perno su cui girano queste due attività, considerate nel loro aspetto commerciale. Quando un'azienda va in crisi due soluzioni si prospettano: o aumentare le entrate o diminuire le spese. Questo lo sanno anche i ragazzi. Gli adulti hanno altre risorse: contrarre, per esempio, un prestito a lunga scadenza e a basso interesse.

Trasportare questi elementari accorgimenti nel campo della produzione cinematografica (argomento che ci sta a cuore) è stato fino ad oggi impossibile; non perché vi si sia opposta una legge economica, ma perché parlare di economia dove fa capolino l'arte e lavorano (qualche volta) gli artisti equivarrebbe a recare somma offesa a quella libertà necessaria alla creazione. Così si dice. Perciò le leggi economiche che vogliono l'incremento degli incassi e la riduzione delle spese sono bandite dal cinema che ricorre, per quadrare provvisoriamente i bilanci, a prestiti a breve scadenza e ad alto interesse. Tutto il contrario di quello che normalmente si fa in una sana amministrazione. La crisi non scoppia come una bomba; se ne avvertono i segni anni prima quando l'onesto margine di utile comincia a mancare o per gli aumentati costi di produzione o per la diminuita richiesta del mercato.

Un autentico industriale che avverte i sintomi della crisi e non vi pone rimedio tradisce se stesso e chi lavora con lui.

Se continuasse nella strada sbagliata dovremmo perciò pensare o che l'industria è sovvenzionata dallo Stato (per cui tutti perdono) o che i denari appartengono ad un gruppo di gonzi, illusi di guadagnare leggendo le cifre accomodate dei bilanci. Nel cinema, in modo diverso e inverso, è accaduto questo. Che lo Stato è intervenuto con gli aiuti (intervento suggerito dalla necessità di rimettere in piedi una attività nazionale) e che il denaro impiegato per la produzione solo raramente apparteneva al produttore, essendo spesso capitale di un conserviere, di un cartai, di un tessile, ecc. affascinati dal mondo brillante nel quale essi — con l'esborso di alcuni milioni — prendevano diritto di cittadinanza. Un mondo nuovo, odorante di profumi francesi, luccicante di gioielli falsi, rallegrato dal sorriso di divette esordienti («le belle figlie»), dove la vita si svolge tra un cocktail in un grande albergo, il soggiorno in riviera, e dove è necessario varcare in un mese almeno due o tre frontiere. E la laurea «honoris causa»? Già, perché ogni industriale che è entrato nel cinema, immediatamente è diventato «dottore»; e non è poco per chi, bontà altrui, è al massimo chiamato «commendatore» ed è venuto dal nulla. Si dirà: il cinema non è così; così è solo per gli avventurieri, d'accordo; ma non si potrà dire che nel cinema questi fatti abbiano costituito l'eccezione, anche se sono meno frequenti di quel che si dice in giro. Tuttavia quegli avventurieri hanno creato i presupposti della doppia crisi in cui oggi si trova l'industria cinematografica: crisi economica per un errato sistema di produzione; crisi di sfiducia per i risultati disastrosi. Da questo una fuga del capitale privato dall'attività cinematografica. Si è arrivati al punto (e se qualcuno può smentire siamo lieti di accogliere la smentita) che le banche mentre sono disposte a concedere largo credito all'industria tessile, conserviere, ecc. ecc., come tale, se questi entra nel cinema, subito — con una scusa o con l'altra — chiudono ogni aiuto. Cinema è una parola che oggi fa paura; le

banche fuggono convinte di perdere. (E le banche col cinema hanno perso ben poco, anzi alcune hanno realizzato discreti guadagni).

Ma si è creata l'atmosfera per il panico e aver paura è atteggiamento di stretta ortodossia. Si può perciò parlare di industria cinematografica quando a questa attività è negato l'aiuto economico concesso ad altre imprese spesso più rischiose e meno limpide?

Si dovrebbe pensare che sotto questa guerra economica al cinema si nasconde un secondo fine che non è di risanamento, ma di demolizione.

E chi avrebbe interesse ad uccidere il cinema italiano? Alcuni sostengono che interessati alla demolizione sono gli americani; ma questa ipotesi esce da certi ambienti politici dove abbiamo visto nascere il mito dei film sovietici con relativa seguente sconfessione di molte pellicole già decantate come capolavori.

L'ipotesi più saggia è quella puramente economica e interna per cui non è concepibile che un'industria prosperi quando fonda la sua esistenza su basi sbagliate producendo oltre il fabbisogno e con alti costi a meno che lo Stato intervenga con dazi protettivi e altri accorgimenti. (Non dimentichiamo l'industria automobilistica italiana che vende a prezzi alti protetta dalla dogana dall'invadenza dei concorrenti).

Il cinema non ha avuto queste protezioni.

Ha avuto ed avrà gli aiuti, ma dovrà sempre risolvere il problema della concorrenza con la migliore qualità. E a questo punto entrano in ballo fattori imponderabili, non ultimo il gusto del pubblico, mutevole e difficile.

Chi può dire se un film avrà successo?

Anche i più scaltri esercenti — seppure dotati di un fiuto tutto speciale — non potranno mai giurare sul successo di una pellicola. Gli esempi si potrebbero fare a centinaia.

Dunque, per uscire da questa crisi, che si dovrà fare?

Innanzitutto ristabilire la fiducia nel prodotto; questo compito dovrà essere affidato a quei pochi produttori che hanno sempre rischiato denaro proprio. Poi escludere dai quadri della industria cinematografica tutti gli avventurieri che iniziano un film con pochi soldi e molti debiti, vera piaga della produzione.

Si è soliti cercare, durante una crisi, un responsabile. Noi non riusciamo ad individuarlo. Coloro che hanno trattato questo argomento hanno fatto qualche nome.

La responsabilità è — a nostro giudizio — collettiva.

E' del noleggiatore — tanto per dire — che ha anticipato denaro per film in mano a pseudo-produttori. E' dell'esercente che ha trattato il film italiano con palese disprezzo. E' dell'associazione dei produttori che ha ammesso nella organizzazione nomi screditati di falliti. E' della stampa che non ha mai aiutato il prodotto nazionale, di una stampa divisa in due opposti gruppi pronti a dir male da un lato del film spettacolari dall'altro dei film d'arte e per motivi estranei al buon gusto al buon senso.

Vogliamo ricordare la battaglia del neorealismo, dei «panni sporchi», del divismo, degli attori non professionisti, dei festival, delle Settimane, ecc.?

Ora è tempo di ricostruire. La crisi è in atto e la si può arginare e correggere a tutto vantaggio del buon cinema. Ancora alcuni mesi di stasi e andremo incontro al disastro.

La sola proposta formulata fino ad oggi è

quella della riduzione delle paghe agli attori. Un produttore ha detto che questa risoluzione colpirà soltanto i minori perché gli altri andranno all'estero. Non ha torto; sarebbe un falso rimedio.

Dicevamo all'inizio che un vero industriale alle prime avvisaglie della crisi riduce i costi e tenta di aumentare gli introiti; ma non ridurrà la qualità delle materie prime impiegate. Se l'attore e l'attrice sono elementi quasi indispensabili per il successo di un film non è con loro che va esercitata l'economia. Chi conosce il meccanismo della produzione cinematografica sa bene dove si possono attuare profonde economie.

Sappiamo — tanto per fornire qualche prova — che alcune società fallite, o in via di tacita liquidazione, hanno negli archivi centinaia di soggetti e sceneggiature regolarmente acquistati in piena euforia, senza pensare che mai avrebbero potuto realizzarli. E le cifre ammonterebbero a decine e decine di milioni. Sappiamo — tanto per fornire altre prove — che buona parte delle somme preventivate per un film sono state assorbite dalla megalomania di un produttore, o di un direttore di produzione, che hanno arredato i loro uffici con mobili lussuosi, che hanno preso in affitto appartamenti di rappresentanza e acquistato automobili fuori serie lunghissime dieci metri.

Sappiamo ancora che nel costo di un film sono entrate «voci» assurde di acquisto di gioielli, di doni, di regalie e via dicendo.

Sappiamo che ad alcune sceneggiature hanno partecipato cinque o sei persone di cui almeno tre o quattro superflue e dannose, ma ciò nonostante regolarmente e profumatamente pagate.

Sappiamo che alcuni registi «famosi» hanno chiesto per «girare» una scena di film storico mobili, tovaglie, servizi di bicchieri della epoca e che hanno tenuto ferma una intera «troupe» finché il produttore non procurava gli oggetti richiesti, che potevano agevolmente essere sostituiti con materiale non autentico; il che è grave, ma diventa gravissimo quando si pensi che le scene di cui sopra spesso non vengono neppure incluse nel montaggio definitivo. Sappiamo di lunghi viaggi all'estero per sopralluoghi di film «girati» poi nei dintorni di Roma.

E l'elenco delle follie potrebbe continuare. Ma a che pro? Chi ha lavorato nel cinema sa bene come stanno le cose. Oggi è importante non ripetere gli errori ed eliminare chiunque tentasse di ricominciare.

Per un regista folle, per un produttore disonesto, per un'attrice che fa le bizzarrie, per uno sceneggiatore incapace, per un soggettista avido, per un direttore di produzione pazzo, è assolutamente delittuoso che migliaia di lavoratori paghino con la disoccupazione, con l'umiliazione, con l'abbandono del loro mestiere.

I veri produttori debbono eliminare dalla scena del cinema italiano i disonesti. Per tali non intendiamo solo quelli che si appropriano del denaro altrui o che esercitano una qualunque attività cinematografica ignorando le regole più elementari; da eliminare sono anche tutti coloro che hanno portato nel cinema italiano la triste abitudine alla tolleranza di immoralità. Perché i produttori non si ribellano a questo stato di cose? Se non è possibile superare con rapidità la crisi economica, cominciamo almeno a superare la crisi morale. L'una e l'altra spesso sono interdipendenti.

**Cinema**



# PERDE E GUADAGNA SHAKESPEARE SULLO SCHERMO

Il confronto fra gli "Otello" di Welles e di Youtkevitch ripropone l'argomento della trasposizione filmica delle tragedie shakespeariane

Shakespeare è sempre — e giustamente — valutato per quello che i critici chiamano la sua universalità, con la quale noi intendiamo, fra le altre qualità, l'ampia portata della sua comprensione umana e della sua intuizione nel valutare uomini e donne nei loro rapporti sia personali che sociali. Questi valori sono comuni a noi tutti, tuttavia variano nelle convenzioni nazionali, nei principi e nelle reazioni ai fatti della vita secondo la diversità dei temperamenti. Questo importante elemento dell'opera di Shakespeare può essere messo in evidenza nelle traduzioni. Ma Shakespeare è anche profondamente nazionale e intensamente poeta idiomatice, e queste qualità che permeano l'importanza e la grandiosità della sua opera, sono generalmente intraducibili. Perciò è molto interessante per noi, che conosciamo da sempre Shakespeare nella versione originale, vedere come la sua opera si presenta in altra lingua e attraverso interpreti di differente nazionalità e temperamento dai nostri.

Le opere di Shakespeare portate sullo schermo da altre nazioni ci hanno dato questa possibilità. Nello stesso tempo siamo stati in grado di mandare all'estero i nostri film shakespeariani: "Enrico V", "Amleto" e "Riccardo III". In cambio abbiamo avuto l'occasione di vedere recentemente due film realizzati in Russia: "La dodicesima notte" e l'"Otello". "La dodicesima notte", debbo dire, ha seguito la linea interpretativa che mi è sembrata simile a quella che ci si poteva aspettare da una buona, ma del tutto convenzionale interpretazione data da un complesso inglese nel nostro stesso paese, ma nell'insieme ne è risultato un delizioso film.

"Otello" è stato realizzato per lo schermo russo da Sergei Youtkevitch, che è ben noto in Russia non solo come cineasta, ma anche come teorico cinematografico e scenografo. Nessun dubbio perciò, che la prima impressione che si riceve da questo film è la bellezza della scenografia degli interni e degli esterni in cui l'azione si svolge. La seconda impressione è che esistono alcune similitudini nella presentazione quando si confronta il film sovietico e la strana, sconcertante realizzazione della stessa opera fatta da Or-



Le scene e i costumi rinascimentali dell'"Otello" di Sergei Youtkevitch non rendono il crudo vigore dell'epoca shakespeariana. E il personaggio creato dall'attore Bondartchuk è raffinato e distinto; il trucco scuro sul suo volto gentile e sensibile non lo fa sembrare un autentico moro

son Welles. Ambedue i registi iniziano con un prologo «visivo», come grandiosa introduzione all'azione stessa; tutti e due spezzettano le scene con dialoghi in una varietà di brevi sequenze, sviluppando il movimento degli attori e manovrandoli in una grande varietà di «sets» in cui essi si muovono il più liberamente possibile, sempre tenendo conto delle esigenze della macchina da presa. Welles girò il suo film a Venezia, fuori e dentro appropriate costruzioni medioevali italiane e sugli spalti di fortezze portoghesi nel Marocco. Youtkevitch ha girato la maggior parte dell'azione cipriota sulle coste del Mar Nero. Youtkevitch possiede un maggior controllo dell'azione drammatica di Orson Welles; egli ha tagliato molto meno dialoghi e non si è lasciato sfuggire il dominio dell'azione come purtroppo è accaduto a Welles. Il film russo è grandioso, costruito e rifinito sontuosamente e con

gusto impeccabile; il film di Welles è barocco, di uno stile spiccatamente personale e pieno di improvvisazioni. Ma in quanto alla bellezza e perfezione delle scene e dei costumi rinascimentali del russo, esso difetta di quel miscuglio fondamentale di splendore, di passione e di quasi barbarico, caratteristico del periodo shakespeariano, il crudo vigore di un'epoca che diede appassionata vitalità a ciò che vi è di sensibile e nobile nella sua poesia. Otello, come è ritratto da Welles, è un uomo capace di amare intensamente la moglie e nello stesso tempo di colpirla per passione; un uomo innocentemente credulo, di nobili sentimenti e superdotato di emozionalità; primitivo e nello stesso tempo raffinato. Welles al par di Shakespeare non dimentica mai che Otello è un moro, un uomo di colore che vive solo in una comunità di bianchi.

L'"Otello" dell'attore Sergei Bondartchuk è raffinato e distinto quanto lo è l'attore medesimo; così quando colpisce la moglie davanti a funzionari e ufficiali veneziani, questo diventa una azione non conforme al personaggio. Il trucco scuro sul suo volto bello, gentile e sensibile non lo fa sembrare un autentico moro, come indubbiamente Orson Welles lo era.

Tuttavia il film russo è pieno di scene memorabili, come quello di Welles. Welles inizia con un prologo che è un grandioso canto funebre barbarico; alla processione del funerale di tutti quanti sono morti nella tragedia, Iago fa da sentinella appeso alle mura del castello sotto il sole rovente in attesa della propria morte per tortura. Poi l'azione ritorna al principio con la fuga di Desdemona con Otello, e l'orrore di suo padre quando apprende la notizia.

Youtkevitch ha dichiarato, che per quanto egli ammira il



film di Welles, esso incomincia con la celebrazione della morte, mentre egli ha preferito iniziare il proprio con la celebrazione della vita: una lunga sequenza che ci mostra la crescente passione di Desdemona per Otello, inframmezzata da scene illustranti i rischi fantastici della sua carriera. Questa conduce alla scena della solitaria cerimonia nuziale in una chiesa, dopodiché inizia l'opera così come è stata scritta da Shakespeare. L'attore russo Andrei Popov (come anche l'irlandese Micael Mac Liammor) crea un personaggio autentico di Iago. Infatti Iago di Shakespeare è un tipo di mascalzone del teatro dell'epoca, determinato, calcolatore, di un linguaggio ironico, mordace, un cinico ispirato a Machiavelli. Per noi oggi egli è una figura difficilmente comprensibile; la sua ribalderia sembra che esista senza un motivo giustificato ed è di solito lasciato all'attore di farne un personale «tour-de-force» interpretativo. Ed è ciò che i due attori fanno in questi film: Andrei Popov con la sua voce aspra, profonda, le labbra atteggiateglie ad un ghigno scopren-ti i denti; Mac Liammor con la sua vigile intensità, giocando col potere che ha sui suoi simili migliori.

Ho sempre sostenuto che Shakespeare perde e guadagna nella trasposizione sullo schermo. La sua azione spezzettata ed elaborata guadagna con la libertà di movimento permesso dal cinema. Inoltre c'è il pericolo che l'interesse alla scenografia, ai sconcertanti «decor» e la pura azione, sviino inevitabilmente una buona parte della nostra attenzione dal lirismo drammatico del dialogo. Le opere, infatti, perdono la loro intensità; l'interesse si disperde nei troppi elementi dati dai luoghi e dall'azione, come anche nelle espressioni e gesti puramente fisici. D'altra parte una ampia visuale può arricchire una scena in maniera impossibile in teatro; per esempio Youtkevitch fa seguire Iago, nella sua prima importante scena con Otello, il suo superiore attraverso un labirinto di sempre più spesse reti da pesca appese sulla spiaggia, e Orson Welles fa uccidere Rodrigo nell'umida atmosfera di un bagno turco. Infatti là dove la fantasia inventiva della trasposizione sembra che vinca l'atmosfera drammatica dell'opera, una nuova dimensione viene aggiunta dalla libertà di spazio e di azione permessa dal film. Ma è anche troppo facile che questa fantasia tenda a strafare e «cir-coscrivendo» il dramma cerchi di esagerarlo. Questo accade, mi sembra, quando Iago e l'Otello di Youtkevitch gridano insieme i loro giuramenti di vendetta mentre il mare lambisce loro le gambe. Anche gli esterni naturali — specialmente la grandiosità dei monti, delle coste e



Il film di Welles, barocco, personale, ricco di improvvisazioni, ritrae un Otello dalla passionalità intensa: nelle sue vene scorre autentico sangue moresco

del mare — non tengono testa con facilità alla differente grandiosità dei versi e dell'azione di Shakespeare che è teatrale, con la splendida inventiva dell'artificioso, in cui la natura deve o sottomettersi per diventare il modello di un pittore o deve essere eliminata. Mi dà sempre fastidio quando vedo queste scene intensamente poe-

tiche interpretate all'aria aperta e come sfondo la bellezza rivale del Mediterraneo o del Mar Nero.

Comunque, le coraggiose opere cinematografiche realizzate da Olivier, Orson Welles, Castellani, Mankievitz e ora lo «Otello» di Youtkevitch, sono bene accette per la nuova dimensione che essi danno alle tragedie originali. E' vero che

Shakespeare le scrisse per il teatro e che esse per la loro stessa natura appartengono al teatro, ma l'eterna sfida che esse offrono al senso artistico sia dei registi che degli attori può guadagnare nuova vita e nuova dimensione attraverso il mezzo drammatico dello schermo.

**Roger Manvell**



# LA TOSCANA

**Ingredienti di rigore furono la storia dei Medici, le torri di San Gimignano, l'Arno, Firenze e la «c» aspirata. Ma pochissimi film riuscirono a rendere lo spirito della regione.**

Due inquadrature di «Musoduro»: Bennati ha conferito al film respiro, apertura e realtà del mondo maremmano

I vini del Chianti, la spiaggia della Versilia, le "convalli popolate di case e di uliveti"... Provate a pensare un po' alla Toscana; non tanto alle singole città quanto a tutta la regione, in generale. L'accento toscano (che bella 'osa), specialmente a Firenze... E ricadete così subito a considerare le città. Il Ponte Vecchio, il Palio, Piazza dei Miracoli, le torri di San Gimignano: sembra proprio che la Toscana non sia fatta che di monumenti, vecchi magnifici monumenti di un Rinascimento che non ha mai avuto fine, ma vive ancora nelle piazze irregolari, nelle vie strette e tortuose, negli imponenti palazzi dai cento saloni che racchiudono ognuno un tesoro. Poi c'è l'Arno; infine i toscani, ma, nuovamente, si pensa soprattutto ai grandi toscani, a quelli della storia: Dante, Galileo, Leonardo, S. Caterina, per ricordare solo loro, e i Medici...

Ma quelli d'oggi, i toscani di ora? Sono allegri, gelosi delle loro cose e di loro stessi; un po' troppo orgogliosi (vivono di rendita, quasi alle spalle della loro storia!); simpatici se presi col contagocce, perchè hanno il vizio di prendere in giro tutti e tutto.

Pensieri, questi, giudizi quasi ormai standardizzati, fatti e ripetuti più per abitudine, come sempre succede, che per vero convincimento. Insomma quella che ricorre nelle definizioni, nelle immagini comuni, quella cui siamo abituati a pensare al primo istante, è la Toscana delle cartoline illustrate, dei manuali di storia che si studiano

## LA STREGA

CON

MARINA VLADY

NICOLE COURCEL

MAURICE RINET

Regia: André Michel

ORSO D'ARGENTO AL FESTIVAL DI BERLINO 1956

Produzione Noria Film-Metzer e Woog





# NEL CINEMA

a scuola, e nemmeno la cucina toscana né la «c» che tutti cercano, senza riuscirci, di aspirare, riescono a dare maggiore freschezza o un senso di più viva realtà al quadro generale.

Anche il cinema, le poche volte che si è direttamente e non solo di sfuggita occupato della Toscana, lo ha fatto mantenendosi per lo più su questo stesso piano, inquadrandola dai soliti punti di vista storico o panoramico, superficiali il più delle volte e falsi sia l'uno che l'altro.

La Toscana che più volte è apparsa sullo schermo è appunto quella «storica»: la Toscana quattrocentesca dei grandi artisti, o quella delle guerre del cinquecento, attraversata dagli eserciti mercenari dei capitani di ventura; figure, ambienti, episodi di innegabile cinematograficità, trattati però e ridotti tutti a freddi scenari ed anonime figure che nulla hanno del loro valore originario e nessun lato conservano dei loro aspetti più genuini.

Né un maggiore riguardo per i fatti storici e per i luoghi in cui essi furono vissuti hanno avuto anche in seguito altri film i cui esterni sono stati girati in Toscana; naturalmente anche gli americani hanno voluto «fedelmente» girare sul posto alcuni dei loro polpettoni storici. *Il principe delle volpi* di H. King, ad esempio, col solo risultato che quegli scenari naturali che dovevano dare maggiore veridicità a trame impossibili, finivano anzi coll'essere resi quasi falsi ed anonimi anch'essi. Sugli altri film del genere non importa neanche fermarsi a ripetere per ognuno di essi le stesse tristi constatazioni.

E quando, seppure cambiato il genere della vicenda, lo stesso rimaneva lo spirito con cui essa veniva ambientata nella nostra città, identico è rimasto purtroppo anche il risultato, vale a dire la solita cartolinata di palazzi, chiese, ponti e monumenti in genere, che per nulla rendevano l'animo della città così superficialmente fotografata. Cosa avevano infatti di profondamente fiorentino film come *Accadde in Settembre* di W. Dieterle, o *Il mondo le condanna* di G. Franciolini, o *Pietà per chi cade* di P. Costa, che appunto a Firenze furono più o meno interamente girati? Cosa si riconosceva di Lucca ne *La provinciale* dove quelle assolate, deserte panoramiche riuscivano sì già meglio a rendere l'atmosfera estiva della città di provincia, che tuttavia rimaneva però sempre imprecisata, troppo vaga e finiva col perdere quel sapore di studio realistico che Soldati aveva cercato di dare al suo film? Ancor peggio fece Leonardo Cortese, che sempre a Lucca ambientò il suo *Articolo 519 C.P.*, mostrando della città un aspetto ed uno spirito tanto falso ed irreale, che fece poi sorgere lunghe polemiche in merito, tra lucchesi ed il regista stesso.

E' questo infatti il pericolo più grave in cui sono caduti molti registi, che non hanno tenuto conto che una città non è solo un agglomerato di strade, di piazze, di case più o meno pittoresche, più o meno fotogeniche, e che non bastano queste a caratterizzare la vita che su esse e in esse si svolge, bensì è piuttosto la figura umana col suo spirito e la sua psicologia, sono i vari tipi che danno



Alida Valli in «Il mondo le condanna» di Franciolini, un film in cui le solite «cartoline» fiorentine si alternavano a sensibili inquadrature di periferia



Nell'episodio «Questione d'interesse» di «Altri tempi», Blasetti seppe tradurre vena e dialogo fuciniiano

vita ad ogni regione, ogni città, ed, in queste, ad ogni rione diverso.

Significativo in questo senso è il fatto che i film in cui lo spirito toscano è stato più fedelmente reso, sono quelli girati non sullo sfondo dei consueti scenari storici, bensì quelli la cui vicenda era ambientata in campagna.

Fu questa ad esempio il caso di *Questione di interessi*, uno degli episodi di *Altri tempi*, in cui Blasetti seppe tradurre assai felicemente la novella del Fucini. Qualcuno potrà obiettare che in questo caso il merito di aver saputo rendere e nello spunto e nel dialogo lo spirito dei contadini toscani non fu tanto del regista quanto del Fucini, ma proprio a lode di Blasetti si può ricordare che vi sono stati altri casi in cui ancora un

testo letterario, altrettanto vivo e fedele alla realtà è stato invece nella riduzione cinematografica completamente tradito e falsato. E' il caso delle *Ragazze di San Frediano*, dove la vicenda, che nel libro di Pratolini era tutta in funzione del tragicomico finale di sapore veramente sanfrediniano, e che nel film, per cause ovvie quanto si voglia non è stata riprodotta, ha perso proprio per questo quello spirito che l'animava tutta, e San Frediano «un albero che germoglia di infinite primavere, e le sue ragazze sono immortali come le sue pietre» è diventato un qualsiasi rione di una qualunque città che l'accento fiorentino non è bastato a caratterizzare. Tanto è vero che la stessa vicenda, con le stesse figure, gli stessi episodi e le stesse situazioni è stata ripresa da M. Bolo-



gnini ne *Gli innamorati* dove però ugualmente la parlata romanesca non è servita meglio a caratterizzare e precisare quella «piazetta» trasteverina, vista ancora in modo troppo superficiale.

Ma la Firenze di Pratolini è stata altre volte portata sullo schermo: da Lizzani in *Cronache di poveri amanti* e ancora da Blasetti in *Tempi nostri* in cui uno degli episodi era tratto dalla novella Mara. In questo caso però Blasetti non ha rispettato, come fece con «Affare di interessi» in *Altri tempi*, l'originale.

Molto più fedele all'affresco sempre letterario e storico insieme che Pratolini ha dipinto analizzando quel fatto di così vaste dimensioni che fu il fascismo, ancora attraverso la storia semplice, nascosta di una popolarissima via fiorentina, è restato invece Lizzani. La preoccupazione del regista di non cadere nei soliti luoghi comuni, nel solito folclorismo di maniera, si avverte in questo caso proprio nelle variazioni che egli ha apportato alla trama, racchiudendo la vicenda ancor più scrupolosamente nella piccola via del Corno, e sopprimendo ogni possibile divagazione su pittoresche aperture ambientali quali erano nel libro la descrizione della festa delle reficolone e della fiera di Santa Croce. Ed i soliti monumenti appaiono qui solo raramente ed in funzione di accurate note di costume, ecco così Piazza della Signoria con i turisti francesi che scambiano l'arresto di Mario per quello di un ladro, o San Lorenzo sulla cui gradinata viene trucidato Maciste, e la cui austera e scarna maestosità conferisce a quella tragica notte un tono ancor più realisticamente drammatico.

Di contro si pigli un altro film in questo senso altrettanto pienamente riuscito, vale a dire quel *Musoduro* cui Bennati ha conferito un respiro, una apertura amplissima, mantenendolo su un piano realistico al tempo stesso, quasi affacciando la camera a quei dirupi, macchie, boscaglie, praterie della Maremma in cui la vicenda è ambientata. Ma il mondo maremmano si vede e si sente tanto più in quelle panoramiche ed in quegli scorci di paesaggio, quanto più sono in funzione dei personaggi che in essi si muovono; dai bracconieri e dalle guardie che nel loro continuo duello sono i protagonisti, alle figure più secondarie, colte non con minor senso coloristico che però non scivola mai sull'irritante piano del gusto oleografico. Figure come il venditore ambulante che gira col suo carrozzone di paese in paese, episodi come quelli della festa nuziale all'aperto e della mandria di pecore sospinta ad intralciare la fuga dei due sposi, conferiscono a tutto l'insieme, già di per se stesso felice, una schiettezza di rappresentazione in cui ogni gesto, ogni parola esprimono lo spirito di quei personaggi popolari e del paesaggio cui essi apportano un'anima caratteristica e da cui essi acquistano maggiore vivezza e veracità a loro volta.

Paolo Romoli

# PROMEMORIA SU VENEZIA ALLA VIGILIA DELLA MOSTRA

**Quest'anno la rigorosissima selezione e i soli tre premi dovrebbero ridare valore ad una manifestazione che aveva perduto il suo scopo di segnalare il meglio della produzione cinematografica mondiale**



Poco più di un mese ci separa dall'undicesima premiazione veneziana del dopo guerra. Volendo dividere la vita della Mostra di Venezia, in due cicli distinti trascurando volutamente le manifestazioni italo-tedesche del 1940, '41 e '42, per il loro carattere di provvisorietà e propagandistico, possiamo trovare in essi alcune analogie di carattere organizzativo, artistico e politico. Entrambi, nel 1932 il primo, sulla Terrazza al Mare dell'Hotel Excelsior, e nel 1946 il secondo, al Cinema San Marco di Venezia città, iniziarono con euforico entusiasmo, con una "parata" dei paesi più diversi, desiderosi di presentare alla singolare Rassegna il meglio della loro produzione. Via via che gli anni passavano però, e le Mostre si succedevano alle Mostre, entrambi i periodi videro crearsi degli equivoci, degli squilibri motivati dall'ingerenza sulla organizzazione della Mostra stessa, di organi ed elementi estranei ai suoi fini altamente culturali: alludiamo ai così detti «festivalisti» e ai così detti «politici».

A vantaggio del secondo ciclo però, di quello iniziato nel 1946, con intelligente capacità organizzativa da Elio Zorzi, sulle rovine di un immane conflitto che distrusse l'intero patrimonio materiale della Mostra veneziana (e a tal proposito è molto utile leggere il capitolo «Cronaca delle Mostre» scritto da Flavia Paulon per il volume edito dalla Biennale: «Venti anni di cinema a Venezia»), s'è andato concretando — dopo una sequela di errori, di compromessi, di iniziative buone nelle intenzioni e inquinate poi dall'ingerenza dei personaggi sunnominati, ma anche di idee lodevoli come l'istituzione dei Festival del Documentario e del Film per Ragazzi, che hanno assunto oggi una fisionomia particolarmente interessante — una presa di posizione che, vista alla vigilia della XVII edizione della Mostra, potrebbe preludere a un ritorno della Rassegna veneziana ai suoi originali intendimenti strettamente artistici.

Il regolamento infatti contempla quest'anno tre

soli premi: il Leone d'Oro di San Marco per il miglior film, e le due Coppe Volpi di Misurata per le migliori interpretazioni femminili e maschili (oltre a una selezione rigorosissima dei film, che non potranno essere più di 12-14). Nient'altro! Ciò vorrà dire (ma bisognerà attendere l'esito finale anche della undicesima premiazione del dopoguerra), ridare a Venezia il suo antico significato: riuscire a dar titolo di merito ai film che essa presenterà non per i premi ricevuti (che anzi a volte hanno creato degli equivoci — come vedremo poi — per certi abbagli delle giurie) ma per il fatto puro e semplice di esser stati scelti a parteciparvi. Lo slogan pubblicitario allora, «presentato alla Mostra di Venezia» potrà assumere nuovamente il significato di serio richiamo per quanti vedono nel cinema un mezzo culturale ed artistico.

La prima Mostra del dopoguerra, fu chiamata «Manifestazione»; riuscì però a tenere testa alla spietata concorrenza di Cannes, la cui preparazione per il primo Festival del Cinema, era stata vagheggiata già dall'anteguerra; da quando cioè alcune discriminazioni «politiche» avevano scontentato una buona parte dei Paesi che frequentavano annualmente Venezia. I Paesi partecipanti erano pochi; riflettevano però il meglio realizzato in campo internazionale, dagli USA all'URSS. L'URSS tornava dopo un'assenza di dodici anni. Inoltre si ebbe una intelligente innovazione, mai più ripetuta: la giuria composta da critici eletti da critici per referendum. Nessun abbaglio perciò alla premiazione (che andò sotto il nome di «segnalazione»), che vide eleggere ottimi film come «The Southerner» di Jean Renoir (miglior film a soggetto), e a pari merito: «Les enfants du Paradis» di Marcel Carné, «Il giuramento» di Mikhail Ciaureli, «Hangmen also die» di Fritz Lang, «Henry V» di Laurence Olivier, «Gli indomiti» di Mark Donskoi, «Paisà» di Rossellini, «Panique» di Julien Duvivier, «Il sole sorge ancora» di Aldo Vergano. E' stata forse l'unica premiazione che dal pubblico abbia avuto solo applausi.

La giuria internazionale viene rieletta nel 1947, e in un clima di distensione e di libertà si assegna all'unanimità il Leone d'Oro alla Cecoslovacchia per il film «Sirena» di Karel Stekly, arrivato a Venezia all'ultimo momento. Vengono segnalati film come «La perla» di Emilio Fernandez, «Dies Irae» di Carl Theodor Dreyer, «Quai des Orfèvres» di H. G. Clouzot, «L'ammiraglio Nakhimov» di V. Pudovkin, «Caccia tragica» dell'esordiente De Santis, «Posvicieni» (Kermesse), il film a pupi animati di Jiri Trnka, e possiamo ammirare «Le diable au corps» di Autant Lara, «La fanciulla Ditté» dei coniugi danesi Bjarne Henning Jensen, «I racconti di

## I FIDANZATI DELLA MORTE

CON

SYLVA KOSCINA

RIK BATTAGLIA

Regia: Romolo Marcellini

Produzione Sirio Film - Ultrascopo - Eastman-color





Capek" di Martin Fric. Del regista sovietico Gligori Alexandrov, viene premiato la divertente ma invero per niente eccezionale commediola, "Primavera", che riscuote qualche sibilo, e che comunque rimane molto lontana dalle precedenti ottime cose dell'allievo di Eisenstein: "Il circo" e "Ragazzi allegri" (o "Tutto il mondo ride"), proiettati in una mattinata.

Nel 1948 la giuria, da internazionale, diventa nazionale. Ciò scontenta la Russia che si astiene dall'inviare i suoi film. Cominciano a prodursi le prime perplessità del dopoguerra, proprio in quella sede (Palazzo del Cinema al Lido, essendo state le due Mostre precedenti allestite a Venezia città) che elencò troppi e non sempre buoni ricordi. Al degnissimo film di Visconti, "La terra trema" la giuria preferisce il sia pur pregevole formalmente, ma disuguale "Hamlet" di Laurence Olivier. Poi si ripiega assegnando un riconoscimento ex-aequo a "La terra trema", "L'oisiana Story" di Flaherty e al Ford minore di "The fugitive". Altri premi vanno a "Der Prozess" di Pabst (miglior regia), a "Oliver Twist" di Lean (miglior scenografia), a "Sotto il sole di Roma" di Castellani (premio Presidenza del Consiglio).

L'umanesimo toccante e sconvolgente di "Ultima tappa" della polacca Wanda Jakubowska, passa inosservato. "Anni difficili" di Zampa, diverte il pubblico per la sua satira politica, ma fa nascere un vespaio di polemiche. L'interessante anticonformista film americano "Strange Victory" di Leo Hurwitz (di produzione indipendente), viene presentato quasi clandestinamente, benché figuri regolarmente in programma.

1949. Cambio della guardia al timone della Mostra. Elio Zorzi lascia il posto ad Antonio Petrucci. La giuria è sempre nazionale, e l'Europa Orientale continua nel suo assenteismo (ritornerà al gran completo, nel 1953). Su 37 film in competizione, uno solo si stacca nettamente dagli altri: "The Quiet One" di Sidney Mayer. Di produzione indipendente, girato inizialmente in 16 mm., col sistema del risparmio, dà ottimi risultati. E' il dramma intimista e psicologico di un ragazzone negro che si sente « escluso » dal mondo in cui vive. Ma i giudici preferiscono assegnare il Gran Premio all'esistenzialista "Manon" di Clouzot, e riconoscere come miglior regista Augusto Genina per "Cielo sulla palude". (Viviamo ancora nell'equivoco che il regista non sia l'autore del film per cui la sua prestazione può venire riconosciuta a parte). La critica si consola dando il premio a sua disposizione al film del negretto, ed esprime il suo rammarico per un mancato riconoscimento all'impegnativa opera che Lattuada ha tratto da Bacchelli: "Il mulino del Po".

Analoga cosa accade l'anno seguente, 1950. Inispiegabilmente al validissimo dramma di coscienza: "Dieu a besoin des hommes" di Delannoy, si preferisce il pregevole ma notevolmente inferiore "Justice est fait" di Cayatte. La critica si consola ancora una volta premiando un film fuori concorso: l'umanissimo "Cristo fra i muratori" di Dmytryk, mentre la Presidenza del Consiglio riconosce come miglior film italiano quel pasticcetto piuttosto ipocrita che è "Domani è troppo tardi" di Moguy. "Asphalt Jungle" di Huston riceve un riconoscimento per la migliore interpretazione maschile di Sam Jaffe, mentre il godibilissimo "La Ronde" di Max Ophüls si aggiudica il premio per la scenografia. Nel complesso il pubblico rimane abbastanza soddisfatto, anche se per vari motivi i film premiati sono davvero molti. Rossellini riconferma, con un'ambizioso "Stromboli", la sua stanchezza già denunciata l'anno prima con "Amore".

Tutti sono d'accordo finalmente nel ritenere il cinema italiano maturo per concorrere senza limitazioni con le opere straniere, e pertanto si abolisce col 1951 il Premio della Presidenza del Consiglio indirizzato appunto alla migliore pellicola nostrale. All'ultimo momento però, quando ci si accorge che la selezione italiana quest'anno ha fallito in pieno, il premio suddetto, scacciato dalla porta, rientra dalla finestra, e viene aggiudicato a "La città si difende". Il pubblico fischia, ride e applaude sfacciatamente. Degli altri due film ("Ombre sul Canal Grande" di Pellegrini, e "Parigi è sempre Parigi" di Emmer) non c'è molto da dire: vengono sommersi dai calibri stranieri.

La Giuria si trova di fronte per la prima volta nel dopoguerra, al risorto cinema giapponese. Combattuta fra l'esotismo tentatore di "Rasciomon" di Kurosawa, l'ascetismo di "Le journal d'un Curé de campagne" di Bresson, e i due americani "Big Carnival" di Billy Wilder e "Fourteen Hours" di Henry Hathaway, si lascia sedurre dagli occhi della bella Machiko Kyo e dai ruggiti di Toshiro Mifune e assegna il « Leone d'Oro » al Giappone. (La critica invece questa volta è più indecisa e fi-

nisce per riconoscere a pari merito, sia l'opera di Kurosawa sia quella di Bresson). Lo statico seppur impegnativo "Murder in the Cathedral" di G. Hoellering si aggiudica la migliore scenografia. Un premio speciale va a Kazan per "A Streetcar Named Desire", e per il medesimo film viene riconosciuta migliore interprete femminile Vivien Leigh. Per la interpretazione maschile si ripiega su un consueto Jean Gabin (film: "La nuit est mon royaume"), mentre l'ottima fatica di Jean Delannoy: "Le garçon sauvage", è ignorato con evidenza trasparentissima. Un premio viene aggiudicato anche all'irrisconoscibile Jean Renoir di "The River" (girato in India).

Germi si ripresenta l'anno seguente, 1952, con "Il brigante di Tacca del Lupo" col quale fa il verso, questa volta, al « western ». La Mostra del Cinema veneziana, sorta nel 1932, compie venti anni, e nonostante la concorrenza di innumerevoli Festival e rassegne filmistiche sorte a sua imitazione un po' dappertutto, mantiene il primato. Si premia — con soddisfazione di tutti — l'ottimo film di René Clément "Jeux interdits", per il quale si conia la seguente motivazione: « Per aver saputo elevare a singolare purezza lirica ed eccezionale forza espressiva l'innocenza infantile nella tragedia e nella desolazione della guerra ». Un premio internazionale a pari merito va ancora a un Ford minore ma simpaticamente affettuoso: "The Quiet Man", e al delicato e notevolmente superiore "O'Hara" di Kenji Mizoguchi. Il terzo premio, per una sorta di compromesso, viene assegnato a "Europa '51" di Rossellini, il quale nonostante la sua tesi confusa, ha momenti sinceri in alcuni scorcii di evidente ispirazione neorealistica. Ingrid Bergman, protagonista del film, non viene premiata come migliore attrice perché doppiata. Come miglior attore è riconosciuto invece, Fredric March per l'interpretazione data in "Death of a Salesman" di Laslo Benedek.

Un premio meritissimo va all'originale e valido film a disegni animati "La Bergère et le Ramoneur" di Paul Grimault. Oltre ai film di Germi e di Rossellini, l'Italia presenta il satirico "Lo sceicco bianco" di Fellini, e il pregevole "Altri tempi" di Blasetti.

Un grande ritorno registra la Mostra nel 1953: Russia e Paesi satelliti si presentano con film impegnativi della loro ultima produzione. E' un avvenimento eccezionale perché questo vuol dire per Venezia tornare alla sua completa internazionalità. Ma la giuria prende alcuni abbaggi solenni. Come presunto atto di coraggio non assegna il « Leone d'Oro ». Poi, tra lo scontento quasi generale, assegna ben sei leoni d'argento e quattro leoni di bronzo, così ripartiti: a Kenji Mizoguchi per "Ugetsu Monogatari" (Giappone), a Federico Fellini per "I vitelloni" (Italia), a R. Ashley, M. Engel e R. Orkin per "Little Fugitive" (U.S.A.), a John Huston per "Moulin Rouge" (Gran Bretagna), a Marcel Carné per "Teresa Raquin" (Francia), a Aleksander Ptusko per "Sado" (U.R.S.S.), e a Rafael Gil per "La guerra de Dios" (Spagna), a Samuel Fuller per "Pickup on South Street" (U.S.A.), a Yves Allegret per "Les Orqueilles" (Francia), a Tom Payne per "Sinha Moça" (Brasile). Mentre per i primi tre i premi sono meritati e il pubblico applaude, per gli altri si accendono discussioni, specialmente quando non si vede menzionato l'ultima opera di Pudovkin: "Il ritorno di Vassili Bortnikov", e quel gioiello di perfezione tecnica e formale che è "Vecchie leggende cèche", lungometraggio a pupi animati di Jiri Trnka. Semenov, il capo-delegazione sovietica, in una intervista dichiara che la Russia non parteciperà più alla Mostra di Venezia. E per l'anno seguente mantiene la promessa, partecipando invece a Cannes.

Col 1954 Antonio Petrucci viene sostituito nella direzione della Mostra da Ottavio Croze, che già la diresse nell'anteguerra, dal 1935 in poi. Alcune innovazioni, come il ritorno alla giuria internazionale, fanno sperare bene. Ma la sera della premiazione nasce un putiferio. Una parte della stampa che voleva premiato "Senso" di Luchino Visconti (il quale nonostante i suoi pregi preziosissimi di colore, scenografia, interpretazione e regia, non sarà nemmeno menzionato) organizza una protesta con fischietti prefabbricati. Il Gran Premio viene assegnato al pregevolissimo shakespeariano "Giulietta e Romeo" realizzato con una eccezionalissima perfezione formale da Renato Castellani. Quattro « Leoni » vanno a: "On the Waterfront" di Elia Kazan, film pregevole nonostante certe manchevolezze di contenuto; ai due film nipponici rispettivamente di Kurosawa e Mizoguchi: "I sette samurai" e "L'intendente Sansho"; a Fellini per "La strada". Gina Lollobrigida si vede sfuggire il desiderato premio per la migliore interpretazione femminile, dopo la caduta del film "La Romana" diretto dal solitamente acuto Luigi Zampa. Premio che la giuria — ingiustamente — non assegna ad alcuna

delle sue pur meritevoli attrici viste nel corso della Rassegna. Per l'interpretazione maschile altro compromesso: si trascurano le prestazioni di un Marlon Brando, o di un Toshiro Mifune, o ancora di un Farley Granger, per riconoscere il consumato mestiere — ormai collaudatissimo — di Jean Gabin. Il premio a disposizione della Giuria è assegnato al fornitissimo « cast » dell'hollywoodiano "Executive Suite" di Robert Wise.

Anche per il 1955 la giuria è internazionale. E internazionale nel senso più largo della parola è la partecipazione dei Paesi, che si presentano (U.R.S.S. e satelliti compresi), con trenta film. Ma la premiazione si presenta assai ardua, e dodici riconoscimenti su trenta pellicole, è veramente una esagerazione. Meritatissimo, comunque, il Gran Premio « Leone d'Oro » di San Marco, a "Ordet" di Carl Theodor Dreyer (anche se la motivazione conia per esso: « All'opera e alla vita di Dreyer », sminuisce notevolmente il significato del premio stesso). Meritati sono anche i due leoni d'argento assegnati al sovietico "La Cicala" di Samsonov (che si aggiudica pure il Premio della critica) e all'italiano "Le amiche" di Antonioni, mentre fuori posto, data la presenza in programma di opere freschissime e delicate come "Amici per la pelle" di Franco Rossi e "Chien perdus sans collier" di Delannoy, ci sembrano i due leoni andati al pregevole ma teatralissimo "The Big Knife" di Robert Aldrich, e all'olandese (diretto dal tedesco della Germania Est, Wolfgang Staudte) "Ciske de rat".

Alcune medaglie (che finiscono per sminuire il valore di ogni premiazione, per il loro numero veramente inflazionistico) vanno ai giovani registi: Alexander Astruc per "Cattivi incontri"; a Václav Krška per "Smetana - della mia vita"; a William Fairchild per "John and Julie"; a Francesco Maselli per "Gli sbandati"; ad Andrei Munk per "Gli uomini della croce azzurra".

Con le Coppe Volpi poi si rasenta addirittura il ridicolo: pur di fronte alle notevoli prestazioni di una Ida Lupino ("The Big Knife"), di una Vivien Leigh ("The Deep Blue Sea"), per non parlare delle interpreti femminili di "Ordet" e di "La Cicala", la Coppa non viene assegnata. Per quella maschile, altra stranezza: si riconoscono « ex-aequo » la prestazione misurata ma nient'affatto sbalorditiva dell'inglese Kenneth More data in "The Deep Blue Sea", con quelle due veramente magistrali di Curt Jürgens (tedesco) fornite nei due film: "Les héros sont fatigués" e "Des Teufels General". Ma il 1955 va ricordato anche come l'anno dei film ritirati dal calendario. Ben cinque pellicole seguono questa sorte, per pressioni esterne di dubbio significato. Ottavio Croze, che aveva minacciato di dimettersi se la sua funzione di direttore non fosse stata rispettata, mantiene la parola, specialmente dopo che con sibilina insistenza taluni avevano premuto per spostare la Mostra di Venezia in altra sede, sganciandola dalla Biennale che nel 1932 le aveva dato vita.

Successore di Ottavio Croze è, per la prossima XVII Edizione della Mostra veneziana, dopo lo scongiurato pericolo che minacciava di farla alternare (secondo il desiderio di alcuni produttori) di anno in anno, con Cannes, Floris Ammannati, il quale ha riformato radicalmente tutto il regolamento. Dodici o quattordici proiezioni soltanto, una per sera, e di film, inoltre, invitati direttamente da un comitato di esperti dopo una rigorosissima selezione di carattere culturale, tecnico ed artistico. E, alla fine, l'assegnazione di un unico Gran Premio: il « Leone d'Oro » di San Marco, e delle due Coppe Volpi di Misurata per le migliori interpretazioni femminili e maschili.

Un'innovazione accettata negli ambienti culturali cinematografici con sincera lieta sorpresa, poiché può portare Venezia ad una posizione artistica di notevole significato; ma che può anche rappresentare un « handicap » piuttosto grave per quella che è la conoscenza diretta delle cinematografie minori da parte dei critici che ogni anno si danno convegno al Palazzo del Cinema; cinematografie minori sempre puntuali all'appuntamento veneziano con i loro film « primitivi » e « ingenui » per estetica e contenuto, che di anno in anno però han saputo rivelare delle piacevoli anche se non eccezionali sorprese, e che, stando così le cose, non potranno più essere invitate a Venezia poiché difficilmente tali pellicole raggiungono quella nobiltà formale voluta dal nuovo regolamento in maniera tanto drastica. Siamo certi comunque che lo stesso Floris Ammannati, si riserverà, a XVII Mostra conclusa, di rivedere i suoi intendimenti, secondo i risultati conseguiti da questa sua prima esperienza come direttore della più importante Esposizione Internazionale di Film.

Piero Zanotto



# INCANTESIMO

(The Eddy Duchin Story)

Regia: George Sidney - Soggetto: Leo Katcher - Sceneggiatura: Samuel Taylor - Fotogr.: Harry Stradling - Produt.: Jerry Wold

## PERSONAGGI ED INTERPRETI

|                   |                    |
|-------------------|--------------------|
| EDDY DUCHIN       | TYRONE POWER       |
| MARJORIE OELRICHS | KIM NOVAK          |
| LOU SHERWOOD      | JAMES WHITMORE     |
| CHIKUITA          | VICTORIA SHAW      |
| PETER DUCHIN      | REX THOMPSON       |
| Mrs WADSWORTH     | FRIEDA INESCORT    |
| Mr WADSWORTH      | SHEPPERD STRUDWICK |
| Mrs FRANK DUCHIN  | GLORIA HOLDEN      |
| LEO REISMAN       | LARRY KEATING      |



**3** I mondi cui appartengono sono diversi: lei proviene da una delle più illustri famiglie di New York; lui è figlio di un modesto lavandaio. Ma i due si amano veramente, e la loro vita matrimoniale scorre in piena felicità



**1** Il pianista ed orchestrale americano Eddy Duchin (Tyrone Power) ha la fortuna d'incontrare la miliardaria Marjorie Oelrichs (Kim Novak) che l'impone all'attenzione del pubblico facendolo suonare al Casinò del Central Park



**4** Una felicità però destinata a scomparire in breve tempo: dopo la nascita del primo figlio Peter (Rex Thompson), che reca la più grande gioia nella famiglia Duchin, Marjorie muore poco dopo la nascita del secondo bambino



**2** Fra i due giovani, che la passione per l'arte unisce sempre più, non tarda a nascere l'amore. Infatti Marjorie ed Eddy, malgrado alcune difficoltà create dal carattere di lui, sicuri del loro sentimento, finiscono con lo sposarsi



**5** Eddy non resiste al dolore; affidato il bimbo agli zii della moglie, sordo alle preghiere di amici ed ammiratori che tentano in ogni modo di ridestare in lui l'interesse per il lavoro, egli parte senza una meta precisa, per dimenticare





- 6** Dopo aver errato per il mondo, partecipa alla guerra servendo nella marina; ancora una volta egli non ascolta i consigli di tutti coloro che lo amano, che vorrebbero tenerlo lontano dai pericoli e sperano sempre in un suo ritorno



- 7** Ma una volta, in un'isola del Pacifico, suonando il pianoforte per un piccolo indigeno, Eddy è preso dalla nostalgia; gli torna alla memoria tutto il suo passato, poichè quel fanciullo gli ricorda improvvisamente il figlio lontano



- 8** Tornato a New York, egli ritrova Peter ormai decenne ed affidato alle cure di un'orfana di guerra: Chiquita (Victoria Shaw). Eddy s'accorge che il bambino durante la sua assenza si è affezionato alla ragazza; questo lo rende geloso



- 9** Dopo un alterco con Chiquita, in cui la giovane gli rinfaccia la sua prolungata lontananza dal figlio, egli finisce col comprendere che tanto lui che Peter hanno bisogno di lei; perciò propone alla ragazza di sposarlo



- 10** Col nuovo matrimonio comincia per Eddy un nuovo periodo di felicità; ma si tratta di un'altra breve parentesi. Infatti un giorno egli si accorge che il suo braccio sinistro non gli risponde. La diagnosi è terribile: leucemia



- 11** Eddy però riesce a far comprendere al figlio la triste realtà; accade così che un giorno, quando i due si mettono al pianoforte assieme, è Peter, ormai forte di una grande lezione, a continuare a suonare la composizione del padre





« Nosferatu, una sinfonia dell'orrore » di Murnau. Siamo nel clima che Balázs ha definito « le correnti d'aria glaciale dell'al di là »



« Schatten » (« Ombre ») di Arthur Robinson. Sogni, inconscio e cinematografia dell'anima



« Die Büchse von Pandora » (« Il vaso di Pandora » o « Lulù ») di G. W. Pabst. Il cinema va a scuola da Freud

# VAMPIRI, FREUD E PSICANALISI

**I rapporti fra psichiatria e cinema furono determinati da scuole e dottrine spesso diverse da una nazione all'altra. Tuttavia quasi mai ci fu dato di assistere alla riproduzione di una reale malattia mentale o di un vero alienista.**

**D**ue sono i rami della medicina che, fin dal tempo del « muto », hanno offerto per lo schermo il maggior numero di soggetti, talvolta ricavati da romanzi: la chirurgia, della quale abbiamo assistito a più o meno brillanti saggi, e la psichiatria. I rapporti di questa col cinema sono però assai più complessi e non del tutto pacifici.

Infatti, il termine col quale la si indica (che etimologicamente significa « medicina della psiche ») non comprende soltanto la pazzia e il manicomio, ma corrisponde ad una vasta disciplina, che assorbe anche gran parte della psichiatria, della sociologia, della criminologia, ecc., senza contare quella enorme quantità di malanni psichici, le nevrosi, in genere curate senza l'internamento in appositi istituti. Con ciò si possono spiegare le numerose « infiltrazioni » di concezioni psichiatriche in molte produzioni dell'arte narrativa, che trova nel cinema, arte narrativa e figurativa insieme, il suo naturale complemento espressivo.

Le ragioni che formano ancora oggetto di discussione in tema di psichiatria e cinema, sono essenzialmente due: da una parte le varie scuole e tendenze dottrinali, spesso alquanto diverse da una nazione all'altra, che possono influire sui concetti informativi di un soggetto, il quale sarà a sua volta, più o meno universalmente accettato; in secondo luogo, le libere creazioni degli autori, che trovano sovente maggior interesse a trasformare i quadri morbosi in altrettanti frutti di fantasia.

In contrapposizione a queste, meriterebbero una speciale menzione le realizzazioni ottenute dal vecchio Am-





«La fossa dei serpenti», un film che a rigore scientifico presenta molte inesattezze ed esagerazioni

broso, con la consulenza di Cesare Lombroso, nell'ospedale «Cottolengo» di Torino. Si trattava però di documentari appartenenti ad una serie comprendente altri campi della medicina.

Comunque, se vogliamo seguire lo sviluppo psicologico della «decima musa», troviamo che il numero dei film a contenuto psico-medico è assai cospicuo e troppo lungo sarebbe farne una disamina completa. Ci limiteremo a citarne qualcuno fra i più degni di menzione.

Spetta alla cinematografia tedesca, nell'indirizzo espressionistico, il merito di averne dato i primi saggi ragguardevoli. «Il gabinetto del Dr. Caligari», di Wiene, dove incombe una sinistra atmosfera di allucinazioni e delirio, fu considerato come paradigma di questa scuola, tanto che si coniò persino il termine neologistico di «caligarisimo», con cui si esprimevano due valori: l'uno, restrittivo, di carattere psicoanalitico, l'altro, di significato più esteso, di carattere drammatico, per non dire, senz'altro, terrificante. Quest'ultimo aspetto toccherà l'apice col così detto «vampirismo» in «Nosferatu», di Murnau e coi film della tirannia e del sadismo, specie in «Vanina», di Mayer von Gerlach, e «Il Dr. Mabuse», di Fritz Lang, in cui agisce tutto un mondo di corruzione e di degenerazione, fino alla pazzia conclamata del protagonista. Con «Ombre», di Robinson, e, in

particolare, con «I misteri di una anima», di Pabst, si cominciò ad esplorare veramente il subcosciente. Furono chiamati, come consulenti, due collaboratori di Freud, ottenendo quasi un prodotto di fusione tra un documentario e un film a soggetto, quindi poco emotivo, ma senza dubbio notevole per l'assenza dei simbolismi precedenti e la scrupolosa osservanza del linguaggio pratico. Lo stesso Pabst, alcuni anni dopo, senza più entrare nel freudismo, descrisse qualche scena di vera alienazione nel «Don Quixote», ritraendo non indegnamente i tratti paranoici del Cavaliere dalla Trieste Figura, specie nella carica contro i mulini a vento.

Il cinema americano non trascurò, seguendo il confratello tedesco, le produzioni dette «brivido», così da ottenere anch'esso effetti sul pubblico non del tutto raccomandabili. Una edizione del famigerato «Dr. Jekyll», dovuta a R. Mamoulian, sollevò critiche in campo medico, ponendo ancor più a fuoco il problema igienico-mentale dello spettacolo cinematografico, pur non possedendo questo film un vero interesse psichiatrico ma appartenesse piuttosto, come diremo ora, alla più estrosa fantascienza.

In fatto di «sdoppiamento della personalità», il nostro Blasetti si dimostrò, almeno in parte, fedele ad un caso clinico di tipo epilettico, realiz-

zando «Il procuratore Haller», rifacimento del tedesco «Der Andere».

Largamente attinsero anche gli americani alle dottrine psicoanalitiche, elaborate in casa loro. Dopo «Io ti salverò», che si basava su concetti un po' semplicisti, ecco «La fossa dei serpenti», di Litvak, robusto film rispecchiante fedelmente le dottrine e gli ambienti psichiatrici d'oltre oceano, ma piuttosto discutibile per le nostre scuole, secondo le quali la psicoanalisi troppo spesso viene larguita applicata nel tentativo di spiegare le cause non solo delle più comuni nevrosi, ma anche di malattie mentali manicomiali, persino della schizofrenia, di origine tuttora sconosciuta. Su base analoga, meno particolareggiata nei dettagli della specialità, si svolge la vicenda di un film di attuale programmazione: «La tela del ragno» di V. Minnelli.

Per comprendere tali film, bisogna rifarsi soprattutto all'«ottimismo» americano, il quale ha notevolmente influito sull'indirizzo psichiatrico d'oltre oceano. Infatti, dopo aver seguito, in un primo tempo, il vecchio indirizzo francese di Pinel, a cui succedette la poderosa classificazione tedesca, dovuta a Kraepelin, arrivati al '900 gli autori americani, soprattutto per opera di Mayer, ripudiarono le concezioni psichiatriche tradizionali, perché ritenute tristi e senza speranza, ricercando in quelle psicoanalitiche e nelle reazioni d'ambiente

la chiave di volta della diagnostica e del successo terapeutico. In una parola, secondo queste scuole, le malattie mentali sarebbero soltanto di origine psichica.

I risultati? Le critiche mosse dalle scuole europee riguardano in primo luogo la presunta causa di tali forme morbose, che non può essere soltanto psichica, ma deve tenere nel debito conto «l'habitus», che comprende da un lato le tare ereditarie e dall'altro la predisposizione individuale, cioè quella che la scuola costituzionalistica italiana definisce la «costituzione». Queste sono le cause predisponenti, le altre solamente scatenanti.

Il secondo punto concerne le terapie. E' vero che, anche in America, si pratica l'elettroshock, l'insulinoterapia, la psicotomia, ecc., ma troppo ci si rivolge (e tutto questo appare proprio nei film) alla liberazione dai soliti «complessi». E' pur vero che in più di un caso, si può, con questo metodo arrivare alla remissione di una sindrome psiconevrosica, specie se si tratta di isterismo, ma per gli aderenti alle vecchie scuole, anche se si tratta di «pessimisti», il malato non è guarito. Prove ne siano le ricadute, che possono succedersi tre-quattro volte nel corso della vita. Naturalmente nei film queste non compaiono.

Non si possono comprendere tali film, se non si considera l'ottimismo





«La tela del ragno». Richard Widmark nella parte del dottor Stewart Melver, in ordine di tempo l'ultimo psicanalista sfornato dalla cinematografia americana

americano, il quale ha ripudiato le nostre concezioni psichiatriche, ritenute tristi e senza speranza, ricercando in quelle psicoanalitiche e nelle reazioni d'ambiente la chiave di volta della diagnostica e del successo terapeutico.

Più modesto, ma efficace, è stato Charlie Chaplin in «Tempi moderni», in cui seppe creare l'operaio vittima del «lavoro di linea» e finito in una casa di cura. Senso realistico di importanza sociale abbiamo notato pure in «Giorni perduti» di Wilder vero documentario sulla forma più temibile dell'alcolismo, il «delirium tremens», colla ben congegnata riproduzione delle caratteristiche allucinazioni zoopsiche.

Tutto sommato, meno in pochi casi, la filmistica psichiatrica appare troppo ancorata alle dottrine dell'inconscio, senza dubbio allettanti, ma poco convincenti. Quasi mai ci fu dato di assistere alla riproduzione di una vera malattia mentale e alla presentazione di un vero medico psichiatra. Inoltre troppe volte, per ubbidire al concetto grossolano, che intende il malato di mente un soggetto spassoso, mentre dovrebbe, all'incontro, suscitare profondo senso di pietà, si fabbricano anche figure comiche di alienati. E non basta. Mentre il chirurgo appare sullo schermo, di solito, in veste di eroe, si è visto il medico alienista in parti di poco rilievo o addirittura in quella della «macchietta», se non ghermito esso pure dalla pazzia.

Si dirà che, per esigenze narrative e spettacolari, non è possibile seguire la linea scientifica. Ciò è falso, poiché si può ugualmente servire l'arte, senza perdere di vista almeno fin dove è possibile farlo, i quadri offerti direttamente dal vero. Alla genialità e al gusto estetico degli autori il compito di romanzarli, senza troppo deformarli.

A questo proposito vorrei ricordare un film italiano, anche se non appartenente al genere in questione: «La strada», di Fellini, in cui, mettendo a conflitto due diverse psicologie, una estrosa e ingenuamente provocatoria e l'altra feroce e primitiva, viene lo devolmente abbordato il concetto psico-giuridico della «vittimogenesi», secondo cui la vittima e il reo si trovano talvolta intimamente collegati nel processo psicologico che conduce al delitto. Non mi risulta che la critica lo abbia rilevato.

Molti soggetti si potrebbero ancora ricavare dalla psicopatologia, senza dover sempre far ricorso alle dottrine freudiane e similari, guardando con semplicità ai problemi della vita reale. Il pubblico ne sarebbe senza dubbio soddisfatto, perché tanto sembra interessarsi a questa giovane disciplina, un tempo riguardata come la più ambiziosa e la più povera, oggi assunta a dignità terapeutica.

Piero Daglio

## SONO QUATTRO COME I TRE MOSCHETTIERI

Federico Fellini, Pietro Germi, Mario Monicelli e Mauro Bolognini hanno costituito una propria società per scavalcare i produttori. Si chiama R.P.A. Che i quattro Registri Produttori Associati abbiano trovato la medicina contro la crisi?

Tutti sanno che ha più bisogno Toscanini di buoni violini che non i violinisti del maestro. Pur contando che Toscanini sa dirigere l'orchestra. Invece i nostri produttori non sanno dirigere. Non hanno neppure imparato dagli inglesi che per concludere un affare occorre mettersi in condizione di non avere necessità di concluderlo. La fretta affaristica, speculativa, del loro continuo «produrre per tamponare», ha fatto venire il fiatone al nostro cinema. Ed eccolo davanti con la lingua penzoloni. Perciò, da mesi, l'hanno steso sul lettino diagnostico; e s'è fatto un gran parlare di mali e di rimedi. Né sono mancati i consulti che poi, quando si tratta di soldi, si chiamano tentativi di «trust». Ma quando il produttore promuove un cartello o annuncia un consorzio, oltre ad ambiziosi progetti, che cosa dimostra? Niente, non incanta nessuno. Anche a patto che sapesse dirigere, gli resta ancora da trovare i primi violini. Perché — sia ben chiaro — non sono i soldi che fanno i film, ma il talento. E il talento non manca. È stato strozzato dalla fretta di cui si parlava; l'intelligenza ha dovuto correre al ritmo di bersagliere che fonfaronate. Soggettisti, sceneggiatori e registi erano costretti al «signorì» da villani ed impazienti sergentoni. Trattare con il produttore significava ascoltare urla e parolacce. E allora? Adottare la risposta del calamaio in faccia? Federico Fellini, Pietro Germi, Mario Monicelli e Mauro Bolognini, quasi quasi, pensavano di farlo. Monicelli perché è nervoso e severo; Germi in quanto misura 130 di torace e ha le mani da martellatore; Fellini poiché è fanciullesco e scherzoso; Bolognini per via dei bollenti trent'anni. Ma i quattro amici hanno deciso di meglio: ignorare i produttori, saltarli a piè pari, e fare da soli. Ci pensavano da tempo. Si incontravano e dicevano: «ma perché non facciamo anche noi gli Artisti Associati?». Bene, ora l'hanno fatto. E il 10 luglio sono andati dal notaio per costituire una nuova società chiamata R. P. A. (Registi Produttori Associati) assieme ad Alfredo Guarini e ad Alfredo Bini che ne cureranno la parte tecnico-organizzativa. I quattro registi, esauriti gli impegni già contratti («Le notti di Cabiria» per Fellini, un film con la VIDES per Germi), dirigeranno esclusivamente le pellicole della loro società; e, in accordo con una importante casa di distribuzione, annunceranno fra breve il primo ciclo di produzione comprendente quattro film. I vantaggi di ordine artistico ed economico deriveranno dal fatto che ogni film si avvarrà, in sede di scelta di soggetto e conseguente sceneggiatura, della effettiva collaborazione dei quattro che, assieme ad Alfredo Guarini, nominato Presidente della R. P. A., sono egualmente partecipi ed egualmente interessati al buon esito del lavoro. Infatti i rischi degli associati saranno sempre divisi in almeno quattro film decisi e controllati nelle varie fasi della realizzazione, secondo il parere della maggioranza dei soci. Con questo sistema, oltre ad eliminare le spese generali di una grossa casa di produzione secondo lo «stand» normale, la compartecipazione agli utili evita la spesa iniziale della voce «regia». Inoltre l'iniziativa, date le doti e le capacità di lavoro degli autori, se da un lato fornirà garanzia al noleggiatore e alla distribuzione, d'altro lato potrà esercitare oneste imposizioni per non accondiscendere al gusto e alle pretese di coloro che, in nome del famoso «gusto del pubblico», sono stati gravemente responsabili del declinamento qualitativo del nostro cinema. Inutile fare dei paragoni con il passato. Inutile avvicinare i nomi dei costituenti l'R. P. A. a quelli di Chaplin, Pickford, Fairbanks e Griffith che, noti come i «quattro grandi», fondarono nel '19 la «United Artists» oppure a quelli dei registi (fra cui King Vidor) che, riuniti come registi produttori indipendenti, diedero vita alla «Associated Producers». Il passato insegna che questi «fronti unici» hanno dato ottimi risultati. Ma a noi interessa il presente; e troviamo che in questo particolare momento l'alleanza Fellini, Germi, Monicelli, Bolognini, sia utile e fattiva. Loro sono decisi a collaborare e ad andare d'accordo. Anche perché, ed è evidente, ci sarà chi tenterà di smontare il solido quartetto. Ma i soci dell'R. P. A., affinché siano ben chiari programmi ed intenzioni, hanno già una risposta pronta: «siamo quattro come i Tre Moschettieri e camminiamo insieme!». Lo dicono sorridendo. Ma lo pensano davvero.

FRANCO MOCCAGATTA



# TERZO:

## ESSERE OSTINATI

INCHIESTA SUI GIOVANI REGISTI: MAURO BOLOGNINI, ANTONIO MARCHI, BRUNO PAOLINELLI, DINO RISI

DI FILIPPO M. DE SANCTIS

3

**E**bbe a scriverlo Malaparte, mi pare. I toscani sono strana gente: se un nativo di quella terra si trova in un'allegria brigata in occasione d'un matrimonio, potete essere certi che egli riuscirà a far spuntare qualche lacrima. Se, al contrario, un toscano sarà presente ad un funerale siete sicuri che egli, con il suo sguardo acuto, riuscirà a cogliere di quella triste cerimonia gli aspetti comici, e un risolino nervoso percorrerà la schiena degli intervenuti vestiti di nero.

Disse presso a poco così lo scrittore di Prato che uno spiritoso (ricordando "Cristo proibito") potrebbe definire un « giovane regista ». Ma non è di Malaparte che vogliamo parlare. Capita invece che Bolognini (come Rossi, Bennati, Nelli) è toscano e sembra possieda la ricetta di quel colore, e il gusto di usarlo, che stemperato nell'umanità e steso su un quadro a questo dona un sapore agrodolce.

« Ricordi — mi chiede Bolognini — la Sophia Loren di "Ci troviamo in galleria"? Qualcuno notò la malinconia di quel personaggio di quitta infelice posto in un film, dichiarato, d'avanspettacolo ».

Fu, quello, il suo primo film, girato alla garibaldina nel 1953; Bolognini aveva trent'anni e lavorava nel cinema dal 1949. Il regista de "La vena d'oro" e de "Gli innamorati" è svogliato verso se stesso; non si ricorda affatto della sua culla, un Aliqi al caffè Greco — dove ci troviamo —, in un luogo cioè dove il tempo e le nostalgie pesano come una cappa di piombo.

Eppure i suoi « precedenti » — come direbbe il « sor delegato mio » — risalgono solo a nove, dieci anni o sono; la sua culla ciogolava mentre Rossellini, De Sica, Visconti parlavano il linguaggio del neorealismo e Zampa lanciava i suoi strali dalla faretra di Brancati. Di se stesso, in quel momento, Bolognini rammenta poco, forse non lo desidera. Gli inizi, per esempio: una strana vicenda che siete padronissimi di ritenere inventata ma che, nella sua assurdità, decise il destino di Bolognini.

Nato a Pistoia e vissuto a Firenze, il giovane regista studiò architettura fino al quinto anno nell'Ateneo fiorentino; ma, alle soglie della laurea, a causa di alcuni contrasti con un professore, decise di venire a Roma per terminare i suoi studi; se Bolognini, un tipo apparentemente calmo, scelse il trasferimento, dobbiamo pensare ad una terribile ingiustizia attuata nei suoi confronti. Si era nel dopoguerra, quando si viaggiava con mezzi di fortuna, e un amico gli mise gentilmente a disposizione un posto accanto a lui nella cabina e dello spazio nel retro del proprio « Dodge », una macchina dalle balestre irreprensibili.

Sistemati i libri, le squadre, le righe, i compassi, i progetti arrotolati, i due partirono per Roma. Arrivarono a piazza del Popolo di notte, in mezzo ad una tipica tramontana; Bolognini scese e andò per ritirare la sua roba: non c'era più nulla. Ad uno ad uno, con il sobbalzare dell'automezzo, gli strumenti, i libri, i progetti tutto era volato via, seminato sulla via Aurelia. La tristezza della situazione era più profonda di quella in cui si trova la classica donna scacciata la notte delle nozze; Bolognini non aveva più neppure una pesante valigia.

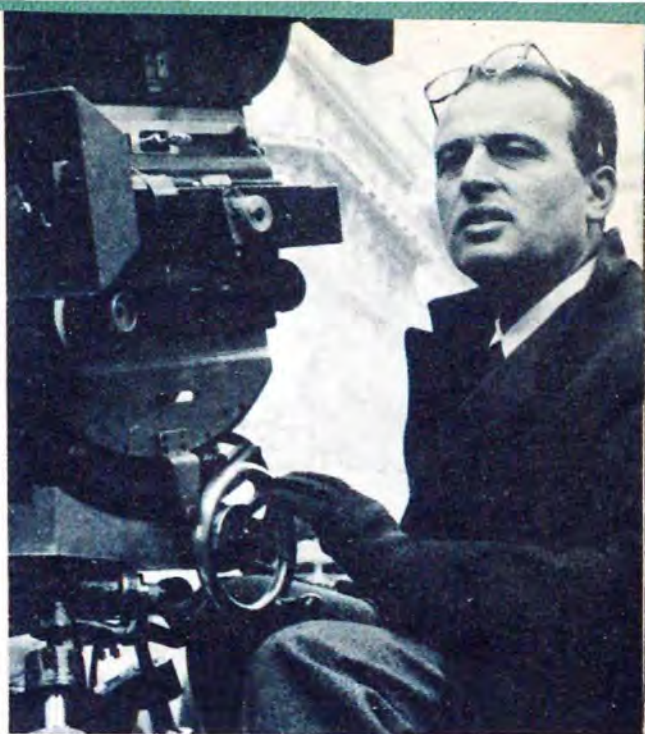
Nella pensione dove andò ad abitare conobbe lo scenografo Gino Sensani che insegnava al C.S.C. « Vieni al Centro », gli suggerì per aiutarlo ad uscire dall'imbarazzante « impasse ». Abbandonata quindi l'architettura, proibitagli dal caso, Bolognini iniziò

a frequentare un corso di regia. In seguito conobbe Zampa che lo scelse come suo aiuto per "Anni difficili". « Tutto avvenne così rapidamente — mi confida Bolognini — che sono ancora sorpreso dagli eventi e non rammento esattamente come si svolsero ». Li accettò, comunque, con pazienza e recettività, continuando a percorrere la sua nuova strada, sempre a fianco di Zampa (il suo maestro), esclusa una parentesi francese durante la quale lavorò quale assistente di Delannoy e di Allegret. Tornato in Italia, prese parte ad alcune sceneggiature, scrisse qualche soggetto, e finalmente debuttò con un film commerciale che non avrebbe lasciato alcun margine ad ottimistiche previsioni se un anno dopo con il corretto "La vena d'oro" e soprattutto due anni dopo con "Gli innamorati" le sue azioni non fossero risalite di molti punti. Il film, sceneggiato da P. Festa Campanile e M. Franciosa, fece, tra l'altro, scrivere su « L'Espresso » a Moravia: « le cose migliori degli "Innamorati" sono da ricercarsi nella spigliatezza e leggerezza narrativa e nella freschezza di certe notazioni di psicologia giovanile », e altro ancora.

« E' stato un film di completa soddisfazione per il regista? Racchiude la tematica che egli sente più sua? Continuerà su quella linea? ». Le domande piovono su un Bolognini tranquillo; sembra che egli ritenga assurdo quel gioco da indovinelli, ed è pertanto restio, come un bambino malinconico che, appunto, non vuole giocare. Sembra, inoltre, che essendo egli alieno da semplicismi e affetto da psicologismo nei confronti delle sue creature ideali, per questo si consideri un po'



ANTONIO MARCHI



MAURO BOLOGNINI

il problematico personaggio di se stesso. Rimane perciò leggermente perplesso di fronte agli interrogativi che gli vado ponendo. I suoi occhi dicono: « Non posso rispondere, non posso »; quasi non dipendesse dalla sua volontà il suo futuro, e un « Dodge » scatenato potesse sempre provvedere per lui.

Parliamo del neorealismo, il giudice e l'imputato di questo periodo d'incubazione e di fermenti, dieci anni dopo "Roma, città aperta" e di fronte ad un avvenire dagli ignoti sviluppi. E', forse, da questo processo che Bolognini tra prove, indizi e testimonianze potrà vergare una sua sentenza, del resto passibile d'appello. « Penso — esclama — che attualmente altre strade sono da tentare per rendere attuale lo spirito del neorealismo sciogliendolo da moduli che oggi non appaiono più vicini al nostro sentire. Ho l'impressione che certi film, realizzati oggi, porterebbero una data ormai lontana ». Quale aspetto del neorealismo è rimasto vivo in lui? Spiegandomi verso quale direzione si muovono i suoi interessi, mi precisa che egli aspira a rivolgere la sua attenzione verso gli aspetti minori di ogni situazione (non per altro mi confessa la sua ammirazione per "Amici per la pelle"); può essere questo un segno di certi influssi? E fino a quando questa inclinazione non discende da un "Breve incontro", e da certa letteratura, più che non dal neorealismo in senso stretto? Finché non avrà avuto la possibilità di girare, e noi di vedere, un film costruito con questi intendimenti è assurdo approfondire l'argomento. Il film che sta per iniziare, "Mariti giovani", contiene nel suo spunto ogni possibilità di chiarificazione; resta a vedere cosa apparirà sullo schermo.

D'altra parte non ci sentiremmo di poter affermare che "Mariti giovani" o "Gli innamorati" possano ipotecare l'avvenire di Bolognini; potrebbe anche darsi che in lui tutto ciò sia il frutto di una malinconia giovanile destinata ad evolversi e attualmente tentata da strade — come quelle dell'intimismo — non ancora praticate da noi, ed indubbiamente interessanti se affrontate senza concessioni commerciali. Dietro la sua calma, contrastante con il « sammyglickismo » di altri colleghi, può anche darsi si nasconda un dinamitaro e — credo di sapere qualcosa — tra le pieghe di un introvertito presente può essere che Bolognini celi le bombe del futuro destinate a scoppiare per opera di quel Pietro Micca che egli non sembra.

Un pacifico aspetto, del resto, allontana da Bolognini la definizione di uomo di punta; legato al concreto di una situazione industriale ("Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo"), egli cerca di indirizzarla secondo certi suoi interessi momentanei fin dove, almeno, le circostanze da lui indipendenti glielo permettono. Diciamo insomma che la sua è la vigile attesa del cacciatore che nella sua capannina, all'ombra, aspetta il « passaggio »; intanto consuma la merenda. Così anche per un



magò è difficile leggere l'oroscopo: carriera pieno o carriera vuoto? Tirando le somme (tornando a casa), i film buoni sono sogni che non si possono comprare (come la selvaggina, per non sfuggire di fronte alla moglie).

In questo ambito, "Gli innamorati" sono troppo poco per definire un caso; appena un positivo accenno; ed è impossibile abbozzare un veridico ritratto, si ha il timore di sovrapporre un lenzuolo dal colore arbitrario su un busto appena accennato. Sono i film che Bolognini girerà che s'incaricheranno di scoprire il suo «monumento», la cui fattura dipende da lui. Noi possiamo attendere, non abbiamo fretta.

Il regista, invece, che non si preoccupa dei rapporti arte-industria, libertà-espressione è Antonio Marchi, coautore con Luigi Malerba di "Donne e soldati". La sua posizione è pressoché unica nel cinema italiano; esiste un solo illustre esempio, quello di Luchino Visconti. Anche per Marchi, il dilemma non è: fare o non fare un film, ma girarlo soltanto quando si abbia qualcosa da dire e si desideri fortemente dirlo.

Mentre gli altri registi, in genere, debbono porsi anche il problema di vivere «con» il cinema, per Visconti e Marchi la questione si pone in termini univoci: vivere «per» il cinema (o per il teatro). E' la posizione ideale, dunque.

Su questa base di partenza, essendo dei «poeti», si può creare un film come si scrive un romanzo, con la stessa autonomia e la stessa libertà interiore ed esterna. Visconti è riuscito ad esprimersi, quando lo ha desiderato. Senza dubbio Marchi sarà tenace e rigoroso con se stesso; ed è inutile chiedersi se sarà un «poeta».

Durante la scorsa stagione, egli ha svernato a Roma. Mentre la neve imbiancava lo splendido panorama che offre la sua casa in Trastevere, insieme con Giorgio Bassani e Pier Paolo Pasolini, lavorò a tre sceneggiature, una più interessante dell'altra (a mio parere), dalle quali avrebbero potuto essere tratti tre film, in partenza, notevolissimi. "Sabato sera", dal romanzo omonimo di Maria Teresa Nesi premiato da "Paragone": storia di una milanese che s'illude di essere indipendente dalle sue gonnelle, ma poi si avvede della sua libertà condizionata, e rientra nella risaputa strada della donna italiana. "Il dio di Roserio", dal romanzo di Testorio, sull'arrivismo di un ragazzo del popolo che vede riflessa nella «gloria» sportiva le sue ambizioni; egli cerca di scalare la vetta; infine crolla, dopo aver ucciso un concorrente. E infine "Il grande carcere", sulla fuga all'estero di Filippo Turati, in un momento storico della nostra Patria che sarebbe apparso — attraverso la descrizione di ogni ambiente sociale — in tutta la sua tragica complessità.

Tutti e tre i progetti, per varie ragioni, sono andati a monte; l'unico che sembra sia rimasto in piedi è "Sabato sera", passato nelle mani di Soldati. Per quale ragione? Al di là delle ovvie considerazioni sulle difficoltà obiettive di una situazione — Marchi si ritiene incapace di riuscire a convincere i produttori. «Si tratta di star lì, giorni e giorni, insistere, parlare, «lavorarsi l'uomo»; è una fatica improba per la quale ritengo insufficiente il mio «savoir faire».

«Perché — gli chiedo — se ne hai la possibilità, non diventi il produttore di te stesso?».

«Non escludo questa eventualità — mi risponde — e può essere che un giorno mi decida a compiere questo passo».

Cosa lo trattiene, dunque? Il timore di diventare un «heautontimorumenos», un To-Merúmeni, come traduceva il buon Gozzano?

«Il problema non è tanto di carattere economico, quanto interiore. In altre parole — spiega modestamente — forse non sono maturo per realizzare il film che vorrei; certamente credo nei soggetti ai quali recentemente ho lavorato, e suppongo sarei capace di realizzarne dei film come ognuno che abbia compiuto una certa pratica; ma, se non sono capace di convincere un produttore, se non sono pronto a dedicarmi con tutte le mie possibilità ad un film, ciò accade perché cerco il mio film; non l'ho ancora trovato, evidentemente».

Intanto svolge le sue attività industriali, pur seguendo con interesse le cose del cinema nei vari aspetti. Risiede a Parma, da dove ogni tanto torna a Roma, poi fugge di nuovo nella città dove è nato e si è formato, in un ambiente dove i problemi del film sono stati sempre avvertiti con sensibilità e dal quale sono usciti finì critici come Attilio Bertolucci, come Pietro Bianchi. A Parma, Marchi fu l'animatore di un cineclub di rilievo e, giovanissimo, aveva 23 anni diresse «La Critica cinematografica», una rivista dall'impegnativa testata che fu la prima, nel '46, alla ripresa dopo la guerra, ad occuparsi di problemi specifici. Diresse poi al-

cuni pregevoli documentari, tra gli altri: "Nasce il romanico", "In Puglia muore la storia" e quel "Canzoni tra due guerre" che venne inopinatamente e con scandalo bocciato da un «comitato tecnico».

E' vero che Marchi si ritiene un po' al di fuori del cinema (mi ha detto: «Non perdere tempo con me, solo due parole ed è troppo»), ma meritava conoscere anche il suo parere sulla situazione. «Dovrebbe accadere qualcosa di grande — osserva — per restituire a tutti gli italiani, e ai cineasti, la forza, lo slancio degli anni immediatamente successivi alla Liberazione. Attualmente, anche se la legge obblighi al neorealismo, non crederei all'impossibile; il cinema è troppo legato alla vita di un paese perché i registi possano creare in contrasto con i propri contemporanei».

Perché "I pappagalì"? «Oggi in Italia — risponde Paolinelli — con la censura che abbiamo non c'è scampo; nulla da fare per chi voglia affrontare dei problemi vivi: dalla prostituzione ai «gancia»; non sono per il compromesso nelle attività che mi stanno più a cuore, e perciò faccio "I pappagalì"; non puoi immaginare quanti bastoni vengano posti tra le ruote di chi vuol girare un film di polemiche. Chiunque voglia andare fino in fondo, deve soggiacere al compromesso: tagliare una scena, addolcire o annientare un personaggio, cambiare il finale. Io, ti ripeto, non sono per il compromesso in questo campo e, non potendo realizzare un film polemico come lo vorrei, preferisco considerare il cinema soltanto come mezzo di divertimento, come spettacolo; ed essere considerato un uomo di mestiere, non un sepolcro imbiancato; è meglio essere chiari».

Vediamo. Le posizioni dei registi di fronte ai problemi della libertà d'espressione sono diverse e contrastanti: chi non avverte la privazione, chi preferisce lavorare assoggettandosi alla censura, chi non lavora, chi cerca di passare tra le maglie ma non riuscendovi evita l'ostacolo. Con il suo atteggiamento, Paolinelli riassume un po' tutte le posizioni. Egli, infatti, mostra di non avvedersi della mancanza della più assoluta libertà perché gira film «leciti»; preferisce non lavorare, almeno nel campo scottante dei film polemici; lavora assoggettandosi alla censura perché, scartando i temi proibiti, si sottomette ai desideri delle acque chete; evita la censura, perché — appunto — non sono "I pappagalì" che possono offendere le istituzioni.

Ma, vivaddio! almeno è sincero. Dichiariamolo subito: Paolinelli non è un regista-ariete. Per assalire il castello ben fortificato della censura egli preferisce scavare un cunicolo sotto le mura finché, un bel giorno, non salterà fuori per una «sorpresa». Quanto tempo occorrerà per condurre a termine l'incruento assalto? Nessuno può saperlo, se non si è resistenti al sonno ci si può anche addormentare grattando il terriccio. Del resto Paolinelli, malgrado quale cineasta abbia l'anzianità di un veterano napoleonico, è giovane (nato nel 1923) ed ha molto margine davanti a sé.

Visto oggi, egli è un misto di candore e di astuzia, di entusiasmo e di self-control. E' in schiette parole, un cinematografaro; ma non fraintendetemi. Quella definizione può assumere allusioni peggiorative che non rientrano affatto nelle mie intenzioni. Cinematografaro, voglio dire, proprio perché considera tutti gli aspetti del cinema; e se si entusiasma per un soggetto, è poi dubbioso per la produzione; se ipotizza un grosso colpo al box-office, si spaventa al pensiero della critica.

Il cinema, mostro dalle mille facce, lo spaventa e lo esalta; lo nomina ragioniere e lo indurrebbe a divenire poeta.

Se non sono stato chiaro, eccovi un esempio pratico: la storia di "Cose da pazzi": Pabst, Paolinelli e un produttore tedesco erano a Verona, dove il regista austriaco — aiuto Paolinelli — stava dirigendo la messa in scena di «Aida» e del «Travatore» alla «Arena». Se non lo sapete, uno dei sistemi per passare il tempo nell'attesa della messa a punto delle luci e degli elementi scenografici è quello — diffuso soprattutto nel mondo del cinema — di raccontarsi storielle; un sistema, del resto, abbastanza ingenuo nella sua efficacia se, con le parole incrociate, è usato doviziosamente dai viaggiatori di commercio. I tre, dunque, cominciarono a raccontarsi barzellette e freddure; come le cillie, ognuna ne tirava un'altra.

Pabst si divertì moltissimo; di più, quando Paolinelli — forse per ridere — gli accennò che sull'argomento aveva scritto un soggetto insieme a Bruno Valeri, Pabst desiderò leggerlo. Subito: la cosa lo interessava. Il soggetto arrivò da Roma via aerea. «Ottimo — disse Pabst — farò "Cose da pazzi"». Il celebre regista era tanto entusiasta che Paolinelli decise di produrlo in proprio; man mano

però che la sceneggiatura veniva preparata, Paolinelli si preoccupava; non era quello il film al quale lui pensava. Espose i suoi dubbi all'autore di "Kameradschaft". «Nessun timore — gli rispose — crederò un secondo "Dreigroschenoper"». «Come — si chiede ancora oggi Paolinelli — come potevo dubitare di un famoso artista del cinema? Se nutriti dei dubbi sulla riuscita commerciale del film, ero però certo di aver contribuito alla nascita di una opera d'arte».

Fu un crollo; anche Pabst ci rimise del suo, ma Paolinelli ne uscì con le ossa rotte: milioni di perdita, tutto un lavoro di professionista da ricominciare; perfino i suoi affetti familiari e la sua vita privata ne furono sconvolti. «Cose da pazzi» è stato ritirato dalla circolazione ad opera dello stesso produttore.

Credo di essermi spiegato. Ma ci sono altri fatti da narrare per fotografare il nostro giovane regista: il soggetto di "Donne proibite", per esempio, era suo. Trattava del problema delle prostitute, dopo la eventuale «chiusura» per la legge Merlin. Avrebbe dovuto dirigerlo Giuseppe De Santis, ma ne venne «sconsigliata» la realizzazione. Il film fu poi girato, cambiando tutta l'impostazione del soggetto, da Giuseppe Vassaturo Amato.

Fu sempre Paolinelli che collaborò con Pabst per "La voce del silenzio", scrivendo in collaborazione la sceneggiatura e lavorando con p. Pellegrini S. J. alla revisione del copione, (come ricorderete il film era partito inizialmente da un soggetto di Zavattini, «Tre giorni sono pochi»). Prese parte anche alla stesura dello scenario dell'«Odissea», quando il film era in gestazione per Pabst prima che venisse prodotto da Dino De Laurentiis per la regia di Camerini con il titolo «Ulisse».

E, dopo il crack di "Cose da pazzi", fu sempre Paolinelli che svolse attività di organizzatore generale per la «Romana Film» di Fortunato Misiano.

Poi le cose ripresero un corso più benevolo per lui. Scrisse un soggetto, «Le ultime innamorate» o «Le ragazze della domenica», piacque e venne realizzato "I pappagalì". «Un titolo che ancora non riesco ad ingoiare, avevano ragione i critici di essere prevenuti nei confronti del mio primo film».

Da queste cento e una attività, tutte diverse, tutte contrastanti, si ricava l'impressione che la vita cinematografica di Paolinelli proceda su binari eccessivamente complessi. Paralleli, ma ostacolati da infiniti scambi, incroci, con rare fermate in piccole stazioni. Anche qualche scontro; ecco, sembra di stare sul locomotore guidato dal ferroviere di Germa, ma un ferroviere che non vuole più dire: «Uva!».

Perché, infatti, il nostro cineasta non ha più intenzione di ubriacarsi di parole. Afferma: «Per me il film è uno spettacolo come una processione, una manifestazione di pompieri, un'opera lirica, ma è molto, molto più complesso di ogni altro. Io so che il produttore non deve rimettermi, che il film deve soddisfare il pubblico, deve piacere alla critica e a me stesso». Ci tiene ad essere molto concreto, aggiunge: «Vivo da troppo tempo nel cinema perché possa pretendere di realizzare un film che non cerchi di attenersi a quelle esigenze; d'altra parte non sono così incosciente da rinunciare ad ogni scrupolo per girare un film d'arte».

Questo «senso di responsabilità industriale» gli proviene dalla sua «routine» fatta di ogni esperienza. Aveva quindici anni, era liceale, quando incominciò a lavorare come aiuto-operatore del cugino Renato Del Frate. Poi passò assistente; poi operatore alla macchina con Gailella per "Gelosia" di Poggiali; prese parte a molti altri film; andò in guerra come operatore in aviazione; nel '45 ha girato molti documentari da "Ritmo eterno" a "Ricordo di Petrolini". Ha scritto soggetti, ha prodotto film, è stato aiuto di Fabrizi per "Una di quelli". Cosa non ha fatto? Ha scritto perfino dei versi.

L'unica idea da concretizzare è quella di un buon film. Potrà esserlo il "Tartarin de Tarascon" che ha in gestazione? «E' una storia — dice — che mi è congeniale».

Sull'uscio della sua casa, salutandoci, chiedi a Risi una storiella, come usa; una storiella che potesse «spiegarlo» meglio di ogni confessione. «Un giorno — cominciò soprappensiero — Dino Risi cavalcando nella pianura lombarda...» e qui si fermò, sorridendo della sua scarsa voglia di divertire. Eppure, anche in quell'inizio di aneddoto (sul modulo della storia ad uso della quinta elementare) in quelle poche parole c'era una chiave.

Bisognava ricorrere a Freud naturalmente; cosa significava quel cavalcare, e perché gli era venuto alla mente un determinato luogo, la pianura lombarda? Il filobus tardava ad arrivare, il tedio dell'attesa poteva essere evitato scomponendo quella frase. Ecco: lombarda, Lombardo, il produ-





**BRUNO PAOLINELLI**



**DINO RISI**

lore della «Titanus», per la quale Risi lavora da qualche anno. Quel cavalcare poteva significare un cammino sicuro; il troncamento del racconto scherzoso poteva suggerire un certo imbarazzo nel proseguire a cavallo «per la pianura lombarda». Poi arrivò il filobus e arrotò ogni fantastica e arbitraria illazione.

Seriatamente, Risi (nato nel 1916) è uno di quei registi che — come Rossi — rientrano tra i giovani solo in parte, per quella fiducia che è necessario riporre nelle loro forze e per la speranza che, prima o poi — presto ci auguriamo — riescano a girare un film meritevole di ogni considerazione e che sia espressione completa della loro volontà. Nel nostro caso, Risi direbbe, quando era giovane anche d'età, documentari di rilievo, da «Barboni» a «Buio in sala», da «Cortili» a «Strade di Napoli». Girò poi uno dei migliori episodi di «Amore in città»; egli aveva insomma le carte in regola per imporsi quale regista di qualità. Come è avvenuto invece che nella sua scheda si leggono produzioni come «Il segno di Venere» e «Pane, amore e...»? Aveva prima diretto «Vacanze col gangster» e «Il viale della speranza» due tentativi non riusciti, ma sempre dei tentativi da considerarsi con quell'interesse che invece non può essere indirizzato alle successive produzioni.

Non abbiamo alcun desiderio di fare un «processo a Risi», ma di chiederci, in generale, come mai da noi possano accadere simili involuzioni. Per dire: nessuno si chiede perché De Mille realizzi i suoi spettacoli, ma è doveroso rammaricarsi se Ford disperde le sue energie e spreca il suo tempo. Anche questo problema, che va posto in parte come una trahison des clercs (leggi: registi), rientra nell'organizzazione della nostra cinematografia. Se è vero che un'industria non può vivere solo di «Umberto D» è anche vero che gli «Umberto D» servono economicamente quanto i «Pane e amore». Gli americani se ne sono avveduti e hanno provveduto a iniettare buoni film nella loro produzione.

Occorre, in altre parole, che i nostri produttori industrialmente più qualificati affrontino egoisticamente e altruisticamente questo problema; non lascino l'iniziativa del film artistico a produttori o, agli stessi registi, di buona volontà, ma di non rilevante forza economica. Considerino, se non altro, la propria utilità e abbiano del rispetto verso gli autori comprendendo le loro esigenze. Un regista, cioè,

può anche dirigere uno, due, tre film commerciali (comprendendo certe esigenze industriali) ma si lasci il margine all'autore che può di esprimersi almeno in un'opera. E' chiedere troppo?

Entro il nostro mondo invece, almeno fino ad oggi, i registi sono stati sacrificati all'utilità immediata. Potrà cambiare questa impostazione? Sarebbe tempo e l'ora.

«La nostra colpa — dice Risi — è quella di non esserci ostinati, nel voler realizzare i film che desideravamo, ad ogni costo». Ma poi nella casistica generale subentrano i casi particolari. E ci sembra inutile, voler sapere perché Risi, o altri registi come lui, si sono trovati «nella situazione di dover accettare la strada più facile». Sarebbe un'indagine, peraltro interessante, di carattere sociale e psicologico, ma non rientra nel compito che mi sono ora assegnato. Vogliamo credere tuttavia che queste «rese» appartengano al passato. E occupiamoci piuttosto del «futuro».

«L'importante — afferma Risi — è di lavorare con serietà e di non servire sempre lo stesso piatto; si può passare dal dramma alla novella al film in costume, non dobbiamo fissare preclusioni, ma nello stesso tempo deve essere nostro dovere porre tutto il nostro impegno in ogni «genere». Malgrado non possa sentirmi orgoglioso di alcuni film, io non ripudio affatto quelle esperienze; è stato tutto lavoro utile che può avermi aiutato a rendermi padrone della macchina da presa e del mezzo cinematografico. Se potessi, vorrei rendere «spettacolo» ogni soggetto, così sarebbe agevole parlare al pubblico di qualunque argomento; credo, infatti, che importi non tanto fare il film fuori della regola, ma dominare il soggetto più «fuori della regola» per farlo rientrare nella regola dello spettacolo. Per un regista italiano le difficoltà sono, a questo proposito, molte. A parte i problemi economici, è impossibile raccontare una storia sentendosi imprigionati dalla censura e dall'autocensura; finché scrivendo una sceneggiatura, ci porremo il dilemma «passa o non passa» non sarà possibile realizzare alcun film. Esiste poi il problema degli attori, una questione molto seria perché, anche avendo la possibilità di girare un film di buon livello, la ricerca degli attori è difficilissima; il sistema di sfruttare un attore fino a farne una macchietta è una malattia troppo diffusa».

«Da ultimo bisogna considerare anche la fretta nella quale spesso ci si trova a lavorare, un ele-

mento da non trascurare affatto. Sono tutti ostacoli da superare oltre a quelli di preoccuparsi seriamente del nostro mercato cinematografico: non paga i costi. A questo punto penso che la crisi sia stata salutare perché ci ha posto tutti di fronte a precise responsabilità: economiche e morali».

Ecco, intanto, i film che dovrebbero essere realizzati da Risi. «Poveri ma belli», su soggetto e sceneggiatura del regista, di Festa-Campanile e Franciosa; vi narrerà la storia di alcuni ragazzi romani, preoccupandosi di esaminare un «problema di età». Poi «I Guitti», soggetto di Risi e F. Carpi, sceneggiatura di Margadonna, interprete De Sica. Infine Marcello Girosi, dopo «Montecarlo», dovrebbe organizzare per Risi la produzione di un lungometraggio documentario sulla nostra penisola, «Italia segreta», una grande inchiesta sul costume, su aspetti inediti della vita nazionale; ricordate il progettato «Italia mia» di Zavattini? Sarà realizzata, in altre forme, quell'idea? Infine Risi — pur dichiarandomi di non voler comportarsi come quei registi che denunciano dieci film per non realizzarne nessuno — desidererebbe trasferire sullo schermo un romanzo dei «gettoni» di Einaudi: «Il deserto della Libia» di Mario Tobino.

Al termine di questa inchiesta (restano da interrogare altri «giovani») farò il punto sulla situazione: indirizzi, atmosfera, prospettive del nostro cinema visti attraverso l'ultima generazione di registi. Interrogo, intanto, anche Risi sul neorealismo: «Credo — mi risponde — che esso sia superato dal tempo cinematografico; i problemi restano, ma io penso che oggi non sia più sufficiente fotografare la realtà, oggi bisogna spiegarla. E' senza dubbio un momento molto difficile; al tramonto di uno stile cinematografico bisogna creare un nuovo stile. Per conto mio non giuro sui «ritorni», come nessuno potrebbe realizzare un film sui moduli di «Alba tragica» così non credo alla continuità stilistica del neorealismo. Al tempo di «Ladri di biciclette» il neorealismo era rappresentativo di tutta una società, oggi non lo è più e, se qualcuno volesse realizzare un film basandosi sullo stesso soggetto, dovrebbe preoccuparsi di spiegare la psicologia di Maggiorani più che rappresentare oggettivamente il suo caso». Ha ragione Risi?

**Filippo M. De Sanctis**



# RITARDO D'AMBASCIATORE FULMINE DI CENSORE

Al Festival di Cannes la "valigia diplomatica" brasiliana funzionò come la borsa dei prestigiatori: chiusavi "La strada", ne uscì "Sotto il cielo della Bahia"; ma la censura non rise - L'industria è modesta, ma le liti non mancano - Il film di Sampaio è profeta in patria - Sensibilità cinematografica dei diplomatici - Un film che forse vedremo a Venezia

**CORRISPONDENZA DI CESAR MEMOLO Jr.**

**Q**uella brasiliana, lo abbiamo visto e detto, non è una grossa cinematografia; per di più sta appena uscendo da una stasi industriale che l'aveva minacciata seriamente alla base. Tuttavia — non possiamo negarlo — al nostro cinema non manca la turbolenza. «Rio 40°» aveva sollevato lotte e scandali con la polizia; poi, calmatesi le acque con i tutori dell'ordine, giornalisti e critici chiamarono in causa il governo e tirandogli (senza parere) le orecchie, lo spinsero ad occuparsi degli urgenti problemi cinematografici. Finalmente pareva essere tornata la calma. Ma il recente Festival di Cannes ha nuovamente dato fuoco alle polveri facendo esplodere liti e proteste; e questa volta ci furono di mezzo diplomatici e censori; meno male che il proverbio dei due litiganti è sempre valido: così il terzo ne trasse profitto. E, per fortuna, a giovare della situazione fu proprio il «casus belli», cioè il film «La strada». Infatti l'opera di Oswaldo Sampaio era stata scelta per rappresentare ufficialmente il Brasile a Cannes. Effettuata la regolare iscrizione, le copie vennero spedite al Consolato brasiliano di Parigi che, a sua volta, avrebbe dovuto curarne l'invio fino alla sede della manifestazione. Inespugnabilmente, però, alcuni giorni prima della data fissata per la proiezione, fu annunciato che, non essendo giunte le bobine de «La strada», al suo posto sarebbe stato presentato «Sotto il cielo della Bahia» di W.C. Corell e di Ernesto Remani. L'ingiustificabile sostituzione ha provocato proteste della stampa e della critica, e soltanto per merito dell'iniziativa personale di Bob Huckle (direttore della fotografia del film, il quale si trovava casualmente in Francia), il film di Sampaio ha potuto essere visionato a Cannes da un gruppo ridotto di critici e pubblico. I nostri corrispondenti locali inviarono subito commenti molto favorevoli e lo stesso Sadoul in «Les Lettres Françaises» esaminò il film con attenta e lodevole cura. Ma i giornalisti, assieme alle recensioni, criticarono la delega-



«La strada», diretto da Oswaldo Sampaio, è la storia di un gruppo di camionisti

zione brasiliana (composta da persone assolutamente estranee all'ambiente cinematografico) come unica responsabile del ritardo invio dei rulli e, quindi, dell'avvenuta sostituzione. E sorse così un incidente diplomatico interno con solita condanna alla burocrazia e alla sensibilità cinematografica dei funzionari d'ambasciata! Tuttavia, mentre «Sotto il cielo della Bahia» (ancora sconosciuto in Brasile) riceveva a Cannes un premio speciale per la sua fotografia, in patria il Dipartimento di Censura gli scagliava contro fulmini e saette. Infatti accusava la pellicola di uscita clandestina dal paese e minacciava i produttori di gravi sanzioni nel caso esistessero fotogrammi ripro-

ducenti il Brasile in modo poco autentico (cosa che non è da escludersi!). E così, come abbiamo detto, «La strada» approfittò dello scandalo provocato con la sua esclusione e fu trionfalmente lanciata a San Paolo e a Rio. Il film — diciamo subito — presenta alcuni difetti derivati dalla sceneggiatura che si è compiaciuta di impreziosire i personaggi con impostazioni letterarie. La storia riguarda il dramma di un gruppo di camionisti esperti in viaggi attraverso strade pessime e disagiate che, visto giungere l'asfalto, non riescono a fronteggiare la concorrenza delle grandi compagnie di trasporto, modernamente attrezzate ed economicamente solide. Però, in luogo di legare i per-

**S.P.E.S.**

Dir. E. CATALUCCI

**S V I L U P P O  
P E L L I C O L E  
E S T A M P A**

ROMA

**PRIMO IN ITALIA  
PRIMO IN ITALIA  
PRIMO IN ITALIA  
PRIMO IN ITALIA  
PRIMO IN ITALIA**

**nella stampa del colore**

**nella stampa del VistaVision**

**nella stampa delle copie DISANAMORFIZZATE**

**nelle piste magnetiche**

**nei sottotitoli (sistema cinetyp)**

Viale Campo Boario, 56 - Telefono 590.021



sonaggi a questo problema centrale, al vero elemento di conflitto del film, il regista li ha sviluppati attraverso una serie di casi singoli che spesso cadono nel bozzettismo o nella leggera episodica. Così abbiamo il motorista giovane e seduttore, amante di una cantante di cabaret; il vecchio un po' scemo, che con la sua aria di tragicità nel profetizzare il tradimento della strada e i suoi pericoli nascosti, oltre che essere patetico, si trasforma in semplice buffo; e anche gli altri personaggi raramente vengono presentati in atteggiamenti semplici, o veramente umani. Però alcune scene del film furono ben realizzate. Il disastro del camion che precipita lungo una scarpata, il passaggio sul ponte che sta per crollare, per esempio, ricordano molto «Le salaire de la peur». Ad ogni modo «La strada» è un film che, pur avendo difetti, si trova molto al di sopra del livello normale della produzione brasiliana e la critica ha saputo sottolineare lo sforzo di Osvaldo Sampaio che con questo suo primo film di lungometraggio si è imposto tra i nostri migliori registi. Sampaio ha il senso della regia, sa sfruttare molto bene il montaggio e, dotato di un personale senso dell'inquadratura, speriamo che in futuro non abbandoni le opere di «contenuto». La fotografia di Bob Hucce è molto bella; e quindi non ci resta che lamentare il ritorno in Inghilterra di questo operatore. Ma l'autentica sorpresa de «La strada» è stata la recitazione di Pagano Sobrinho, attore della radio-televisione, che ha saputo interpretare con intelligenza il personaggio dell'autista Donato, un italiano ormai radicato in Brasile.

Un altro film già in programmazione e degno di rilievo è «La Palazzeta» di George Walter Durst e Cassiano Gabus Mendes. Gli autori hanno tratto il film dal libro di Erico Verissimo «Il tempo e il vento». L'opera letteraria (sostanzialmente un romanzo ciclico) ci mostra le generazioni di due famiglie, i Cambarás e i Maragatos, divise dalle lotte e dalle rivalità politiche del primo novecento. L'odio di parte culmina in un cruento assedio che i Maragatos muovono all'ultimo baluardo di forze «legaliste» comandate dai Cambarás. Ma, benché si tratti di un'epoca particolarmente scottante e bruciata da continue rivoluzioni, il rancore fra le due caste esplode anche per ragioni di contrasti personali che il lettore vede nascere e sviluppare man mano che, accanto alle vicende politiche, si snodano quelle dei vari personaggi familiari. Esistono, cioè, le premesse e l'evoluzione dei caratteri che culminano poi nella tragedia. Invece i due registi iniziano il film con l'assedio e ricostruiscono il passato dei protagonisti con una serie di racconti all'indietro. Però, a nostro avviso, i rapporti esistenti fra uomini e uomini, fra componenti di una famiglia e dell'altra, giungono in ritardo e molti effetti drammatici vengono perduti proprio per mancanza di preparazione psicologica nello spettatore. L'assenza dell'effettiva premessa dramatizzante rappresenta, quindi, il difetto fondamentale della pellicola. Tuttavia, indipendentemente dal nostro rigore critico, «La Palazzeta» è un'opera sobria, con ritmo di recitazione equilibrato, e che, pur sfruttando il motivo storico-politico, si sforza di evadere dal formalismo retorico per raggiungere una verità ragionata e «moderna». Un film, insomma, che prova il nostro sforzo di tralasciare quella produzione assente di significati artistici e culturali, nella quale siamo rimasti per tanti anni. Inoltre «La Palazzeta» verrà forse inviata a Venezia e avremo modo di riparlare. Augurandoci, però, che non succedano ritardi diplomatici!

Cesar Memolo Jr.

L'attività ha ripreso negli stabilimenti della «Vera Cruz». Il cinema brasiliano esce da un lungo periodo di crisi. Dopo «La Palazzeta» e «Il gatto di madama» (questo in fase finale), sono incominciate le riprese di «La nuova California» (diretta da due giovani brasiliani, ex-allievi del C. S. C. di Roma), ed è pure in cantiere un'altro film: «Il gauchito», diretto da G. W. Durst

Sampaio era stato co-regista in «Sinha Moça». Il soggetto e la sceneggiatura de «La strada» erano pronte da molti anni. Il film non ha rappresentato il Brasile a Cannes

I personaggi di «La Palazzeta» sono tipici del Sud-Brasile. La lotta politica scava l'odio tra due famiglie, anche dopo la fine della rivoluzione tra forze legali e ribelli





# CINEMA AMERICANO

## QUESTO GROSSO BUSINESS

COLPI DI FLASH SUGLI UOMINI E SULLA  
STORIA COMMERCIALE DELLA CINEMATO-  
GRAFIA STATUNITENSE

1

### PARTE I: DAL "PENNY" AL MILIONE DI DOLLARI

**C**inquant'anni fa, si sognava soltanto nel sonno; se in bianco e nero o a colori era da stabilirsi. Poi è venuto qualcuno e qualcun'altro ancora, e un'idea qua, un'idea là, un po' di soldi da una parte, un capitale dall'altra, questi sogni sono riusciti a metterli perfino in una scatola di latta e a spedirli in tutte le parti del mondo. E il bello è che te li puoi anche scegliere: passionali, drammatici, musicali, sentimentali. Perché oggi ce n'è per tutti i gusti, (c'è chi tenta anche di farli per tutte le età, o per meglio dire per ogni età), e il tuo bravo sogno te lo vedi tranquillo, con gli occhi aperti, a qualsiasi ora del giorno, su uno schermo piccolo, normale, gigante o panoramico. Che il sogno scelto sia poi bellissimo, è un'altra questione; ma anche di notte qualche volta corriamo appresso a un incubo, e non per questo ci è mai passato per la testa di maledirlo o di arrabbiarci sopra.

Con i sogni in scatola invece, ce la pigliamo spesso.

Li facciamo con le nostre mani; soffrono di tutti i nostri complessi, ed è dalla nascita che il cinema, — così li abbiamo chiamati facendone un sol fascio —, è depresso o euforico, ricco o miserabile, criticato o esaltato, spaventato o aggressivo.

In America poi dove le cose assumono sempre un volume speciale, questo business che odora di dollari da qualsiasi parte lo volti, ha la sua storia come tutte le industrie della terra.

«Il fiore e la crema della magia del XIX secolo», — così lo definì Dickson, socio di Edison —, aveva negli Stati Uniti dei predecessori.

Si chiamavano «peep-shows» e non erano altro che delle cabine dove lo spettatore pagando un penny, poteva vedere alcune immagini in movimento; bastava far girare un cilindro. Si trovavano nelle «penny arcades», locali tipicamente americani di ritrovo e giochi, e rappresentavano un genere di passatempo alla portata di tutti. Nell'epoca del vaudeville un tale divertimento era piuttosto plebeo, ma i proprietari di queste macchine facevano affari d'oro.



Il loro sogno sarebbe stato quello di far vedere le immagini a più di uno spettatore alla volta, di proiettarle insomma su uno schermo.

E quando ci riuscirono fu un successo.

Tre grandi società avevano al principio del secolo brevetti e diritti per proiettori e macchine da presa: la Biograph e la Edison, già note per i peep-shows, e la Vitagraph.

Quest'ultima doveva la sua fortuna ad un felice incontro. Stewart Blackton, (suo fondatore con A. E. Smith) e Thomas Edison si conobbero

durante una intervista, — Blackton era infatti illustratore di giornali — e fu in seguito a questa conversazione che Edison, non immaginando neanche lontanamente quale fortuna avrebbe rappresentato la produzione di film — vendette a Blackton un proiettore. L'illustratore per giornali e un suo amico di professione illusionista, Albert E. Smith, in uno strano scambio di idee e capacità, tirarono fuori dal proiettore una macchina da presa.

Nel 1902 L. Tally inaugurava a Los Angeles L'Electric Theatre con uno

spettacolo di un'ora di «Vaudeville of Motion Pictures». Quel «vaudeville» cercava evidentemente di attirare i vecchi fans. Biglietto d'entrata, 10 c.

Il nuovo business incominciava il suo cammino attirando nella sua orbita di tutto un po': dal commerciante di lacci da scarpe al macellaio, dal commesso al giovane di belle speranze. Niente complicazioni per copyrights e patenti. Non esistevano o avevano una veste piuttosto vaga. Bastava accaparrarsi o riprodurre il materiale della Edison o della Biograph, avere i locali e soprattutto fiuto negli affari.

Jeremiah J. Kennedy era ingegnere e industriale. Rappresentante dei finanziatori della Biograph, ne divenne uno dei capi.

Una specie di menestrello, William Selig, un proprietario di edicole George K. Spoor, e un commerciante in merce ottica George Kleine, cambiando improvvisamente mestiere, diventavano i primi grossi importatori. L'italiano «Quo Vadis?» sarebbe stato più tardi un'operazione Kleine.

Unito a Max Aarons, attore di vaudeville, in arte Bronco Billy Anderson, Spoor fondava la Chi's Essanay Studios, l'S da Spoor e l'A da Anderson.

La moda delle iniziali spinse anche Kleine a chiamare la sua compagnia Kalem. Erano con lui Samuel Long (L) e Frank Marion (M). Il loro «Ben-Hur» in una bobina ebbe grande rinomanza.



matiche di un piano. Edwin Porter cameraman e la Edison Studios formavano la « produzione » del film; intraprendenti esercenti: John Harris e il cognato Harry Davis.

Successo e incassi: più di mille dollari la settimana. Naturalmente in tutti gli Stati, i nickelodeons, così ormai si chiamava questo genere di locali, spuntarono come funghi. Pochi anni dopo, nel 1908, ce n'erano circa 10.000. Era facile ottenere le licenze e a buon prezzo. Infatti i nickelodeons per un'ordinanza del New York Board of Alderman rientravano negli « spettacoli comuni », e 25 dollari bastavano per la licenza d'esercizio del primo anno. (Per una licenza teatrale ne occorreavano invece 500).

Un mercante di pellicce si affacciava intanto alla ribalta dell'affare cinematografico. Proprietario a tempo perso di penny-arcades e teatri, Marcus Loew riusciva a convincere un divo teatrale dell'epoca David Warfield ed il suo manager David Belasco a mettersi con lui nel nuovo business. Poco dopo li raggiungeva un altro commerciante di pellicce e proprietario di una arcade nella 14ª strada di New York: Adolph Zukor.

Da una fabbrica di vestiti arrivava invece William Fox, mentre da un negozio di stoffe del Wisconsin si trasferiva con un pic-show a Chicago Carl Laemmle. (Da lì sarebbe nata poi l'Universal).

A New York in una agenzia di



« Ben Hur », « La famiglia Barrett », « Sui mari della Cina », « L'ammutinamento del Bounty », alcuni fra i grandi successi di Irving Thalberg, il « boy genius » della cinematografia. Il grande « producer » morì nel 1936 a soli 37 anni



pubblicità tre cugini lavoravano come matti per tirare avanti. Poi venne il cinema. Perché non mettersi nel nuovo Business? Era aperto a tutti e non chiedeva referenze speciali. Joseph Brandt, Jack e Harry Cohn formarono un trio che un passo oggi, un passo domani divenne la C. B. C., e la Columbia Pictures.

Stanco del commercio dei guanti, un altro grosso futuro calibro della cinematografia mondiale, lasciava il vecchio lavoro per il nuovo, sentendo odore di affari più redditizi: Samuel Goldwyn.

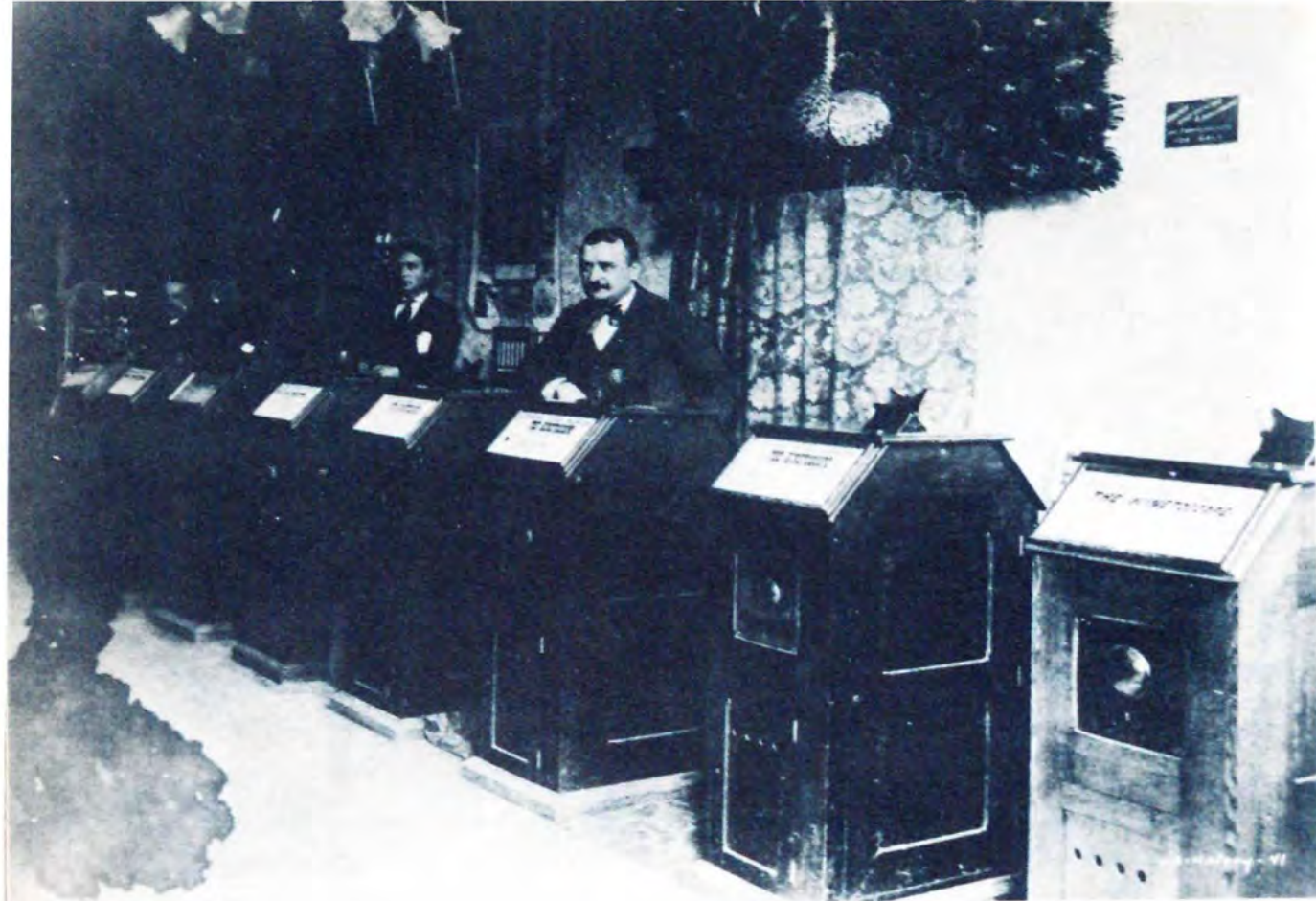
Nel gennaio 1908 un giornalista scriveva: « La nuova politica delle pictures, si è materializzata ufficialmente martedì scorso nella 23ª stra-

da di New York al Keith Proctor Theatre, quando è stato dato uno spettacolo di 35 minuti. Questo è stato ripetuto 20 volte nella stessa giornata. C'era una grande attesa. Sono state proiettate quattro pellicole, una canzone illustrata e niente vaudeville. Non bandiere, non drappi neri, adornavano l'entrata dello storico teatro in occasione di tanta degenerazione ».

Parole come queste corsero in tutti gli Stati Uniti, poi, poco alla volta, il nuovo spettacolo prese il sopravvento. Da contorno o riempitivo nei teatri più conservatori, divenne infine il grande richiamo per il grosso pubblico.

Lo « storico » teatro della 23ª stra-





Il Kinetoscopio di Edison

da, mutato il suo nome in quello di Bijou Dream, nascondeva sotto tanta delicatezza un solido affare di 2.800 dollari la settimana.

Si era nel 1911 quando il gruppo di Marcus Loew comprò le azioni dei teatri vaude-pictures di William Morris. Nasceva allora ufficialmente la Loew Inc.

Nel Labor Day del '27 Loew moriva, ma l'organizzazione seguiva a stabilizzarsi, e superati inevitabili periodi di depressione, continuava robustamente il suo cammino.

Nel '20 assorbiva la Metro Pictures; nel '23 comprando da Joseph Godsol il pacchetto azionario di maggioranza diveniva proprietario della Goldwyn Production, mentre Samuel Goldwyn, indipendente nato, abbandonava la compagnia. Nel '24 acquistando tutti i beni della Louis B. Mayer Pictures per 75.000 dollari, la Loew fondava la Metro Goldwyn Mayer. I tre capi della M. G. M. Mayer, Irving Thalberg e Robert Rubin avevano posto nel contratto, tra le altre, questa clausola: «Ognuno di loro, qualora avesse lasciato la compagnia, avrebbe tenuto circa il 6 per cento dei diritti restanti su tutti i film fatti fino al periodo della sua uscita dalla M. G. M.».

Ex segretario dell'Universal a 35 dollari la settimana, Thalberg detto anche il «boy genius» della cinematografia, diede un impulso enorme alla M. G. M. Quando morì a 37 anni nel '36 lasciò un vuoto enorme. Mayer che lo aveva sostituito, prese praticamente in mano tutta la produzione M. G. M. fin dopo la seconda guerra mondiale, quando, sorte alcune diversità di vedute con Nicolas Schenck sull'economia e politica da seguirsi, cedette il posto di Studio Production a Dore Schary.

Samuel Goldwyn si univa intanto a Jesse Lasky, suo cognato, e Cecil De Mille, commediografo di Broadway. In un capannone di Hollywood



Entrata: 5 cents

il nuovo regista De Mille intavolava trattative con il divo Dustin Farnum.

Gli offriva a nome della compagnia un blocco di azioni o 5.000 dollari in contanti per l'interpretazione del film «The Squaw Man» che si accingeva a girare.

Era una cosa sicura e allora anche col cinema americano non c'era mai troppo da fidarsi. Poi sicuramente si mangiò le mani; quel pacchetto di azioni gli avrebbero fruttato circa 500.000 dollari! Si risparmiò molti affanni, questo è vero. Basti pensare che quando il film fu proiettato a New York dinanzi a Goldwyn e Lasky, poco mancò non morissero tutti e due dallo spavento. Davanti ai loro occhi una «cosa» senza nesso saltellava freneticamente, figure strane nate dalla mente di un pazzo. E qui fu scritta una delle pagine più belle del cinema americano. A Filadelfia un accanito rivale di Goldwyn aveva fama di esperto in questo campo. Goldwyn si rivolse a lui, umilmente, e chiese aiuto. Lubin, il terribile nemico, non si fece pregare. Qualcuno era nei pasticci, aveva un problema da risolvere nel suo stesso business. Chi fosse non aveva importanza. Se era stato fatto del buon lavoro bisognava salvarlo. Piombò a New York, osservò la pellicola e trovò il difetto: la perforazione non era stata ben sincronizzata; era una cosa da niente, facilmente riparabile. Così grazie all'aiuto di un suo accanito nemico, Goldwyn presentò su tutti gli schermi «Squaw Man» e fece un buon affare.

Il 1° gennaio 1909 si costituiva un trust: La Motion Picture Patents Company. Vi aderirono 7 case americane: la Edison, la Biograph, la Vitagraph, la Essanay, la Selig, la Lubin, la Kalem; due francesi: la Méliès e la Pathé; e il distributore Kleine. Soltanto il trust poteva esercitare l'attività cinematografica, mentre Edison, proprietario dei brevetti più importanti, riceveva dalle case associate 1 cent per ogni due piedi di pellicola da essi prodotta, raggiungendo un guadagno di circa un milione di dollari l'anno. Gli esercenti a loro volta dovevano versare 2 dollari la settimana per film e macchine di proiezione del trust. La Eastman Kodak Company in un contratto con la Motion Picture Patents Company, si impegnava a fornire le sue pellicole soltanto alle case del trust.

Combattuta da molte organizzazioni indipendenti anti-trust, nonostante avesse costituito anche la General Film Company per la distribuzione, la Motion Picture Patents Company viene sciolta nel 1915 dalla Corte Suprema per violazione della legge Sherman contro i monopoli.

Lasciato Loew, Zukor formava intanto la compagnia dei «Famous Players». Suo programma presentare al pubblico americano i grossi nomi del teatro. Iniziava la sua nuova attività facendo venire dalla Francia «la Regina Elisabetta» un quattro-bobine con la grande Sarah Bernhardt. Si univa poi a Lasky e offrendo 500 dollari la settimana, per 14 settimane a Mary Pickford (era già nato il fenomeno del divismo), produceva «Good Little Devil» tratta da una commedia di Belasco che la stessa attrice aveva interpretato sul palcoscenico.

Nel 1914 Hodkinson fondava la Paramount Pictures, impresa di distribuzione, ma disposta anche a finanziare film.

Così una dopo l'altra nascevano le più grosse compagnie cinematografiche. Il nuovo business incominciava ad avere il suo peso nell'industria americana.

M. Quirico



## TACCUINI DI VIAGGIO A CARATTERI PANORAMICI

**E'** questo il periodo in cui gli Enti del Turismo si preoccupano di presentare nelle sale di pubblico spettacolo il frutto del loro lavoro di propaganda onde attirare i turisti nella stagione propizia. Ovviamente in questi documentari, i cui fini commerciali sono dichiarati, non è possibile rintracciare che qualche sporadica nota di interesse. Per lo più si tratta di una formula ormai largamente sfruttata della quale non merita rilevarne gli evidenti difetti che, in linea di massima, le nostre parole si perderebbero nel vento. Le varie "Pro Loco" non hanno che un fine: insistere quanto più è possibile sulle bellezze naturali, sulle comodità, sulle possibilità turistiche; che tale propaganda venga poi fatta, anziché con un film, con una serie di cartoline colorate, non preoccupa minimamente i responsabili i quali, a giudicare dai risultati, si ritengono soddisfatti ogni qual volta rivedono sullo schermo quei luoghi a loro maggiormente cari. Se un piccolo sforzo venisse compiuto sarebbe possibile contemperare le esigenze pubblicitarie con quelle artistiche e, forse, allo spettatore ciò non dispiacerebbe neppure, le "belle" località vengono tanto più apprezzate quanto più la loro presentazione si distacca dall'oleografia e dal cliché proprio dei comuni pieghevoli messi a disposizione del turista.

Il discorso fatto vale quindi per alcuni titoli che non citiamo e pure per altri film che, per diversi motivi, abbiamo ritenuto utile ricordare: *VERSILIA* (1), diretto da Raffaello Pacini e fotografato a colori da Piccinelli, se nell'impostazione ha cercato in qualche modo di sottrarsi al solito schema, non è andato oltre il decoroso standard. Anche *CALABRIA BIZANTINA* (2), diretto da Raffaele Nesci e fotografato a colori da Alfredo Palmieri, pur se la materia si prestava particolarmente ad un "servizio" di singolare suggestione, non ha saputo mantenere uno stile unitario. E' mancato il coraggio di ri-

fuggire dal ben noto folclore per puntare invece la macchina sulle vecchie pietre e sul fascino che esse possono esercitare sull'osservatore attento. Risultati ancor meno soddisfacenti ci ha offerto Antonio Petrucci con il suo *AUTUNNO IN CITTA'* (3), girato in cinemascopo e fotografato da Giorgio Merli.

Altri registi, lasciata l'Italia, hanno cercato altrove lo spunto per un vivace ed interessante taccuino di viaggio. Francesco De Feo ha scelto l'*ISLANDA* (4) ed Enrico Moscatelli la Tripolitania. Il primo, con la collaborazione dell'operatore Rino Filippini, ha fissato in cinemascopo le sue impressioni di turista in una terra poco nota e, per quel poco che possiamo giudicare, ci è parso che i suoi appunti, pur prescindendo dall'interesse immediato che suscitano nello spettatore per la novità del servizio, abbiano reso in buona misura il clima di quella regione. De Feo non ha ignorato certi effetti spettacolari, ma, per contro, non ha neppure dimenticato il lavoro umile, quotidiano, dei contadini e dei pescatori cercando, nella fusione dei diversi brani, di ricavare un quadro abbastanza efficace, utile a fissare, nelle sue grandi linee, un costume di vita.

Enrico Moscatelli, del quale già ci siamo occupati per un altro servizio sulla città di Tripoli, ha fatto evidenti progressi. I suoi *VITA NEL DESERTO* (5) e *LA PERLA DEL SAHARA* (6), realizzati in cinepanoramica in collaborazione con l'operatore Aldo Scavarda, hanno anzitutto confermata in noi l'idea che il documentario turistico e folcloristico può benissimo stare alla pari con altri di maggior impegno quando il realizzatore abbia una chiara visione di quanto vuole dire e possa contare sull'intelligente appoggio di Enti (quello del governo libico nella fattispecie) che non lo costringono entro i binari di una impresa estremamente mercantile. Il secondo documentario, dedicato a Gadamès, preferibile a nostro giudizio al primo, descrive anch'esso la vita ed i co-

stumi di una località "unica al mondo" (come è detto nel modesto commento parlato), ma lo fa con bella prosa, con misura, cercando di sottolineare opportunamente gli aspetti più inconsueti e rifuggendo, al tempo stesso, dal cliché. Si osservi, ad esempio, la parte dedicata al "miracolo" dell'acqua, elemento di vitale importanza per questa oasi di verde tra le sabbie del deserto. Le annotazioni sono di una apprezzabile brevità ed essenzialità. Il commento parlato quasi si tace ed interviene invece quello sonoro che, in maniera quanto mai espressiva, sottolinea l'eccezionalità del fatto. Giovanni Fusco è pure autore del commento sonoro di "Vita nel deserto" ed anche in questo caso il suo contributo è improntato ad una precisa intenzione. Ha accompagnato la vita nomade e senza sosta dei "tuareg" con un tema appropriato ed anche quando le musiche aborigene si sovrappongono a quelle inventate quasi non si avverte il distacco. Il regista, colpito dal singolare fascino esercitato da queste misteriose figure di zingari del Sahara, ha descritto la loro vita dal di fuori, tenendosi sempre lontani da essi, così come i tuareg si tengono sempre staccati dalla vita delle oasi che avvicinano nel loro lento e continuo vagabondare. Il brano della danza, come quello analogo di «La perla del Sahara», mostra una precisa ricerca ambientale e raramente si compiace della «bella inquadratura».

**Claudio Bertieri**

Annotiamo per il lettore, a puro titolo informativo, gli abbinamenti dei documentari presi in esame:

- (1) «Eravamo sette fratelli».
- (2) «La legione dell'inferno».
- (3) «Mia moglie è di leva».
- (4) «L'uomo che non è mai esistito».
- (5) «Carmen Jones».
- (6) «Lo sciopero delle mogli».

## BIBLIOTECA

**Giannelli Enrico: ECONOMIA CINEMATOGRAFICA** - Roma, Reanda Editore, 1956 - L. 900.

Il fenomeno cinematografico, complesso e imponente, per i suoi riflessi sociali (tanto che in poco più di cinquant'anni è divenuto un bene atto a soddisfare un bisogno) è trattato dal Giannelli nei suoi aspetti economici.

Il libro raccogliendo organicamente una serie di ampie osservazioni sulla produzione e sul mercato del «prodotto film», costituisce una trattazione completa dei problemi economici della cinematografia.

Il libro è il primo sull'argomento dato che precedenti lavori avevano avuto per tema e particolari problemi economici cinematografici o, e questi più numerosi, la storia economica di talune cinematografie.

Una approfondita conoscenza del fenomeno cinematografico sotto gli aspetti economici è indispensabile per la determinazione di una adatta politica economica in questo settore.

Per una organizzata attività occorrono convenienti programmi di produzione, di assetto del mercato, di orientamento degli scambi. Oc-

corrono cioè dei programmi che non possono basarsi che su previsioni quanto più possibile confortate da osservazioni razionali della situazione, attraverso la disamina dei fattori concorrenti (industriali, commerciali, economici ed extra economici) che caratterizzano l'attività nella cinematografia. In conseguenza l'A. esaminando dapprima gli aspetti extra economici della cinematografia e cioè i suoi aspetti etici, propagandistici, educativi e informativi, artistici, spettacolari, pubblicitari passa poi ad esaminare compiutamente gli aspetti economici del ciclo completo del film: dalla stesura del soggetto sulla base di un'idea alla sceneggiatura; dalla scelta degli artisti alla realizzazione tecnica; dal lancio pubblicitario al noleggio; dalla programmazione nelle sale nazionali all'esportazione.

Ognuna di queste fasi, parti del complicato ingranaggio del film, viene accuratamente analizzata tenendo presente quella che è la caratteristica prima del film come prodotto industriale. Ogni film è infatti un «prototipo» sul quale graverà dal momento della sua impostazione finanziaria l'incognita del successo.

A differenza degli altri prodotti industriali per i quali si può procedere per gradi e per tentativi di approssimazione, nella attività industriale cinematografica occorre partire dallo studio del «film medio» e cioè di quel prodotto teorico rappresentativo di una produzione complessa.

Altre parti del libro riguardano i problemi connessi con l'attività dell'industria cinematografica italiana negli ultimi anni e una parte finale trae le conclusioni per una «politica cinematografica» nei riguardi della libera concorrenza nel mercato cinematografico, dei vari sistemi protezionistici, degli scambi e delle loro difficoltà, dell'integrazione graduale dei mercati attraverso la coproduzione tra più Paesi produttori, delle possibilità di unificazioni di mercati continentali, della necessaria collaborazione cinematografica mondiale. Il volume è corredato da numerose statistiche che tracciano un preciso quadro dell'industria cinematografica mondiale.

**S. Z.**



## Rapporto confidenziale

(Confidential Report - 1955)

Regia: Orson Welles - Soggetto e sceneggiatura: Orson Welles - Fotografia: Jean Bourgois - Musica: Paul Misraki - Sistema: Normale - Colore: Bianco e Nero - Produzione: Filmorsa - Distribuzione: Warner Bros - Personaggi e interpreti: Gregory Arkadin (Orson Welles), Burgomil Trebitsch (Michael Redgrave), Mily (Patricia Medina), Jakob Zouk (Akim Tamiroff), Il professore (Mischa Auer), Sofia (Katina Paxinou), Raina (Paola Mori), Van Stratten (Robert Arden).

Gregory Arkadin è un uomo molto potente che ha ricchezze sparse in tutto il mondo. Egli vive solo con la figlia Raina per la quale nutre un profondo affetto e che circonda di mille premure, preoccupato sempre di nascondere il suo passato turbolento. Un giorno un avventuriero americano, Van Stratten, sa da un delinquente in fin di vita per una pugnata, che Arkadin rappresenta una fortuna. Van Stratten tenta allora di avvicinare il miliardario e per riuscire nel suo intento decide di servirsi di Raina. Fra i due giovani nasce un affetto. Arkadin però allontana il giovane incaricandolo di indagare sul suo passato che egli non ricorda per una amnesia. Van Stratten gira così il mondo e scopre, dalle testimonianze di alcuni ex soci di Arkadin che questi faceva parte di una banda di malviventi a Varsavia, che aveva esercitato la tratta delle bianche ed in seguito si era arricchito con ogni genere di speculazioni. Arkadin nel frattempo ha seguito l'americano e man mano ha eliminato tutti i testimoni consultati, facendo in modo che si sospettasse di questi. Morto l'ultimo testimone, Van Stratten, temendo per la sua vita, fugge a Madrid per raggiungere Raina. Arkadin lo insegue con un aereo privato, chiama la figlia al radiotelefono; Raina, pregata da Van Stratten, mente dicendo di conoscere la verità. Arkadin allora si uccide buttandosi dall'aereo. Raina capisce di avere ucciso il padre per salvare Van Stratten, e si allontana con un giovane amico, il marchese di Rutleigh, per iniziare con lui una nuova vita.

Orson Welles iniziò la sua carriera cinematografica nel '41 con l'affascinante «Citizen Kane» («Quarto Potere»). Il film destò subito un grande entusiasmo; molti infatti usarono parole grosse: si parlò di genio, di rivoluzione.

Ad essere sinceri, di fronte ad un cineasta venticinquenne che esordiva mostrando di aver assimilato in breve la tecnica cinematografica e di essersi formato allo studio dei «classici» — nel film erano già evidenti le influenze dei grandi dello schermo, da Eisenstein a Dreyer — certi entusiasmi non erano poi del tutto ingiustificati.

Welles sbalordì con le sue arditezze, i suoi preziosismi tecnici ed anche con la sua personalità di attore. Nel raccontare la vita di un magnate della stampa egli tentò, mediante un uso intelligente della tecnica del racconto al rovescio, la costruzione d'un personaggio dalla psicologia ricca e profonda. Ma una non controllata impulsività, un evidente desiderio di impressionare ed una eccessiva cura del calligrafismo lo condussero a risultati del tutto opposti. «Quarto Potere» si presentava come una tortuosa seppure interessante vicenda, alla cui base era un semplice motivo sentimentale.

Un anno dopo, nel 1942, egli girò «L'orgoglio degli Amberson» («The magnificent Amberson»), forse la sua opera migliore. In questo film infatti si notava una maggiore chiarezza espositiva ed una mano più sicura nella definizione di alcuni caratteri.

Trascorsero poi degli anni e terminò la guerra. Welles, dopo una parentesi dedicata al teatro ed alla radio, tornò al cinema. Nacquerò così «Lo straniero» («The Stranger», 1946), «La signora di Shanghai» («The Lady from Shanghai», 1948), «Macbeth» ed «Othello» (1951).

Queste quattro opere però risultarono inferiori alle precedenti.

In esse mancava il cineasta turbolento, rozzo ed impulsivo, ma anche geniale degli anni giovanili che era sostituito da un narratore più dosato, più «tranquillo», ma anche meno ispirato.

Welles era entrato in una fase involutiva. Infatti il suo viaggio in Europa, la «sentita» partecipazione alla polemica sul rapporto cinema-teatro, sorta dopo l'uscita dell'«Enrico V» e l'«Amleto» di Laurence Olivier, non valsero a distinguere neanche i due film shakespeariani da quella che era ormai la sua produzione minore. «Macbeth», ed in particolare «Othello» non mancavano di pregi — non sfuggiva l'intento nobilissimo dell'autore di compiere una ricreazione puramente cinematografica dell'opera poetica dello Shakespeare — tuttavia rimanevano sempre l'espressione agitata e contorta di un pensiero slegato, spesso occasionale. Due opere comunque non prive di fascino e che dettero

origine a nuove svariate polemiche.

Dall'«Othello» al nuovo film di Welles c'è un lungo intervallo. «Rapporto Confidenziale», che nasce dopo una pausa di cinque anni, acquista perciò un particolare significato. Da questo «ritorno» era logico attendersi un autore maturo, forte delle proprie esperienze, dei propri errori. Welles invece — ed è triste — è tornato al cinema con la stessa impulsività, la stessa «disarmonia» spirituale dei primi anni. Egli non ha saputo mettere ordine nelle proprie idee, affinare le proprie capacità espressive. Il tempo in lui non ha acquistato valore, non di meditazione comunque. «Rapporto confidenziale», tratto da un romanzo dello stesso cineasta, è una storia «d'avventura e di mistero»; un film giallo con una veste di serietà. Quel che accade ai protagonisti di questa vicenda Welles, come al solito, lo racconta con tanto di voce e di «scena».

L'inizio del film è tolto di peso dalla letteratura nera: il classico interrogativo angoscioso. Un aereo senza pilota sorvola una città: quale è il mistero? Il mistero è tutto in un nome: Gregory Arkadin. Lo dice un moribondo pugnato in circostanze ignote. I fatti che precedono la comparsa dello sconosciuto personaggio servono a creare il clima della attesa. L'omicidio nel porto di Napoli, ad esempio, è descritto in una atmosfera da tragedia; tenebra e mistero. Poi, annunciato da un paesaggio a tinte fosche, castello nero e carnevalata da notte di Sabba, compare Gregory Arkadin. Welles ha creato per l'occasione una festa mascherata; il «mostro» nasconde il volto, diviso fra una maschera ed una folta barba. I suoi occhi mandano lampi sinistri. Ma il Cresco assassino è debole di memoria; un giovane avventuriero lo aiuta perciò a ricostruire il suo passato. I personaggi che così incontriamo, il contrabbandiere, il domatore di pulci, l'antiquario, la negriera, il venditore ambulante, non hanno l'aspetto di persone, di creature umane; sono delle maschere, destinate a rammentare le varie fasi della storia criminale di Arkadin. Ma di lui non conosciamo ancora tutto; manca la sorpresa, la vera scoperta. Arkadin è sì un volgare assassino, un contrabbandiere senza scrupoli che si è fatto attorno un vuoto protettivo con una serie di omicidi, ma in fondo è un'anima capace di nutrire e di coltivare un nobile sentimento, come un tenero affetto di padre. Infatti, quando alla fine la figlia Raina scopre la verità, egli si uccide. La psicologia è tipica di Welles; que-

sta figura si riallaccia al cittadino Kane di «Quarto Potere»; entrambe infatti sono costruite con lo stesso procedimento: l'indagine psicologica. Entrambe sono legate alla vita da un tenue filo: un sentimentalismo.

Solo che Kane riesce a volte ad essere un personaggio, Arkadin no. Con questo film Welles ripete stancamente se stesso, o meglio ripete la propria tecnica del narrare; costruisce cioè un film per il semplice gusto di costruirlo. «Rapporto confidenziale» è senza dubbio la sua opera meno seria; la «camera» in mano a Welles questa volta giuoca davvero. Egli scivola su tutti gli argomenti preoccupandosi unicamente di sbalordire. I protagonisti del film acquistano così una sembianza fisica, una maschera, talvolta anche incisiva, ma tradiscono tutti la propria povertà interiore; essi non arrivano ad essere dei personaggi perchè mancano di carattere, di psicologia. Così una festa di carnevale diventa una processione fantasmagorica di mostri e di incappucciati; l'amore fra due giovani (Van Stratten e Raina), una serie di frasi nervose pronunciate all'ombra di un castello minaccioso; il colloquio con un antiquario, una passeggiata in un ambiente carico di simboli; l'incontro con un venditore ambulante, quasi un'allucinazione. Per non parlare poi del protagonista principale, Gregory Arkadin. I suoi interventi sono delle vere e proprie «apparizioni»; ora avvolto in un domino scuro e col volto mascherato; ora in un misterioso abito da navigatore; ora nascosto sotto un cappello ed un paio di occhiali da personaggio di mistero, egli appare e scompare improvvisamente. Si sente quasi la mancanza del fumo e dello zolfo.

Questo linguaggio cinematografico prepotente e «rivoluzionario» (angolazioni ed inquadrature ardite, uso della luce in senso drammatico, complicati movimenti di macchina, uso strabiliante della profondità di campo ecc.) Welles questa volta lo ha usato «a freddo», per raccontare cioè una storia che si riduce ad un semplice racconto poliziesco. Manca in questo film quell'entusiasmo, quella «passione» che avevano dato, per quanto saltuariamente, forza e vita alle affascinanti storie di Kane e degli Amberson.

Il cineasta Orson Welles non va preso sul serio. La sua opera cinematografica ha molto del «magico»; la figura come lo stile dell'autore hanno lo spirito pericoloso del «genialolide». La natura dell'attore-regista in lui acquista un valore particolare. L'attore Welles non



è mai sottoposto al regista Welles, e viceversa. L'interprete, cioè, non è sufficientemente umile da lasciarsi plasmare dall'autore, da lasciar sviluppare liberamente la vena creativa di questi nella definizione di un carattere, di un personaggio, ma nello stesso tempo non la domina. Ogni interpretazione di Welles perciò è anche una creazione, e viceversa. Infatti, alla costruzione di un personaggio partecipa anche l'interprete; molti atteggiamenti ed azioni di Kane, Macbeth, Otello, Arkadin sono suggerite e create dall'attore, amante dell'effetto del gesto, della mimica. Questo equilibrio fra le due nature è quel che dà fascino a tutte le creazioni di Welles.

Contrariamente a ciò che alcuni hanno affermato ci sembra in definitiva che il cinema di Welles non appartenga né alla cultura americana né a quella europea; a parer nostro è al di fuori di tutte le correnti e di tutti gli «ismi».

Ne è fuori perché ogni impulso, ogni idea in Welles rimane allo stato rozzo, incandescente; nella sua opera manca infatti quella serenità, quell'armonia, quell'equilibrio che sono la condizione prima dell'arte.

Il personaggio creato-interpretato dei film di Welles, è quello del criminale-fanciullo; due estreme «condizioni» che non portano ad una ricchezza psicologica, ma sempre alla costruzione di un figura grottesca. Quasi la statua di un Ercole con l'anima e la voce d'un fantoccio.

Forse perché Welles è rimasto l'«enfant prodige» di un tempo, o meglio uno di quelli che vogliono passare per tali; e la vera grande preoccupazione di costoro, si sa (in letteratura, musica e persino pittura i casi non mancano), è quella di impressionare, di sbalordire.

## È sempre bel tempo

(It's Always Fair Weather - 1955)

Regia: Gene Kelly e Stanley Donen - Soggetto e sceneggiatura: Betty Combs e Adolph Green - Fotografia: Robert Bronner - Scenografia: Cedric Gibbons - Musica: Andre Previn - Sistema: Cinemascope - Colore: Eastmancolor - Produzione e distribuzione: M.G.M. - Interpreti: Gene Kelly, Dan Dailey, Cyd Charisse, Dolores Gray, Michael Kidd, David Burns, Jay C. Flippen.

*Il giorno della Vittoria tre soldati orma smobilitati, si accomiatano in un bar promettendo di ritrovarsi nello stesso locale dopo dieci anni. Ma quando si incontrano, essi sono cambiati: ciascuno ha le proprie lotte e la propria vita. Però sono proprio le contrarietà della giornata trascorsa assieme a riaffiarli e a far loro ritrovare la vecchia amicizia.*

Gene Kelly e Stanley Donen, il binomio di «Cantando sotto la pioggia» e «Un giorno a New York», sono alla loro terza opera di stretta collaborazione a cui è doveroso aggiungere il prezioso apporto scenografico rappresentato dal nome di Cedric Gibbons. Ma è soprattutto la personalità di Kelly che criticamente occorre analizzare e di cui avremo più completa ed unitaria misura nel suo prossimo «Invitation to Dance». Personalità — fin dall'origine — creativa e certamente superiore alle doti esecutive di ballerino. Il danzatore Kelly, tecnicamente parlando, non supera certamente in bravura i più noti «solisti» dei vari complessi internazionali. E anche se una sua spinta atletica ed acrobatica prevale sull'impostazione accademica, le recenti prove di un Tommy Rall o di un Robert Fosse nulla hanno da invidiare a quelle del «maestro». Maestro, riferito a Kelly, è termine proprio, definizione qualificante. Non intendiamo tuttavia riferirci alla sua professionale ex attività di insegnante, ma a quella di innovatore stilistico. Per cui, vederlo come coreografo, è ancora insufficiente; bisogna individuare in lui l'artista che impiega la ritmica della danza quale totale strumento narrativo. Kelly, cioè, non conduce l'azione al vertice lirico-plastico del balletto quale «numero» a sé, ma, viceversa, usa i mezzi del ballo per la dinamica dell'intero racconto. L'economia generale ed il tono sia figurativo che interpretativo dei suoi film derivano da questa posizione. Kelly, infatti, cinematograficamente si impose e colpì non per un fattore di bravura esecutiva (come può apparire a prima vista), ma per originale valore interpretativo. Così, dopo il suo esordio a fianco di Judy Garland in «For Me and My Gal», e dopo le danze rimaste famose di «Fascino», «Due marinai e una ragazza», «Parole e musica», e anche dopo l'Oscar per la coreografia di «Un americano a Parigi», il significato del nuovo «piedi

d'oro» è di assoluta innovazione espressiva. A lui sono indubbiamente legati i progressi creativi del genere musicale cinematografico di questi ultimi anni; sganciandosi dall'ortodossia della pura esecuzione, allontanandosi dalla linea ancora classica di Astaire, Gene Kelly ha anzitutto «innovato» quale sapiente introduttore e sfruttatore della «pausa» (del resto la rivoluzione stilistica operata dal balletto russo di Diaghilev durante la sua prima tournée parigina del 1921, fu dovuta alla drammatica mimica espressa nei momenti di violento «arresto») e dell'adattamento del ballo ad una finalità critica. Egli, più che parodista, è caricaturale; e la sua stessa poesia è ironica (vedersi la sua interpretazione dello «slow») ed insieme gioiosa. Ne deriva una impronta decisamente originale trasferita all'intero film. E questo «E' sempre bel tempo» ce ne fornisce buon esempio. Anzitutto la bontà utilitaria della sceneggiatura sempre tesa al raggruppamento in «terzetto» delle singole storie. E poi l'uso dei tre elementi di base costituenti «spalla» reciproca e reagenti allo scopo di ironizzare sugli ambienti con cui vengono a contatto. Perché Gene Kelly, in ogni suo film, possiede l'irridente caratteristica di centrare ridicolmente fatti o avvenimenti ben precisi della vita americana. Qui è la volta degli affarrendatissimi bar, dei locali di lusso, delle fucine di pugiliatori, dell'aristocrazia industriale e della smania televisiva delle «trasmissioni a sorpresa». E le situazioni che ne derivano sono altrettanto felici che la gustosa presa in giro del «primo sonoro», o l'entrata del gran mondo al Teatro Cinese di «Cantando sotto la pioggia». Situazioni che non costituiscono soltanto il pretesto per avviare canti o movimenti coreografici, ma che se ne giovano per meglio definirsi. Del resto, data la durata del film (100 minuti circa) e il numero dei quadri musicali (dieci più una breve presentazione), risulta evidente il rapporto continuativo dei vari «sketch». Ma si badi bene, abbiamo parlato di innovazioni del «genere», cioè del trattamento generale. Non illudiamoci certo di individuare la trovata «bomba». La danza con i pattini di Kelly («I Like Myself») è di netta ed evidente derivazione chapliniana. Così il movimento di mascherini in «Blue Danube» (Kelly, Dailey e Kidd) è fun-



Gene Kelly cura la coreografia di un «numero» del suo «Invitation to Dance». Il film, che sarà programmato in Italia con il titolo «Trittico d'amore», ha vinto il I premio al Festival di Berlino



zionalissimo ai fini del cinema-scope, ma non costituisce vera trovata. Dove, piuttosto, impegno, bravura personale, affiatamente del complesso e scioltezza si fondono per formare unità scattante e nitidissima lo vediamo nelle veloci esecuzioni a tre di Michael Kidd (un coreografo che debutta come ballerino-attore), di Kelly e del prestigioso Dan Dailey; citiamo, quindi, «The bing», «Time for parting», «Onoe upon a time» come reali esempi di perizia e di impegno professionali, realizzabili soltanto attraverso intensi periodi di preparazione e di prova. Cyd Charisse, a sua volta, non ha bisogno di lodi; questo film però la valorizza più come attrice che come ballerina (praticamente essa danza soltanto con l'intero balletto nel numero della boxe «Baby you knock me out»). Chi, soprattutto, ha particolare risalto è il Dailey (il suo «a solo» in «Saturation wise» è notevole per mimica e ritmo) e Dolores Gray. Questa elettrizzante attrice di Broadway riesce in due numeri («Music is better than words» e «Thank a lot, but no thanks») a trasmettere la sua personalissima «verve»; ed il Kelly ha saputo nel secondo quadro incastonarla nella bruciata velocità di un balletto concepito e realizzato con linguaggio prettamente cinematografico. Le musiche di Andre Previn e gli espressionistici «sagomati» di Gibbons hanno ritmato e stilizzato questa danza che, pur nella sua brevità, costituisce, oggi, un «pezzo» di bravura coreografica del Kelly.

## Le avventure di Davy Crockett

(Davy Crockett - 1955)

Regia: Norman Foster - Soggetto: Tom Blackburn - Fotografia: Charles Boyes - Musica: George Bruns - Sistema: Schermo panoramico - Colore: Technicolor - Produzione: Walt Disney - Distribuzione: Dear Film - Personaggi e interpreti: Davy Crockett (Fier Parker), George Russell (Buddy Stanley), Bigfoot (Mike Mazurki), Generale Jackson (Basil Ruysdael).

Davy Crockett, nato nel 1783 nello stato del Tennessee, fu uno dei più grandi «scout» nord americani. Egli aiutò il generale Andrew Jackson, futuro presidente degli Stati Uniti, a combattere gli indiani Creek,

dopo aver sconfitto in duello il loro capo, Bastone Rosso, ed averlo convinto a firmare un trattato di pace. Girò in seguito per il continente, con a fianco il fedele George Russell che poi narrerà le sue legendarie imprese, aiutando ovunque i deboli e combattendo i malfattori. Infine dopo essere stato eletto al Congresso, ed essersi battuto sempre per la libertà degli indiani, egli raggiunse nel Texas gli insorti contro la tirannia del governo messicano e morì nel 1836, nell'eroica difesa del forte Alamo.

Walt Disney in alcuni «cartoon» aveva interpretato, con una deliziosa vena ironica, lo spirito di quegli eroi dell'avventura e del pionierismo che furono i coloni d'America: «Giovanni seme di mela», ad esempio — uno dei sette contenuti nel film «Lo scrigno delle sette perle» («Melody Time») — per quanto passato inosservato, di quelli era uno dei migliori. C'era infatti nell'episodio del semplice piantatore che attraversa il cuore selvaggio dell'America per spargere i semi del prezioso frutto, la esaltazione dell'anima impavida di quel pioniere che partì sul carro traballante alla conquista di regioni immense e sconosciute. C'era l'amore dell'americano schietto per le cose semplici e forti: per la libertà e l'ignoto, per l'aratro e la Bibbia, per la terra vergine e le danze rustiche ritmate al suono dei violini strimpellanti; per la ruvidezza e l'ingenuità dei vecchi progenitori quella ingenuità scaturita quasi dalla pagina di uno «spiritual», che faceva sognare alberi di mele piantati anche in cielo.

Ne «Le avventure di Davy Crockett» Disney invece tenta la biografia d'uno dei più famosi eroi dello scoutismo nord-americano. Al film «normale» egli è giunto (consideriamo Disney uno degli autori di questa pellicola, anche se si firma come semplice produttore, perché, come già in «Robin Hood, e i compagni della foresta» e «L'isola del tesoro», l'intervento della sua mano è più che evidente) attraverso due esperienze: la fusione tra disegni animati e persone umane e la serie documentaristica «La natura e le sue meraviglie». I risultati di questo «passaggio» sono del tutto negativi. Se Di-

sney si fosse limitato a fare il produttore, cioè alla semplice attività economica, le cose forse sarebbero andate meglio. Al contrario la sua partecipazione alla realizzazione dà a questo film un carattere che definiremo anticinematografico. Qui infatti attori ed ambienti, il materiale umano ed il paesaggio, vengono «trattati» come gli elementi d'un grande e nuovo cartone animato.

Sistema che conduce inevitabilmente al genere fumettistico.

Cosa c'è in questo film dell'affascinante vita del famoso Davy Crockett? Grandi e piccoli conoscono ormai le avventure di questo grande scout-soldato. Tutti sanno della sua passione per l'ignoto, per l'esplorazione, per le cacce (Crockett affermava di avere ucciso più di cento orsi); del valido aiuto che egli diede alle truppe del generale Andrew Jackson, il futuro presidente degli Stati Uniti, nella lotta contro gli indiani Creek; della sua campagna politica (fu eletto tre volte al Congresso); della sua morte eroica nel forte di Alamo, dove era accorso per difendere quella libertà che aveva amato al disopra di ogni altra cosa.

Davy Crockett era il tipico americano d'un tempo, tagliato con l'accetta; un uomo che fuggì dopo il quarto giorno di scuola, che imparò a leggere soltanto a diciotto anni ma che divenne in seguito molto saggio; un uomo tanto forte, leale e coraggioso quanto pieno di spirito; un uomo che amava raccontare storielle amene (famosse quelle narrate al pubblico durante il periodo delle campagne elettorali) come ripetere sempre a se stesso ed agli altri: «Sii sicuro d'essere giusto, poi vai avanti». Una figura del genere, è evidente, poteva benissimo ispirare a Disney un personaggio ricco di «humor» e nello stesso tempo eroico.

Ma seguendo una formula già sperimentata in alcuni «cartoon», ad esempio nel divertente profilo di «Pecos Bill» («Lo scrigno delle sette perle»), è cioè narrare gli episodi della vita del personaggio sul filo delle vecchie ballate popolari che ne esaltano le imprese più salienti, Disney non è riuscito ad esprimere il suo spirito, non è giunto cioè ad un'interpretazione, ad un'espressione, non avendo avuto a disposizione i propri mezzi espressivi, e cioè

la matita, il pennello del disegnatore.

Valga qualche esempio. All'inizio, come in altri punti del film, l'illustrazione dei luoghi ed alcuni itinerari di viaggio sono espressi proprio col disegno; la presentazione del protagonista Davy Crockett — scaraventato fuori di un cespuglio da un orso con cui è in lotta e l'espressione quasi divertita del suo volto in primo piano, un volto cioè illuminato da quello scanzonato sorriso con cui egli affermava di voler «incantare gli orsi» — ch'è modo tipico di narrare di Disney, non significa né esprime alcuna cosa (infatti si comprende benissimo quel che egli avrebbe voluto fare, cioè quel che avrebbe espresso mediante il disegno animato, cogliendo in brevi tratti lo spirito come il carattere del personaggio).

Altrettanto si può dire della caratterizzazione di Andrew Jackson, della lotta di Crockett col capo indiano, della sua vita familiare, della sua cavalcata alla volta di Washington, della sua entrata «rumorosa» ed improvvisa nel Parlamento, della difesa eroica di Alamo. Anche nel trattamento del colore, si ricordino le tinte accese delle divise dei soldati come quelle dei paesaggi in genere, si nota la mano del Disney creatore di disegni animati.

Questo modo di «trattare» il cinema è senza dubbio infruttifero; il senso che del cinema ha il «disegnatore» Disney è degno di alta considerazione (ne abbiamo avuto una conferma dal recente «Lilli ed il vagabondo»). I risultati invece cui giunge l'artista quando viene meno alla propria ispirazione di disegnatore, sono assai miseri.

Se Walt Disney ha interessato con la serie documentaristica «La natura e le sue meraviglie» è perché ci ha svelato — talvolta, è vero, con lo stile di un buon narratore — dei segreti e delle «meraviglie» che non conosceva, ed anche perché ha messo in luce alcuni aspetti del suo accostamento, del suo sentimento per quel mondo che ha mostrato d'interpretare tanto egregiamente in molti dei suoi cartoni animati.

Non altrettanto invece possiamo dire di quest'ultima sua attività di produttore-realizzatore che, lo confessiamo, c'interessa molto meno.



## VENEZIA

### «Vacca Mora» per «Uragano sul Po»

Reduci da Rovigo, Carbone, Polesella, Canaro e Occhiobello, i componenti la troupe del film «Uragano sul Po» sono venuti a girare le ultime scene a Venezia. Tratto da un'opera di Vichj Baum, il film è diretto da Horst Mächler, sceneggiato da Gautt, fotografato da Göran Strindberg, interpretato da Raf Vallone (che ne ha anche scritto i dialoghi), da Maria Schell, Ave Ninchi, Peter Carsaen, ed Eva Kotthaus, prodotto dalla Esedra di Roma e dalla CCC Film-Berlin associate. A Venezia sono stati girati alcuni esterni e qualche interno nel nobile palazzo Baglioni di San Cassiano, dove ha avuto luogo anche un ricevimento in onore dei protagonisti. La vicenda, ambientata nei primi anni del novecento, si svolge in buona parte anche nella provincia di Rovigo. Il culmine dell'azione è anzi dato dalla drammatica piena del Po che infrange gli argini allagando la campagna circostante. Dovendo nel film apparire un treno, la Casa produttrice ha chiesto ed ottenuto dalla Società Veneta delle Ferrovie il prestito della locomotiva e dei vagoni della «Vacca mora», il famoso treno che da circa cinquant'anni conduce con esasperante lentezza gli operai della campagna veneta ai loro posti di lavoro di Mestre e Marghera. Alcune scene sono state girate anche a Prozzolo di Camponogara; tra d'esse anche quella finale che ritrae l'addio dei due romantici protagonisti. Non contenta del treno, la Casa di produzione si è preoccupata di scovare anche una vecchia carcassa di nave da crociera, in stile con l'epoca, rispolverata in qualche cantiere dell'Adriatico. Così, tra i tanti attori giunti a Venezia in così pochi giorni, c'è stata anche l'anziana nave in disarmo.

C.D.C.

## LUCCA

### Frizzi e applausi

Finita la stagione teatrale ufficiale — cioè il passaggio anche dalla nostra città delle migliori compagnie italiane — c'è stata una breve stagione di dilettanti. Era da anni — possiamo dire senz'altro dall'anteguerra — che a Lucca non c'erano dei filodrammatici. Quest'anno invece sono sorte due compagnie di appassionati, che hanno trovato un meritato incoraggiamento: e abbiamo avuto

recentemente niente meno che la «Prima Rassegna Provinciale dei GAD».

Alla Rassegna hanno partecipato le due compagnie lucchesi («Ruggero Ruggeri» e «Nuovi Spettacoli») e due compagnie di Viareggio («I Giovani» e «Il Teatrino»), e sono state date opere più o meno ambiziose: «La zia di Carlo» di Brandon Thomas, «Una lampada alla finestra» di Gino Capriolo, «Scacco matto» di Paolo Levi, «Il profondo mare azzurro» di Terence Rattigan. Tutto ciò grazie all'entusiasmo dei dilettanti e alla munificenza di alcune organizzazioni cittadine, quali l'Ente Turismo, la Cassa di Risparmio, la Camera di Commercio, l'Associazione industriali, eccetera.

Queste recite locali sono divertentissime: non solo in sé, ma anche perché danno luogo a una specie di «spettacolo nello spettacolo». La platea, affollatissima, è disseminata di amici e conoscenti dei vari attori, e fra la platea e il palcoscenico si intrecciano rapporti incomprensibili in un altro genere di teatro. Quando un attore ben conosciuto appare truccato in modo particolare, scoppiano risse, frizzi, ironici applausi: anzi bisogna dire che inizialmente l'atteggiamento generale è di ironia. Ma poi il pubblico, essenzialmente popolare e piccolo borghese, si lascia prendere, quasi contro sua voglia: tanto più che l'interpretazione del testo e la recitazione sono a lui congeniali, assai più di quello che lo siano l'interpretazione e la recitazione delle compagnie di mestiere: sono come le farebbe lui se recitasse. E così dopo l'ironia iniziale c'è appassionamento grandissimo, c'è un vero «consenso» nel senso etimologico della parola, che ci fa pensare a come doveva essere il teatro al suo inizio, alla sua nascita.

Tornando al fatto di cui parlavamo, le rappresentazioni sono state benissimo accolte: la sala era piena (e non maligniamo, dicendo che era perché l'entrata era gratis...). Non diremo chi dei quattro complessi è stato più bravo, perché non è questo che conta: conta che ci siano dei giovani (e dei meno giovani) che hanno entusiasmo e che sono pronti a darsi da fare, disinteressatamente, per quello che amano.

Carlo Barsotti

## PRATO

### Controcampo

Il «Controcampo» si è rifatto vivo. E' stata una piacevole quanto veramente inaspettata sorpresa, specialmente perché dopo una lunga attività si era creduto veder svanita nel nulla

questa lodevole iniziativa tempo addietro presa da alcuni... animosi.

La scelta della selezione per questo nuovo ciclo è stata chiaramente improntata a dei precisi quanto indovinati principi onde dare carattere tematico ad un interessante ed organico programma.

— *Personale di Zampa; Personale di Ford; La figura del prete nel cinema.*

Il pieno successo ha arriso all'iniziativa: un buon numero di soci hanno seguito le proiezioni e molte discussioni anche se talvolta un po' prolisse e sovente fuori tema, comunque sempre utili, completavano ogni venerdì le serate del «Borsi».

Vorremmo parlare a lungo di tutte le pellicole proiettate ma lo spazio non lo permette. Ci sia almeno permesso di rivolgere una preghiera a tutti coloro che hanno partecipato a questa manifestazione. Cercate amici studenti, voi più giovani, di andare al Cineclub con un po' più di serietà e di comprendere che il cinema di un certo valore merita diversa accoglienza di quella talvolta riservataagli. Il divertirsi ad accompagnare la musica dei titoli di testa (anche se questa è il tra-

volgente inno dei Marines) con ben ritmate ma purtuttavia fuor di luogo battute di piedi è sempre caratteristica del cinema di periferia. L'imitare un pubblico tanto simpatico è oltretutto di cattivo gusto.

Ed ancora: credete proprio che lo sfollare frettoloso alla fine della proiezione come per sfuggire ad una lezione di Filosofia sia nell'interesse della vostra preparazione cinematografica? Noi pensiamo ancora che il rimanere a discutere sul film veduto sia il miglior modo per trovare un orientamento critico che non sempre è agevole. Non è certamente necessario prendere la parola, ma l'ascoltare il parere del prossimo può essere sempre motivo di interesse non fosse altro che per usarlo come pietra di paragone, nel qual caso un esame dell'opera ci sembra più facile e soprattutto più piacevole, comunque più vantaggioso.

Franco Dini

## UDINE

### «T» maiuscolo

Con la ripresa dell'«Angelo azzurro» il Circolo del Cinema ha concluso l'attività per l'an-



Kevin Mc Carthy in «10 giorni di dubbio» («Nightmare»)



no 1955-56. Nessun carattere di ufficialità ha distinto quest'ultima serata: solo poche parole iniziali del presidente ed un applauso significativo dei soci, ma ciò è stato più che sufficiente per dimostrare che le cose sono andate veramente bene. Le ultime proiezioni sono state: «Io sono un evaso», «Sirena», «Miracolo a Milano», «Femmine folli», «A nous la liberté» e la miscellanea comica comprendente «Charlot soldato», «Il pellegrino» e «Fatty portalettere».

Battenti chiusi anche al Film-forum Roma dopo una lunga serie di spettacoli settimanali molto seguiti. Ecco alcuni titoli di film e rispettivi presentatori: «Letto matrimoniale» (prof. R. Della Rovere e dott. Degano), «Furore» (dott. Degano), «Sotto il sole di Roma» (Licio Damiani), «Cristo fra i muratori» (prof. Mi-struzzi), ecc.

In campo teatrale bisogna registrare una prova, piuttosto impegnativa, del locale Piccolo Teatro, la realizzazione di «Winterset», regia di Sasso ed interpretazione di alcuni ottimi elementi della prosa cittadina.

Però Udine non ha un teatro vero e proprio, un teatro con la T maiuscola. Come ha scritto Carlo Serafini, veterano del giornalismo e del movimento filodrammatico, Udine, nel tempo, ha avuto solo teatri provvisori. Da un suo documentato studio, apparso sul «Messaggero Veneto» si è potuto sapere che «la creazione di un teatro a Udine è stato sempre un problema che ha trovato anche delle soluzioni, ma che infine sono risultate tutte dei palliativi e niente altro. Anche in questi giorni si va parlando della costruzione di un grande teatro, ci sono state delle riunioni, sono stati fatti sondaggi per la scelta dell'area più adatta, si è parlato perfino di finanziamento... Insomma il Teatro — quello con la lettera minuscola c'è già da un pezzo! — non solo deve ancora venire, ma ci sono, almeno in apparenza, tutte le premesse perché non abbia a sorgere né oggi né mai».

Mario Quaragnolo

## FANO

### Caldo d'estate

Il Circolo del Cinema, dopo più di cinque mesi di ininterrotta attività, ha sospeso le proiezioni. Non si tratta di un fallimento, tutt'altro: per questa estate (mese d'agosto) è in programma un ciclo di rappresentazioni del nostro cinema dal 1939 al 1942 che comprende opere di Camerini, Mario Sol-

dati, Blasetti, e Vittorio De Sica. Quest'ultimo, anzi, potrebbe esser presente alla serata di inaugurazione, e la segreteria del Circolo è già in contatto con il regista.

Frattanto, in queste prime settimane di estate, il livello dei film proiettati nelle sale della nostra città è del tutto scadente: «Altair primo amore», «La ragazza di Via Veneto», «Il calice d'argento»; ed il pubblico (di solito molto numeroso nei mesi invernali) preferisce le lunghe passeggiate al mare al chiuso dei locali cinematografici.

Qualche tempo fa, molto scalpore e molto interesse suscitò la proiezione del capolavoro di Milestone «All'Ovest niente di nuovo», che venne programmato per quattro giorni; mentre il giapponese «I sette Samurai» fu proiettato un solo giorno, di lunedì. In complesso si nota una certa indifferenza negli esercenti che preferiscono sempre non rischiare con pellicole di una certa importanza, tenendole in cartellone non più di un giorno, come è accaduto per «Le bon dieu sans confession». C'è da aggiungere però che, malgrado l'ostruzionismo degli esercenti, il pubblico ha affollato la sala e la pellicola di Autant-Lara ha riscosso molti consensi.

Luciano Anselmi

## ASCOLI PICENO

### Mancano elementi direttivi

La situazione cinematografica di questa piccola città, come tutta la situazione culturale, sembra mancare assolutamente di vitalità, o, addirittura, di consistenza, se riferita a quanto è — sempre in ogni luogo — l'indice della temperatura filmica: il cineclub. La vita di questo organismo è qui infatti precaria e senza mordente. Essendo le quote di iscrizione abbastanza elevate, si basa su un pubblico raro e piuttosto facoltoso di gusti mediani, privo di entusiasmo per i film da cine-teca, e addirittura insofferente per quelli in versione originale. La poca vivacità dei soci (è arduo impiantare un dibattito, al termine della proiezione), il loro scarso numero e la discreta abulia dei dirigenti (quest'anno neppure esisteva un programma ben definito) potrebbe dunque far pensare che Ascoli Piceno sia una zona morta per il cinema.

Ma il comportamento del pubblico vero, quello che frequenta con una rilevante densità le normali sale cinematografiche, dimostra il contrario. Questo pubblico esige sempre un film

di prima visione per l'Italia, e di ottima qualità. Mentre apprezza *All'Ovest niente di nuovo* e *Tempi moderni*, non crea il successo dei drammoni passionali, conditi di fumetto, a cui preferisce film come *Gioventù bruciata*, *Carmen Jones*, *Il braccio d'oro*, ecc. Insomma un pubblico intelligente, che non si lascia guidare, nella scelta dei film, dalle voglie più o meno di cassetta degli esercenti, ma impone il suo gusto.

L'insuccesso del Circolo del Cinema (che è sulla carta un C.U.C., perché attinge i film tramite l'U.N.U.R.I.) non resta perciò spiegabile che nella mancanza di un efficace nucleo direttivo. L'anno scorso, quando il geom. Carlo Paci si interessò a fondo della cosa, il bilancio fu più fruttuoso. Ma appena viene a rallentarsi l'impegno di un solo elemento attivo, ecco che tutto scivola verso la disorganizzazione. Certi film non arrivano, il programma non viene chiarito, e il circolo vive quasi per forza d'inerzia a fornire una specie di dopocena intellettuale per grassi borghesi.

Lo stesso discorso vale anche per il Cineforum, da diversi mesi sonnecchiante, e poco popolare, a quanto mi si riferisce, perché organizzato nell'ambito strettamente cattolico (mentre attorno al Circolo del Cinema si stringe il gruppetto «laico» della città).

Panorama poco consolante, perché basterebbe, in ogni parte, un impegno direttivo più efficace per ottenere un successo penetrativo di quella che può a buon diritto chiamarsi «cultura cinematografica». Con termini più modesti, compito dei circoli ascolani sarebbe quello di chiarire al pubblico le sue incoscienti predilezioni.

G.F.

## PALERMO

### Il Festival mondiale del bambino

Il II Festival mondiale del bambino, che si è svolto a Palermo dal 24 giugno al 1° luglio u.s., ha raccolto attorno a sé l'adesione di personalità e di enti del mondo della cultura e del cinema, nel settore dedicato all'infanzia.

Nel corso della riunione tra scrittori e giornalisti italiani e stranieri, sono stati toccati i più interessanti problemi inerenti alla vita del fanciullo con particolare riguardo alla sua personalità. E' stata, nel contempo, richiamata l'attenzione delle sfere responsabili sulla necessità di creare parchi di divertimento, ove possibile, e dare così ai bimbi modo di vivere in

una atmosfera sana e gaia. E' stato, inoltre, auspicato che attraverso il perfezionamento dei programmi della televisione, della produzione e proiezione di pellicole e soprattutto con l'ausilio degli organi di stampa, si crei nei giovani una nuova coscienza che li sappia agevolmente guidare verso un giusto discernimento delle cose che li circondano e delle loro azioni. Di grande interesse è, a questo proposito, il contenuto della mozione approvata a conclusione dell'incontro internazionale dei giornalisti accreditati al Festival.

«I giornalisti italiani ed esteri, consapevoli della insostituibile funzione della stampa nell'opera di sensibilizzazione e di orientamento dell'opinione pubblica verso gli attuali mezzi di formazione e ricreazione dei giovani (letteratura, stampa, cinema, televisione e radio) affermano la necessità di condurre una più estesa e profonda attività attraverso gli organi della stampa quotidiana, periodica e specializzata».

A proposito del cinema la mozione dice: «Il cinema per ragazzi deve trovare quanto prima le condizioni per una consistente attività di produzione, distribuzione ed esercizio in quegli organismi che rappresentano gli strumenti di intervento tecnico dello Stato in tali settori (Luce, Cines, Enic, ecc.), in attesa che maturino le possibilità di una più ampia ed efficace azione. La costituzione di Centri, che reperiscano sul mercato mondiale le migliori produzioni a lungo e corto metraggio, e le distribuisca a condizioni vantaggiose, mediante apposite intese che potrebbero trovare in seno all'UNESCO la sede più idonea d'attuazione, creerebbe i presupposti per un valido avvio alla cinematografia per la Gioventù sul piano internazionale. Anche in relazione alle conclusioni del recente convegno per animatori di Cine Club per ragazzi, è forse opportuno realizzare rapidamente una rete di Circoli del Cinema, in modo da ampliare la serie già esistente di regolari proiezioni riservate ai giovani».

Relativamente a questo punto un primo risultato positivo è stato registrato immediatamente, con l'approvazione all'unanimità da parte del Consiglio Direttivo del Cine Club «Sicilia» con sede in Palermo, della seguente mozione, inviata per conoscenza al Comitato Organizzativo del II° Festival.

«Il Consiglio Direttivo del Cine Club "Sicilia" presa visione della mozione conclusiva redatta al termine dell'incontro internazionale dei giornalisti accreditati al II° Festival mondiale del bambino, nella quale



viene sollecitata tra l'altro la costituzione di una rete di Circoli del Cinema per ragazzi anche presso i Cine Club già esistenti, plaude e si associa unanimamente alla lodevolissima iniziativa e fa presente che a partire dal prossimo anno sociale 1956-57 funzionerà presso il Cine Club "Sicilia" una sezione appositamente dedicata al cinema per ragazzi. Palermo, sede del Festival mondiale del bambino potrà così dimostrare come i semi gettati nel corso di questa interessantissima Rassegna internazionale possano germogliare e dare frutti positivi».

Anche quest'anno, animatrice instancabile ed appassionata del Festival è stata l'on. Memena Delli Castelli, Presidente del Comitato Organizzatore. Ai lavori inaugurali del Festival hanno partecipato l'on. Maria Iervolino Sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione, che ha portato il saluto del Governo Centrale, ed il Presidente della Regione on. Giuseppe Alessi.

Presenti anche l'on. Pia Colini Lombardi Presidente del Sottocomitato Cinema, l'on. Danilo De Cocci, la signora Sonika Bo, nota produttrice di film per ragazzi, Presidentessa del Club Cedrillon e dell'Associazione Internazionale del Film per l'Infanzia, nonché numerose altre personalità del mondo della cultura e della critica.

Tra i film proiettati nel corso dell'interessante Rassegna citiamo: «Orizzonti del sole» di Giovanni Paolucci e il cortometraggio «Murphy» di produzione italiana, alcuni dei «pupazzi» cecoslovacchi di Trnka e cartoni animati russi, rumeni, ungheresi e giapponesi. Tra i lungometraggi sono stati proiettati «Heidi» («Son tornata per te») diretto per conto della Svizzera dal nostro Luigi Comencini, lo spagnolo «Fermo Posta Paradiso» e lo jugoslavo «Il gabbiano azzurro».

Mario Palumbo

## CARRARA

### Niente M.G.M.

Il panorama cinematografico della nostra città, quello commerciale, è assai sconsolante. La lunga stagione invernale e quella primaverile anche se poco promettente, ci faceva sperare in una serie di film interessanti. E' stata una grossa delusione e perfino i film più meritevoli sono stati relegati in giornate morte o programmati addirittura per un solo giorno. Citiamo il caso di «Amici per la pelle» proiettato il mercoledì e il giovedì che ha dovuto lasciare il posto a «L'altalena di velluto rosso», il caso di «Le

amanti di Monsieur Ripois» presentato per un solo giorno per permettere al ciclopico e mediocre «Elena di Troia» di tenere cartello per una settimana.

Della cinematografia italiana ha incontrato i favori del pubblico oltre al classico «La donna più bella del mondo», «Racconti romani» di Franciolini. Altri più completi come «Le amiche», «Lo scapolo» o «La fortuna di essere donna» sono passati inosservati nonostante il richiamo di cast d'eccezione. Le cinematografie francesi ed inglesi pressoché assenti, mentre quella americana si è sostenuta soprattutto con i film in Cinemascope che pur risolvendosi il più delle volte in una delusione finiscono per esercitare un fascino non indifferente per il grosso pubblico.

Un particolare curioso: nella nostra città non vengono proiettati film della M.G.M. L'interdizione è dovuta ad un'annosa questione tra la casa americana e gli esercenti locali. Quest'ultimi poi da qualche tempo hanno installato nei loro locali impianti televisivi per la trasmissione di «Lascia o raddoppia» del giovedì sera. E i cinema si

riempiono come per incanto. Qualsiasi commento ci sembra superfluo, poiché questo deprecabile fenomeno è comune a tutta Italia.

Sergio Nicolai

## FORLÌ

### Ormai si sapeva

Giunto molto tardi rispetto alle normali programmazioni nelle principali città italiane, il film «Marty» di Delbert Mann ha ricevuto uno strano trattamento da parte del pubblico forlivese, o meglio degli esercenti di sale cinematografiche, i quali, in detto pubblico, nei suoi gusti, nelle sue esigenze più profonde, credono «cum grano salis», vale a dire tenendo d'occhio gli esiti di «battages» pubblicitari più o meno scaltri. Dunque «Marty», quando in patria non era ancora stato premiato, venne dapprima presentato in un locale «minore», anche se di prima visione. Due giorni di «noiosa» proiezione; poi ci fu l'interruzione del Giovedì Santo. Indi, la stampa annunciò la clamorosa premiazione del filmetto. Ed ecco «Marty»

riapparire, non nel locale uso ad ammannirci «western B», film di cappa e spada e da «mille e una notte», bensì nel cinematografo più elegante della città, riservato ai CinemaScope di successo, ai film Metro ed agli italiani di sicuro richiamo. «Grande successo», naturalmente. Il pubblico, che aveva liquidato il film con frasi pressoché sprezzanti, riflui numeroso, lodò la non trascurabile pellicola. Virtù della pubblicità, fascino degli Oscars! Da qui, potremmo trarre amare considerazioni circa l'instabilità e la frivolezza dei gusti, ma anche consolanti constatazioni, appunto, sulle facoltà morali, oggi, della stampa, nei confronti della pubblicità e del pubblico. Dove, cioè, non soccorra il gusto e il senso artistico, ecco venire in aiuto gli striscioni, sulle locandine e dappertutto, annunciando il «massimo riconoscimento» toccato a questo o quel film. Certo che, dopo «Marty», la via de «La rosa tatuata» è stata più facile, meno spinosa: essendo arrivato, il film, quando ormai si sapeva: e ha avuto un bel successo, forse un po' immeritato.

G.T.



Da «Il letto del Re» («Abdullah the great») prodotto e diretto da Gregory Ratoff. Il film si rifà alla vita di Faruk





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

*Il re dei pellirossa* («The last of the Mohicans» - U.A.-Edward Small, 1936). Regia: George B. Seitz. Sogg.: dal romanzo di James Fenimore Cooper. Scenegg.: Philip Dunne, John Balderston, Paul Perez, Daniel Moore. Foto: Robert Planck. Int.: Randolph Scott, Bruce Cabot, Binnie Branes, Henry Wilcoxon, Robert Barrat, Heather Angel, Philip Reed, Hugh Buckler, Lionel Belmore, Frank McGlynn sr., Olaf Hytten, William Stack, Lumsden Hare, Willard Robertson, Will Stanton, William V. Mong.

*L'ultimo pellerossa* («Geronimo» - Paramount, 1939). Regia: Paul Sloane. Soggetto e scenegg.: idem. Foto: Henry Sharp. Scenografia: Hans Dreier e Earl Hendrick. Musica: Gerard Carbonara. Int.: Preston Foster, Andy Devine, William Henry, Chief Thundercloud, Ellen Drew, Ralph Morgan, Gene Lockhart, Monte Blue, Marjorie Gateson, Addison Richards, Kitty Kelly, William Haade, Pierre Watkin, Hank Bell, Joseph Crehan, Joe Dominguer.

*La corda di sabbia* («Rope of Sand» - Paramount-Hall Wallis, 1949). Regia: William Dieterle. Sogg. e scenegg.: Walter Doniger e John Paxton. Foto: Charles B. Lang. Scenografia: Hans Dreier e Franz Bachelin. Musica: Franz Waxman. Int.: Burt Lancaster, Corinne Calvet, Paul Henreid, Claude Rains, Peter Lorre, Sam Jaffe, John Bromfield, Mike Mazurki, Kenny Washington, Josef Marais, Miranda.

NICOLA MANGINI (Chioggia). Eccoti accontentato: da commedie di Carlo Goldoni furono tratti tre film: due edizioni (una muta ed una sonora) de «La Locandiera» e «Il Paese senza Pace» (da «Baruffe chiozzotte»).

*La Locandiera* (A. Galla Film, 1928). Regia: Telemaco Ruggeri; adatt. e scenegg.: Luciano Doria; foto: Arturo Gallea. Interpreti: Elio Steiner, Lucia Zanussi, Germina degli Uberti, Augusto Bandini, Giacomo, Moschini, Carlo Benetti, Carlo Gualandri, Lidia Catalana.

*La Locandiera* (Cines, 1943). Regia: Luigi Chiarini; scenegg.: L. Chiarini, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti; foto: Carlo Nebiolo; scenografia: Guido Fiorini; musica: Achille Longo; costumi: Gino Sensani. Interpreti: Luisa Ferida, Osvaldo Valenti, Armando Falconi, Elsa De Giorgi, Camillo Pilotto, Gino Cervi, Paola Borboni, Mario Silletti, Mario Pisu, Olga Solbelli, Carlo Micheluzzi, Emilio Baldanello, Pina Piovani, Ernesto Zanon.

*Paese senza pace* (Il), prod.: Inac-Cervinia, 1943; regia e scenegg.: Leo Menardi; foto: Tonino Delli Colli; musica: Ezio Carabella. Interpreti: Rossano Brazzi, Isa Pola, Cesco Baseggio, Roberto Villa, Paola Veneroni, Memo Benassi, Nico Pepe, Cesarina Gheraldi, Angelo Dessy, Gino Cavalieri, Achille Majeroni, Giulio Stival, Giovanni Dal Cortino, Giuseppe Zago, Pina Gallini, Adriana Serra, Piero Palermi, Egisto Olivieri.

ARNALDO PUPPO (Genova). In avvenire non chiedere tutte insieme tante informazioni. Al massimo due film. Per questa volta ti accontento:

*Accadde una notte* (It Happened one Night) Columbia, 1934; regia: Frank Capra; soggetto: Samuel Hopkins Adams; scenegg.: Robert Riskin; foto: Josep Walker; musica: Louis Silvers; interpreti: Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Alan Hale, Jameson Thomas, Roscoe Karns, Blanche Frederici, James Burke, Harry Bradley, Harry Holman, Arthur Hoyt, Ward Bond, Charles D. Brown.

*A me la libertà* (A nous la liberté), Les Films Sonores Tobis, 1932; regia: René Clair; foto: Georges Périnal; scenografia: Lazare Meerson; musica: Georges Auric. Interpreti: Henry Marchand, Raymond Cordy, Rolla France, Paul Ollivier, Jacques Shelly, Germaine Aussey, Léon Lorin, Teddy Michaud, Vincent Hyspa, William Burke.

*Gli amanti del sogno* (Love Letters), Paramount, 1945; regia: William Dieterle; soggetto: dal romanzo di Chris Massie; scenegg.: Ayn Rand; foto: Lee Garmes; scenografia: Hans Dreier e Roland Anderson; musica: Victor Young. Interpreti: Jennifer Jones, Joseph Cotten, Ann Richards, Cecil Kellaway, Robert Sully, Cladys Cooper, Anita Louise, Ernest Cossart, Byron Barr, Lumsden Hare, Arthur Hohl, Reginald Denny, Ian Wolfe, Matthew Boulton.

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

*Atto di violenza* (Act of Violence): M.G.M., 1949; regia: Fred Zinnemann; sogg.: Collifer Young; scenegg.: Robert Richards; foto: Robert Surtees; scenografia: Cedric Gibbons e Hans Peters; musica: B. Kaper. Interpreti: Van Heflin, Robert Ryan, Janet Leigh, Mary Astor, Berry Kroeger, Phyllis Thaxter, Taylor Holmes, Harry Antrim, Connie Gilchrist, Will Wright, Nicholas Joy.

*Avamposto degli uomini perduti* (Only the Valiant): W.B., 1951; regia: Gordon Douglas; sogg.: Charles Marquis Warren; scenegg.: Edmund North e Harry Brown; foto: Lionel Linden; scenografia: Wiard Ihnen; musica: Franz Waxman. Interpreti: Gregory Peck, Barbara Payton, Ward Bond, Lon Chaney jr., Gig Young, Neville Brand, Jeff Corey, Warner Anderson, Steve Brodie, Dan Riss, Terry Kilburr, Herbert Heyes, Art Baker.

*Alba fatale* (The Ox-Bow Incident): Fox, 1943; regia: William Wellman; sogg.: dal romanzo di Walter Van Tilbury Clark; scenegg.: Lamar Trotti; foto: Arthur Miller; scenografia: James Basevi e Richard Day; musica: Alfred Newman. Interpreti: Henry Fonda, Dana Andrews, Mary Beth Hughes, Anthony Quinn, Francis Ford, Henry Morgan, Harry Davenport, Marc Lawrence, William Eythe, Frank Conroy, Jane Darwell, Paul Hurst, Ted North.

*A ciascuno il suo destino* (To Each His Own): Paramount, 1946; regia: Mitchell Leisen; sogg.: Charles Brackett; scenegg.: Ch. Brackett e Jacques Terry; foto: Daniel L. Fapp; scenografia: Hans Dreier e Roland Anderson; musica: Victor Young. Interpreti: Olivia De Havilland, John Lund, Mary Anderson, Roland Culver, Virginia Welles, Philip Terry, Bill Goodwin, Arthur Loft, Alma Macrorie, Ida Moore, Frank Faylen, Victoria Horne, Mary Young, Griff Barnett, Willard Robertson.

AUGUSTO DE ROSSI (Roma). Ecco i chiarimenti richiesti:

L'autore di canzoni C. A. Bixio non ha mai scritto il commento musicale per un film di Jean Vigo. Tuttavia esiste un rapporto fra il nostro compositore ed un film del regista francese. Si tratta de «L'Atalante» o «Le chaland qui passe» (1934) in cui Maurice Jaubert, autore del commento musicale, ha usato, riguardo ad una canzone che ha molta importanza psicologica nel film, la nota «Parlami d'amore Mariù» di Bixio. Tieni presente che nella versione francese, la canzone si intitolava proprio «Le chaland qui passe» e nel 1934 era molto in voga in Francia.

Veniamo ora a Clair e al film «Les Mariés de la Tour Eiffel» di cui mi chiedi se mi risulta che sia stato girato. La risposta è no. Tuttavia, per dissipare ogni eventuale dubbio che ti potrebbe sorgere leggendo le pagg. 64 e 65 del volume di Glauco Viazzi su René Clair (Edizione Poligono) ti trascrivo quanto è detto a pag. 91 del libro «Un maître du Cinéma» di Georges Charensol e Roger Régent (Ed. La Table Ronde): «Egli (Clair) ha bisogno di alcuni mesi ancora, prima di realizzare un altro grande film, per rendere omaggio nel cortometraggio «La Tour» al campanile del suo villaggio... La Torre Eiffel fa talmente parte del folklore clairiano che si arriverà al punto di attribuirgli il balletto «Les Mariés de la Tour Eiffel» che Jean Cocteau realizzò con la musica dei Sei. Un critico italiano nella sua opera dedicata a René Clair afferma che ««Les Mariés de la Tour Eiffel» segna un incontro con Cocteau, che indica una comunanza più stretta di Clair con determinate condizioni creative, e una coincidenza di intuizioni che si concretano in una immissione ancor più esplicita nell'assurdo e in una presa di posizione riguardo alle apparenze sommarie della realtà»... Ammiriamo la maestria con la quale il brillante storiografo arriva a collocare fra le opere di René Clair, un film che non è mai esistito... In realtà, nell'anno 1928, egli iniziò tre adattamenti che non terminò ad eccezione d'un lavoro sul Boulevard «Je serai seule après minuit». Ma non realizzò il film perché la sceneggiatura non lo soddisfaceva».

L'attore francese, un tempo specializzato in parti di «maquereau» e che oggi fa lo scrittore, si chiama Philippe Hériat.

GIUSEPPE MAGNI (Milano). No, Daniel Blum, dopo il suo «Silent Screen» non ha pubblicato un secondo volume sul cinema americano sonoro, ma so che lo sta preparando.

La sceneggiatura di «Sunset Boulevard» è stata pubblicata da «Bianco e Nero» nel gennaio 1952. Puoi fare direttamente richiesta all'editore (Via Caio Mario, 13 - Roma). Costa lire 850.

Ti fornisco i dati richiesti:

*Le ultime avventure di Don Giovanni* (The private Life of Don Juan), London, Korda, 1934; regia: Alexander Korda; soggetto: dalla favola di M. Lonsdale; scenegg.: Lajos Biro; foto: Georges Périnal; scenografia: Vincent Korda; musica: Ernest Toch; int.: Douglas Fairbanks sr., Merle Oberon, Binnie Barnes, Nancy Jones, Joan Gardner, Elsa Lanchester, Claud Allister, Benita Hume, Patricia Hilliard, Margaretta Scott, Athene Seyler, Diana Napier, Melville Cooper, Barry MacKay.

La filmografia di Shirley Temple sarà pubblicata.

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





MARLON BRANDO («Bulli e pupe»)



CINEMA



ABBE LANE