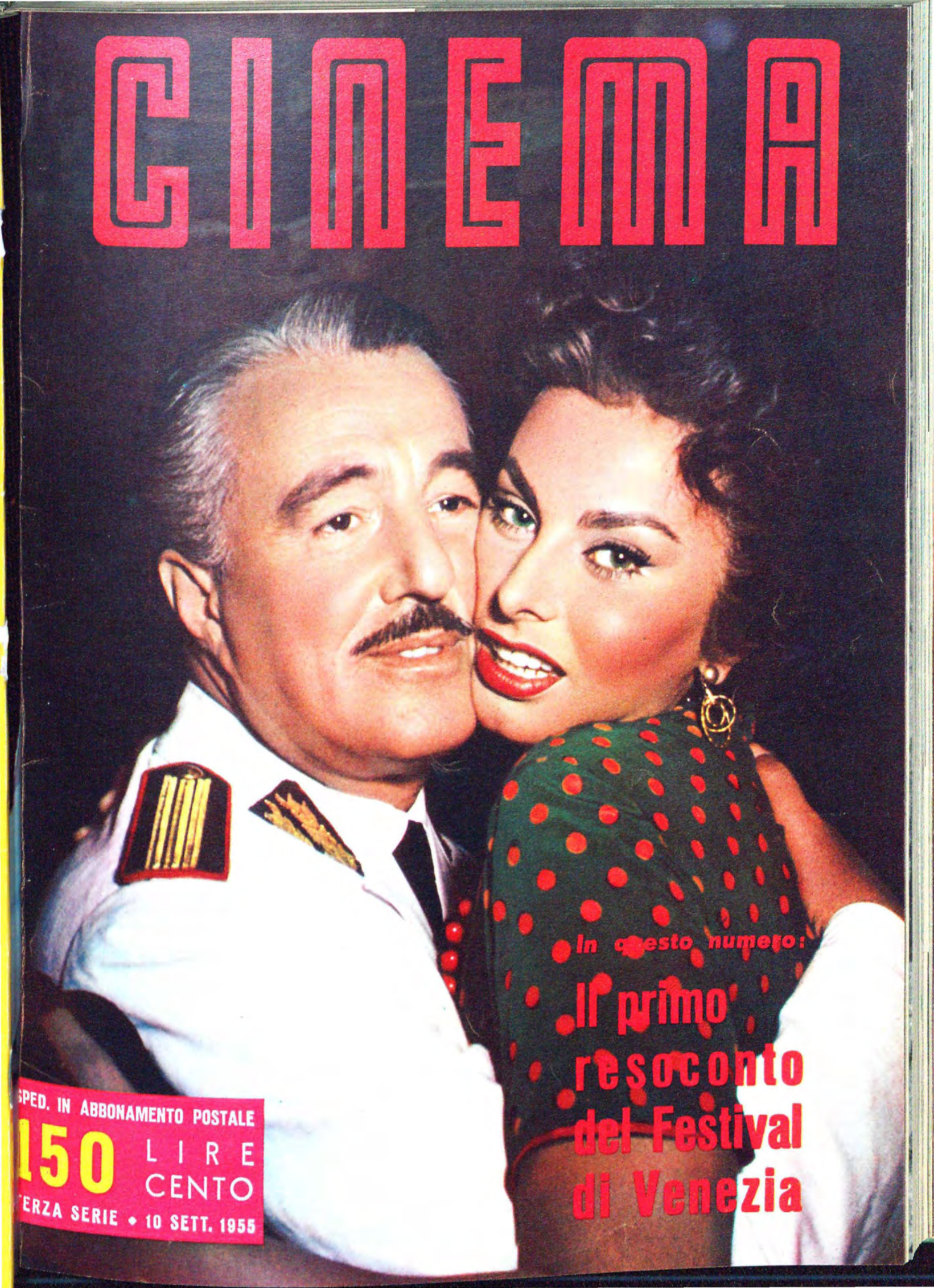
CINEMA



In questo numero:

Il primo resoconto del Festival di Venezia

SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE
150 LIRE CENTO
TERZA SERIE • 10 SETT. 1955

William HOLDEN (PREMIO OSCAR)
Grace KELLY (PREMIO OSCAR)
Frederic MARCH
Mickey ROONEY
Regia: MARK ROBSON
Più grande di "LA STORIA DEL DOTTOR WASSELL"

I PONTI DI TOKO-RI

colore della TECHNICOLOR
con Robert STRAUSS - Charles McGRAW - Keiko AWAJI
Produzione di W. PERLBERG e G. SEATON
Sceneggiatura VALENTINE DAVIES

Sophia Loren e Vittorio De Sica in « Pane, amore e... », il film di produzione Titanus sceneggiato da Ettore Margadonna, diretto da Dino Risi e fotografato da Giuseppe Rotunno in Eastmancolor con sistema Cinemascope. Accanto ai noti personaggi del Maresciallo e di Caramella, compaiono in « Pane, amore e... » la pescivendola Sofia « a' smargiassa », Donna Violante (Lea Padovani), Nicolino (Antonio Cifariello) e Don Matteo (Mario Carotenuto).

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GIAPPONE: Ichino Narimoto, Nisi Machi-Nakano Ku 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 - STATI UNITI: da New York Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York; da Hollywood: Bobbie Lerman, 6250 Leland Way, Hollywood 28 - SVEZIA: M.A.C. Molander, Ulrikagatan 7, Stoccolma. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI
Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA
Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV — Terza serie — Anno VIII 1955

150 *10 Settembre 1955*

SOMMARIO

SI GIRA 810

SERGIO MILANI
I PARLAMENTARI E IL CINEMA 811

CLAUDIO BERTIERI
I DOCUMENTARI 813

FRANCO MOCCAGATTA
SUL TACCUINO DEL VECCHIO CINEMA A PAGINA « SENSAZIONE » E' SCRITTO: SAETTA . . . 814

FOLCO QUILICI
LA FATICOSA IMPRESA DEL DOCUMENTARIO DI VIAGGI 817

PASQUALE OJETTI
DAL 25 AL 31 AGOSTO - I PRIMI FILM DELLA MOSTRA DI VENEZIA 820

ROGER MANVELL
CRONACHE DA LONDRA 828

F. M.
LUIGI COMENCINI E' INNAMORATO DI NANNINA . . 831

GIORGIO VIGOLO
UN TUFFO NEL PASSATO - ROMA E HOLLYWOOD . . 832

CARLOS FERNANDEZ CUENCA
OSSERVAZIONI SUI FESTIVAL MINORI 834

VITA DI PROVINCIA 836

DILIGENZA - NOTIZIARIO 840

SI GIRA

Il regista Giorgio Moser e l'attore Gabriele Ferzetti durante la lavorazione di « Un po' di cielo » al campo d'aviazione di Capodichino. Il film è prodotto da Giorgio Criscuolo e Raffaello Teti per le Produzioni Cinematografiche Associate. Completano il « cast »: Constance Smith, Aldo Fabrizi, Fausto Tozzi, Tina Pica e Gino Cervi.

IN ITALIA

CINECITTA'

Guerra e pace - Technicolor - Vistavision - Produzione: Ponti-De Laurentiis - Regia: King Vidor - Interpreti principali: Henry Fonda, Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Anna Maria Ferrero, John Mills, Barry Jones, May Britt, Tullio Carminati - Genere: storico.

Un po' di cielo - Ferraniacolor - Totalvision - Produzione: Produzioni Cinematografiche Associate - Regia: Giorgio Moser - Interpreti principali: Gabriele Ferzetti, Constance Smith, Aldo Fabrizi, Fausto Tozzi, Tina Pica, e con Gino Cervi - Genere: drammatico.

I fidanzati - b. n. - Produzione: Feder film - Regia: Paolo Moffa, Massimo Rota, Dino Partesano, Sergio Giordano, Franca Maranto - Supervisione: Alessandro Blasetti - Interpreti principali: Marcello Mastroianni, Irene Galter, Enrico Olivieri, Lorella De Lucas, Antonio Cifariello, Giulia Rubini, Andrea Checchi, Elisa Cegani, Roberto Risso, Giovanna Ralli - Genere: sentimentale.

I galli del mare - b. n. - Produzione: A.PI.CI. - Regia: Giuseppe Bennati - Interpreti principali: Rossana Podestà, Lindia Cristhian, Marco Vicario, ed il messicano Armando Silvestre - Genere: sentimentale.

Althair, primo amore - Ferraniacolor - Produzione: Cines - Regia: Leonardo De Mitri - Interpreti principali: Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Claude Laudy, Carlo Croccolo, Marisa Borroni, Nando Tamberlani, Nerio Bernardi, Enzo Fiermonte, Giovanna Scotto, Luigi Tosi e con la partecipazione di Jacques Sernas - Genere: sentimentale.

IN.CLR.

Suor Maria - Bianco e nero - Produzione: Romana film - Regia: Luigi Capuano - Interpreti principali ? - Genere: drammatico.

INCOM

Piccola posta - Bianco e nero - Produzione: Incom - Regia: Steno - Interpreti principali: Alberto Sordi, Franca Valeri, Peppino De Filippo, Anna Maria Pancani, Sergio Raimondi, Nanda Primavera - Genere: comico-sentimentale.

ISTITUTO LUCE

Accadde a Firenze - Bianco e nero - Produzione: Glomer film - Regia: Camillo Mastrocinque - Interpreti principali: Milly Vitale, Alberto Farnese, Nino Besozzi, Giulia Rubini - Genere: sentimentale.

PISORNO

Il canto dell'emigrante - b. n. - Produzione: Ariel Cinematografica - Regia: Andrea Forzano - Interpreti principali: Luciano Tajoli, Marina Berti, Franco Silva, Ubaldo Lay, Carlo Campanini, Claudio Gora, Olga Solbelli, Landa Galli, Carla Calò e con la partecipazione di Mariâ Pia Casilio - Genere: drammatico-musicale.

PONTI-DE LAURENTIIS

Ragazze d'oggi - Eastmancolor - Vistavision - Produzione: Carlo Ponti-Excelsa film-Omnium International - Le Film du Centaure - (italo-francese) - Regia: Luigi Zampa - Interpreti principali: Mike Buongiorno, Paolo Stoppa, Billa Billa, Marisa Allasio, Armenia Balducci, Lilly Cerasoli. Louis Seigneur, Edoardo Bergamo, Frank Villar, Francoise Rosay, Nuccia Lodigiani, Arletty, Guido Celano - Genere: sentimentale.

La risaia - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Carlo Ponti-Excelsa film - Regia: Raffaello Matarazzo - Interpreti principali: Elsa Martinelli, Folco Lulli, Michel Auclair, Rick Battaglia, Fanny Landini, Patrizia Lari, Bianca Maria Fabbri - Genere: drammatico.

TITANUS-APPIA

Canzoni di tutta Italia - Ferraniacolor - Vistarama - Produzione: Roma film - Regia: Domenico Paolella - Interpreti principali: Rossana Podestà, Marco Vicario, Giovanna Ralli, Franco Interlenghi, Anna Maria Ferrero - Genere: musicale.

La ragazza di via Veneto - b. e n. - Produzione: APE film - Regia: Marino Girolami - Interpreti principali: Anna Maria Moneta Caglio, Carlo Giustini, Giulio Calì, Gisella Monaldi, Fanny Landini, Lia Rainer, Cesare Dal Monte, Anna Campori - Genere: sentimentale.

Io piaccio - b. e n. - Produzione: Serena film - Regia: Giorgio Bianchi - Interpreti principali: Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Dorian Gray, Bianca Fusari, Mario Carotenuto, Sandra Mondaini - Genere: comico.

TITANUS-FARNESINA

Racconti romani - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: I.C.S. - Regia: Gianni Franciolini - Interpreti principali: Maurizio Arena, Maria Pia Casilio, Antonio Cifariello, Vittorio De Sica, Franco Fabrizi, Silvana Pampanini, Giovanna Ralli, Totò - Genere: sentimentale.

Addio sogni di gloria - Ferraniacolor - Produzione: Universo film - Regia: Giuseppe Vari - Interpreti principali: Irene Galter, Ettore Manni - Genere: drammatico-musicale.

FRANCIA

Il processo dei veleni - Eastmancolor - Europascope - Produzione: Excelsa film, Franco London Film - (franco-italiano) - Interpreti principali: Danielle Darrieux, Danielle Delorme, Simone Signoret, Marisa Belli, Frank Villard, Arnoldo Foà - Genere: drammatico.

Margherita della notte - Technicolor - Produzione: Cino Del Duca - Gaumont films (franco-italiano) - Regia: Claude Autant Lara - Interpreti principali: Michèle Morgan, Yves Montand, Palau, Jean Francois Calvet - Genere: drammatico.

Una fata diversa dalle altre - Eastmancolor - Produzione: Cino Del Duca-Tourane (franco-italiano) - Regia: Jean Tourane - Interpreti principali: animali e fiori - Genere: sentimentale.

Goubbiah - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Cine Roma - Cavaldor - UF.U.F. - (italo - franco - jugoslavo) - Regia: Robert Darène - Interpreti principali: Jean Marais, Delia Scala, Kerima, Maria José Darène, Gil Delamare - Genere: drammatico.

La meilleure part - Eastmancolor - CinemaScope - Produzione: Noria film-Le Trident film-Silver film (italo-francese) - Regia: Yves Allegret - Interpreti principali: Gerard Philipe, Gerard Oury, Umberto Spadaro - Genere: drammatico.

ESTERNI ALL'ESTERO

L'ottava meraviglia - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: B.M.B. - Regia: Indro Montanelli, Arnaldo Fraccaroli, Max David, Arnaldo Cappellini - Interpreti principali: dal vero - si tratta di una serie di corrispondenze cinematografiche girate nell'America del Sud, negli Stati Uniti, Europa, Africa, Asia - Genere: documentaristico.

FERT

L'alba degli innamorati (E la vita ritorna) - bianco e nero - Produzione: La Favorita film - Regia: Max Neufeld - Interpreti principali: Massimo Serato, Irene Galter, Carlo Lamas, Eleonora Vargas, Alberto Rabagliati, Eugenia Bonino - Genere: drammatico.

ESTERNI ED INTERNI IN SICILIA

Glauco e Scilla - Ferraniacolor CinemaScope - Produzione: Delta film - Regia: Pino Mercanti - Interpreti principali: Ettore Manni, Maria Frau, Nadia Gray, Gino Sinimberghi, Attilio Bossio - Genere: drammatico.

INCHIESTA DI SERGIO MILANI 2

I PARLAMENTARI E IL CINEMA

Nel precedente numero abbiamo ascoltato il parere di alcuni parlamentari sui problemi cinematografici. Questo contatto fra la stampa specializzata e i rappresentanti del popolo non deve restare una semplice, se pure faticosa, inchiesta. Il cinema deve avere in Parlamento uomini preparati a difenderlo sia come patrimonio di cultura che come fatto economico di indiscussa importanza.

Chi fa del cinema (dal produttore all'elettricista, dal regista al fabbricante di pellicola) deve essere difeso sul piano legislativo con chiarezza ed onestà. E questo possono farlo i nostri parlamentari ai quali, non a caso, è stata concessa una tessera di libero ingresso agli spettacoli.

In questa seconda parte della inchiesta sono stati sentiti i pareri di:

Sen. Emilio Sereni (PCI): « Raramente, purtroppo, per altri settori della cultura italiana, anche della più valida, accade di sentirsi proporre domande così appassionate e precise come quelle che sovente mi vengono poste a proposito della produzione dei nostri migliori registi ».

Sen. Alessandro Schiavi (PSDI): « C'è da dubitare che un sistema di censura preventiva, se non nei casi estremi, possa correggere, infrenare quel tanto di « mestiere » che voglia far leva sul prurito sensuale o sulla libidine passionale o sull'impulso della violenza fisica per attirare la clientela, senza mutilare la creazione artistica ».

Sen. Franz Turchi (MSI): « Il cinema dovrebbe insegnare agli uomini l'ottimismo, la fiducia nella vita, e sopratutto le virtù morali della generosità e del sacrificio, che fanno grandi sia gli uomini che i popoli ».

On. Ugo La Malfa (PRI): « Bisogna che lo Stato assolva quelle funzioni e persegua quelle finalità che il privato non adempie in mancanza di uno specifico interesse ».

On. Giovanni Malagodi (PLI): « Non desidero impegnarmi con pubbliche dichiarazioni sul problema cinematografico poichè di questo, presto dovrà occuparsi la direzione del partito per consentire ai rappresentanti del P.L.I. di assumere eventualmente iniziative alle Camere o altrove ».

Sen: EMILIO SERENI

Nato il 13 agosto 1907 a Roma. Ha seguito studi di chimica agraria, sociologia, laureato a 20 anni in agronomia. Studioso di problemi agrari e della questione meridionale, nella prima giovinezza si dedica alla organizzazione socialista a Napoli. Condannato dal Tribunale Speciale a 15 anni di carcere che sconta a Lucca, Viterbo, Civitavecchia sino all' amnistia del '35. Riesce a passare a Parigi dove diviene membro del Comitato Centrale del Partito Comunista italiano. Durante la guerra lavora come operaio e contadino. Sulla Costa Azzurra svolge attività antifascista tra le truppe diffondendo il foglio clandestino « La voce del soldato ». Organizza franchi tiratori e partigiani. Arrestato nel '43 viene rinchiuso nel forte di Antibes e durante il regime Badoglio condannato a 28 anni di reclusione a Flossano donde evade l'8 settembre. Ripreso, è liberato dopo 7 mesi. Ha svolto attività nella direzione del PCI come responsabile dell'Ufficio Agitazione e Propaganda, membro del CLN Alta Italia, collaboratore dell' « Unità » clandestina ecc. E' stato Ministro dell'Assistenza Postbellica nel 2° Gabinetto De Gasperi. Senatore del PCI, membro del C. D. Del gruppo parlamentare, dirige il movimento dei partigiani per la pace.

« Mi soffermerò soltanto su un aspetto della questione, che mi sembra particolarmente interessante. Nel Consiglio Mondiale della Pace e, in misura ancora più larga, recentemente all'Assemblea mondiale delle forze pacifiche a Helsinky, ho potuto sperimentare ogni giorno, in questi ultimi anni, il grandissimo prestigio del quale il miglior nuovo cinema italiano gode nei Paesi più diversi.

Raramente, purtroppo, per altri settori della cultura italiana, anche della più valida, accade di sentirsi proporre domande così appassionate e precise come quelle che sovente mi vengono poste a proposito della produzione dei nostri migliori registi.

Ma, al tempo stesso, proprio questa esperienza mi ha permesso di constatare quanti ostacoli burocratici e politici si oppongano alla diffusione dei nostri miglori film all'estero senza pregiudiziali politiche e senza discriminazioni.

E queste difficoltà non dipendono, generalmente, da malevolenza straniera, ma piuttosto da indigena malizia.

E questo vale non solo per la diffusione dei nostri film, ma anche per le innumeri possibilità che offrirebbe una coproduzione internazionale.

L'esempio recente dell'invito che Alexandrov ha rivolto a De Sica, è, particolarmente, significatico in questo senso.

Difendere il cinema italiano significa non solo proteggerlo contro la concorrenza dei film di scarto stranieri e italiani, ma anche assicurarne una più universale efficacia con una diffusione ed una coproduzione che affermi in Italia e all'estero i più alti valori di questa arte italiana ».

Sen. ALESSANDRO SCHIAVI

Nato a Cesenatico il 30 settembre 1872. Dottore in legge, pubblicista. Dal 1893 ha ricoperto varie cariche amministrative a Milano dove dal 1914 al '21 è stato Assessore nella Giunta socialista del Comune. Presidente dell'Ente per la Storia del Movimento operaio e del Centro di Solidarietà Sociale.

Ha curato la pubblicazione del carteggio tra Turati e Anna Kuliscioff e dei discorsi parlamentari di Filippo Turati. Senatore del PSDI del collegio di Molinella.

« Il Cinema è come un libro figurato, ma uditivo e visivo, per cui riesce, in più, leggibile anche dagli analfabeti e dagli infanti non ancora provvisti di spirito critico, anche se, per la rappresentazione figurativa degli avvenimenti, sia più suscettibile di far pensare e riflettere.

Esso può essere quindi per la società un mezzo educativo al pari che un mezzo di corruzione del costume.

Che cosa c'è da temere dal cinema per la società?

Da un lato, il suo influsso sugli istinti nativi, in un senso che può riuscire malefico al nostro prossimo: dall'altro, un influsso sui sentimenti che può essere fonte di soddisfazione, con l'esemplificazione di casi di bontà, di dedizione di sè, di sacrificio per gli altri.

Esso quindi deve svolgere i suoi temi nell'ambito della realtà della vita degli uomini, coi suoi dolori, le sue miserie, le sue collere, senza bisogno di arrivare mai alla esibizione e alla ostentazione di metodi violenti, sadici, ossessionanti.

Tutto, sempre, deve essere, palesemente o sottinteso, pervaso da un senso di simpatia umana, che non vuol conchiudere a una moralizzazione preconcetta o ad un ottimismo di maniera, al « tutto finisce bene », perchè, invece, sempre, l'ispirazione ha da essere artistica, obbediente a quel tanto di genialità che è auspicabile in ogni regista.

Tuttociò premesso, c'è da dubitare che un sistema di censura preventiva, se non nei casi estremi, possa convergere, infrenare quel tanto di « mestiere » che voglia far leva sul prurito sensuale o sulla libidine passionale o sull'impulso della violenza fisica per attirare la clientela, senza mutilare la creazione artistica.

Altri mezzi indiretti vi possono essere per formare e soddisfare il gusto dei giovani fin dalla puerizia, allestendo per loro nella scuola, nel doposcuola e nei luoghi di svago, film non artificiosi, ma spontanei, semplici, improntati a sensi di bontà e di fraternità, di mutuo appoggio così da formare la impalcatura del carattere e del costume, unico mezzo di difesa contro gli spettacoli ossessionanti ed esasperanti.

Ma, ripeto, tutto questo non dovrebbe essere dovuto alla legge e quindi alla censura, ma alla educazione dei registi, al loro « senso di umanità vera, sana, efficiente ».

Sen. FRANZ TURCHI

Nato a Napoli il 5 maggio 1893. Dottore in legge, giornalista. Ufficiale della guerra 1915-18, decorato al Valore. Nel periodo fascista ha ricoperto varie cariche come segretario federale di numerose città. Ha aderito alla Repubblica Sociale ed è stato prefetto repubblicano a La Spezia. Eletto Senatore nel 1953 nella lista del Movimento Sociale. Direttore del quotidiano « Il Secolo d'Italia ».

« Rispondere brevemente alle domande rivoltemi non è facile. Comunque, esprimerò alcune idee. Penso come prima cosa che l'influsso del cinema sulle folle è fortissimo e sempre crescente: quindi, proprio dal punto di vista sociale, esso è uno dei mezzi principali di educazione, di propaganda e di istruzione pubblica. Tanto può far bene un ottimo film, quanto ne può fare del male uno cattivo. Per questo, non vedo mai volentieri i film che portano alla ribalta, perfino con compiacimento, le miserie e le brutture della società, tanto più se questa è italiana: ancor meno volentieri, assisto a quelli che incitano apertamente alla ribellione, alla delinquenza, al pervertimento. Il Sommo Pontefice a questo riguardo è stato, ultimamente, molto chiaro. Il cinema dovrebbe insegnare agli uomini l'ottimismo, la fiducia nella vita, e soprattutto le virtù morali della generosità e del sacrificio, che fanno grandi sia gli uomini che i popoli.

Questi caratteri etici del cinema non possono pregiudicare l'elemento artistico, che dovrebbe essere più curato. L'Italia, per le sue alte tradizioni artistiche ed il ricco temperamento del suo popolo, oltrechè per la capacità dei suoi tecnici, sembra essere un paese destinato a produrre grandi cose nel cinema. Si è già fatto indubbiamente un buon lavoro. Ma occorre — come ha precisato pure l'Onorevole Calabrò in un suo recente intervento alla Camera — che lo Stato incoraggi il cinema sulla base di altri criteri, non solo ed esclusivamente industriali. Occorre altresì rivedere, completare, aggiornare la legislazione vigente, facendo sì che l'intervento statale aiuti le forze sane e promettenti di una cultura e di un'arte, che intendono e debbono restare espressione sincera ed autentica del nostro popolo ».

On. UGO LA MALFA

Nato il 16 maggio 1903 a Palermo. Dottore in scienze applicate alla carriera diplomatica. Coniugato. Ha svolto attività antifascista dal 1924, collaborando alla rivista « Pietre ». Venne arrestato e agì clandestinamente a Milano durante la guerra d'Etiopia e quella del 1941. E' stato tra i fondatori del Partito d'Azione.

Nel luglio del 1943 rappresentava il P. d'A. nel C.L.N. Si oppone al Governo Badoglio mentre prende parte alla formazione del Gabinetto Bonomi. E' stato all'Ufficio Studi del Banco di Sicilia e della Banca Commerciale, nonchè collaboratore dell'Enciclopedia Treccani.

Nel 1946 è entrato nel PRI. E' stato Ministro dei Trasporti nel Gabinetto Parri, del Commercio Estero nel I Ministero De Gasperi, Ministro Senza Portafoglio nel VI e ancora Ministro del Commercio Estero nel VII Gabinetto De Gasperi. Deputato alla Costituente, Vice Governatore del Fondo Monetario Internazionale, membro dell'Assemblea di Strasburgo, ha presieduto nel '48 a Mosca la delegazione italiana per gli accordi commerciali e le riparazioni di guerra con l'URSS. Deputato per l'attuale legislatura del Partito Repubblicano Italiano.

« Non è possibile considerare le sovvenzioni alla cinematografia come un qualsiasi aiuto economico statale ad una industria deficitaria: vi sono nella cinematografia valori artistici ed educativi che non consentono una assimilazione del genere. E, proprio per tali ragioni, la concessione di contributi statali deve per forza attenersi a criteri non meramente contabili, anche se, naturalmente, l'apprezzamento di quei valori non può del tutto prescindere dalle finalità economiche connesse con la produzione cinematografica e col livello qualitativo dei film. D'altra parte bisogna studiare un congegno che elimini o riduca ogni discrezionalità e arbitrarietà di giudizio in questo campo. La validità e serietà dell'apprezzamento estetico od educativo deve essere, essa stessa, garantita attraverso la costituzione di Comitati che non subiscano influenze di ordine politico o, peggio, di ordine clientelistico.

Un aspetto che mi pare, comunque, dovrà essere considerato è quello che riguarda gli interventi che lo Stato ha spiegato finora in questo settore, attraverso sue dirette partecipazioni economiche. Queste partecipazioni, dalla CINES all'ENIC, da Cinecittà all'Istituto LUCE, non servono a nulla, nell'ordinamento attuale. Se si vogliono mantenere nell'ambito statale, esse vanno coordinate. Non si tratta quì naturalmente di fare entrare lo Stato in concorrenza con la produzione privata, ma bisogna che lo Stato assolva quelle funzioni e persegua quelle finalità che il privato non adempie in mancanza di uno specifico interesse. Attente cure dovrebbero essere rivolte anche al settore del credito affinchè, attraverso un suo potenziamento, esso maggiormente risponda alle esigenze delle industrie cinematografiche.

Quanto alla censura è tempo di abbandonare mentalità e preoccupazioni di gretto e provinciale moralismo, per adottare criteri ispirati a più larghe concezioni, tranquillizzando la produzione e incoraggiandola ad affrontare temi ed argomenti strettamente connessi alla problematica della vita moderna ».

On. GIOVANNI MALAGODI

Nato a Milano il 12 ottobre 1904. Dottore in legge. Già consulente economico-finanziario del Ministero degli Esteri con rango di Ministro Plenipotenziario; presidente del Comitato mano d'opera dell'OECE a Parigi; Direttore generale Banca francese-italiana per l'America del Sud; Direttore centrale Banca Commerciale Italiana; rappresentante italiano a numerose conferenze economiche dal '47 al '52 (Piano Marshall, B.I.T., NATO, Strasburgo). Autore del rapporto sulla emigrazione della Commissione parlamentare per l'inchiesta sulla disoccupazione e di un programma per lo sviluppo economico della Somalia. Deputato nel 1953 per la circoscrizione Milano-Pavia. Segretario generale del Partito Liberale Italiano.

Per completare il caleidoscopio delle opinioni mancava una voce liberale dalla quale ci attendevamo precisazioni in merito a diversi aspetti delle questioni cinematografiche su cui il PLI non può non esprimere il suo parere.

Le domande da noi rivolte ad alcuni massimi esponenti del PLI non hanno però avuto, per svariate ragioni, risposta.

E' peraltro di notevole interesse riferire che l'On. Giovanni Malagodi, segretario generale del PLI, ha addotto a giustificazione dell'opportunità di soprassedere prima di impegnarsi con pubbliche dichiarazioni in materia cinematografica, il fatto che presto la direzione del partito dovrà definire in proposito la posizione liberale e consentire ai rappresentanti del PLI di assumere eventualmente iniziative alle Camere o altrove.

La delusione della mancata intervista può quindi, forse, considerarsi compensata dalla notizia che un partito politico intende finalmente mettere all'ordine del giorno dei suoi organi direttivi problemi del cinema i quali devono venire affrontati e discussi, in sede politica e governativa, al pari dei problemi di altri settori.

L'iniziativa del PLI in campo cinematografico — cui si fa cenno nei circoli liberali — potrebbe anche essere un nuovo disegno di legge: ben venga, in questo caso, un altro progetto. Per la legislazione cinematografica, dove ci si mostra spesso prigionieri di vecchi schemi, sebbene se ne riconoscono insoddisfacenti i risultati, ogni nuova idea non può che essere fruttifera.

Ciò che conta è però, il fattore tempo, in quanto, per la tranquillità del settore cinematografico e, di conseguenza per il suo consolidamento economico e artistico, è strettamente indispensabile arrivare rapidamente ad una nuova disciplina.

I parlamentari da noi interpellati hanno mostrato di condividere, unanimemente, tale esigenza. Pressochè generali sono stati e l'orientamento a garantire un sistema di contributi dello Stato che valga ad assicurare un miglioramento del livello qualitativo e la deplorazione per ogni forma di pura speculazione. Riguardo alla censura, seppure è possibile trovare diverse sfumature nelle varie dichiarazioni, ci sembra si possa comunque affermare che senatori e deputati, da noi interrogati, concordano nel deplorare nei film offese al buon costume comunemente inteso, per ragioni di gusto oltre che morali, ma, nello stesso tempo, chiedono al censore di giudicare con mentalità aperta e scevra di gretti pregiudizi.

Molti altri aspetti particolari dei problemi della nostra cinematografia sono risultati illuminati nel corso delle nostre interviste, dalle questioni delle partecipazioni dello Stato, cioè degli enti cinematografici parastatali, alle coproduzioni internazionali, agli elevati costi di produzione, alle iniziative pedagogiche e educative: sono temi che meritano un dibattito ed una considerazione maggiore di quella sin quì suscitata e che la nostra inchiesta, attraverso le dichiarazioni di autorevoli rappresentanti di tutte le forze politiche, ci auguriamo possa contribuire ad assecondare.

Sergio Milani

I DOCUMENTARI

Cinemascope e colori padroni del documentario

Riprendendo un discorso interrotto alcuni mesi or sono, per cause di forza maggiore, avrei voluto continuarlo con i lettori vecchi e nuovi come se nulla fosse accaduto. Ossia, se mi fosse stato possibile, avrei avuto intenzione di ignorare questa parentesi di inattività cronistica presentando a chi segue questa rubrica le consuete annotazioni seguendo quello schema che, precedentemente, aveva riscosso sufficienti consensi. Ma a dire il vero in questi mesi passati alcuni fatti di sostanziale importanza si sono verificati in seno all'attività documentaristica per cui, e chiedo scusa al lettore se questo pezzo non ha il pregio della novità ne tanto meno dell'attualità, ho ritenuta necessaria una breve digressione per riportarmi agli inizi della stagione cinematografica che stà ora per concludersi.

Due fattori hanno principalmente caratterizzata l'attività dei nostri documentaristi: il quasi totale abbandono del bianco e nero, sostituito dal colore, e l'introduzione su larga scala dei nuovi sistemi panoramici. Due avvenimenti tecnici che non possono non aver avuta influenza anche sui lati artistici e dei quali mette conto di rilevare i primi frutti proprio perchè la stagione prossima si annuncia appunto dominata da tali nuove caratteristiche.

Se l'abbandono del bianco e nero può in parte considerarsi scontato in quanto già da tempo la produzione più organizzata, non voglio dire la migliore, qualitativamente, si era indirizzata in questo senso, l'introduzione dei nuovi mezzi di ripresa, il cinemascope più d'ogni altro, ha invece costituito un elemento di sicuro interesse. Non fosse altro su di un piano spettacolare.

Tra i documentari in cinemascope, a parte un troppo levigato **" Caccia in Maremma "** diretto da Carlo Capriata, il cui interesse consisteva essenzialmente in una serie di fotografie " rettangolari " riprese con una cura ed una ricerca coloristica di indubbio merito esteriore, voglio ricordare **" Uno sport nuovo "** di Romolo Marcellini che, più ancora di un analogo **" I toreri del mare "**, dello stesso autore (un titolo da far invidia alla prosa di certi cronisti sportivi), intendeva sfruttare la ripresa panoramica in un senso suggestivo ed i cui risultati non potevano dirsi mancati, pur se nel resoconto era avvertibile in molte parti l'eccessivo sforzo onde ottenerli. Sempre in cinemascope potrei ricordare **" Gente della Laguna "** di Gian Luigi Polidoro, un giovane autore che, anche in questo caso, ha dato prova di un gusto sicuro e di una ricerca umana che decisamente supera i consueti limiti paesaggistici e regionali cari a certa parte della nostra produzione che si ispira ai temi veneziani.

Ma il documentario ha, per così dire, dei suoi motivi fissi per cui non sarà superfluo accennare ad alcuni di questi ricordando opere ed autori così come la memoria ce li sovviene, senza con ciò voler stabilire una graduatoria od un titolo di merito. Un genere che sembra aver fatto proseliti è quello della « natura morta ». Morta tanto per dire, chè essa diviene tale solo quando cade in mano ai registi. E' il caso di **" Stagioni nel bosco "** di Guido Rosada, di **" Canto di primavera "** di Guido Guerrasio, di **" Canti del Golfo di Napoli "** di Ugo Fasano, opere tutte che al di fuori di una decorosa stesura tecnica e di un colore impastato con un certo gusto, non presentano altri meriti. Si tratta sempre di una serie di belle " cartoline ", ora dai toni romantici, ora drammatici, alle quali il testo, detto per lo più con voce monotona, non aggiunge che una didascalia di comodo onde poterle riunire sotto un unico titolo. In questi casi non si è troppo severi se si afferma che certi brani potrebbero essere intercambiati e che le conseguenze quasi non si avvertirebbero.

In un genere didascalico, sempre per usare un termine di comodo, potrei accomunare **" Foglie d'oro "** di Antonio dell'Anno, **" La Stirpe del Còlchico "** di D. M. Pupilli, **" Gli abitanti del mare "** di Aldo Bassan ed altri ancora i quali, sia che si tratti di foglie di tabacco, di fagiani, o di fauna sottomarina, usano sempre un analogo metro, convenzionale e scialbo oltre ogni dire. Elementi inediti hanno invece mostrato due opere a carattere sportivo: **" Formula 2 "** di Damiano Damiani e **" Vivere velocemente "** di Gaetano Petrosemolo, regista questo ultimo, se la memoria non ci tradisce, di un anteriore lungometraggio dedicato all'abnegazione dei pompieri: **" La trappola di fuoco "**. Si tratta, evidentemente, di due racconti ispirati alle corse automobilistiche con qualche digressione, per il secondo, anche in campo motociclistico. Il merito degli autori sta sopra tutto nell'aver saputo montare il materiale con ritmo adeguato, senza disperdere il commento negli scontati luoghi comuni dell'apoteosi sportiva e non eccedendo mai nella virtuosità delle riprese. Difetto questo, comune a molti racconti analoghi.

Ad uno stile emmeriano si è rifatto poi Guido Pala con **" A Roma con Belli e Pinelli "**, ma non è a dire che i risultati abbiano suffragate le intenzioni. Il regista non ha saputo mantenere il ritmo e troppo spesso è caduto nella facile esposizione, limitandosi ad una riproduzione scolastica delle incisioni del Pinelli accompagnata dalla dizione " descrittiva " dei versi di Gioacchino Belli. Troppo poco certamente, non solo come rievocazione, ma pure come documentazione di un ottocento romano caratteristico per certi suoi scattanti tratti.

Una celebre « sensazione » di Saetta che, guidando l'automobile su funi d'acciaio, raggiunge il carrello della teleferica rimasto bloccato e salva i passeggeri. Durante la ripresa avvenne un pericoloso sbandamento dei cavi e Saetta dovette allora spenzolarsi dalla macchina, afferrare e sollevare con un braccio i due bambini. La « troupe » di Saetta era abituata a girare sempre col fiato sospeso.

SUL TACCUINO DEL VECCHIO CINEMA A PAGINA "SENSAZIONE" È SCRITTO:

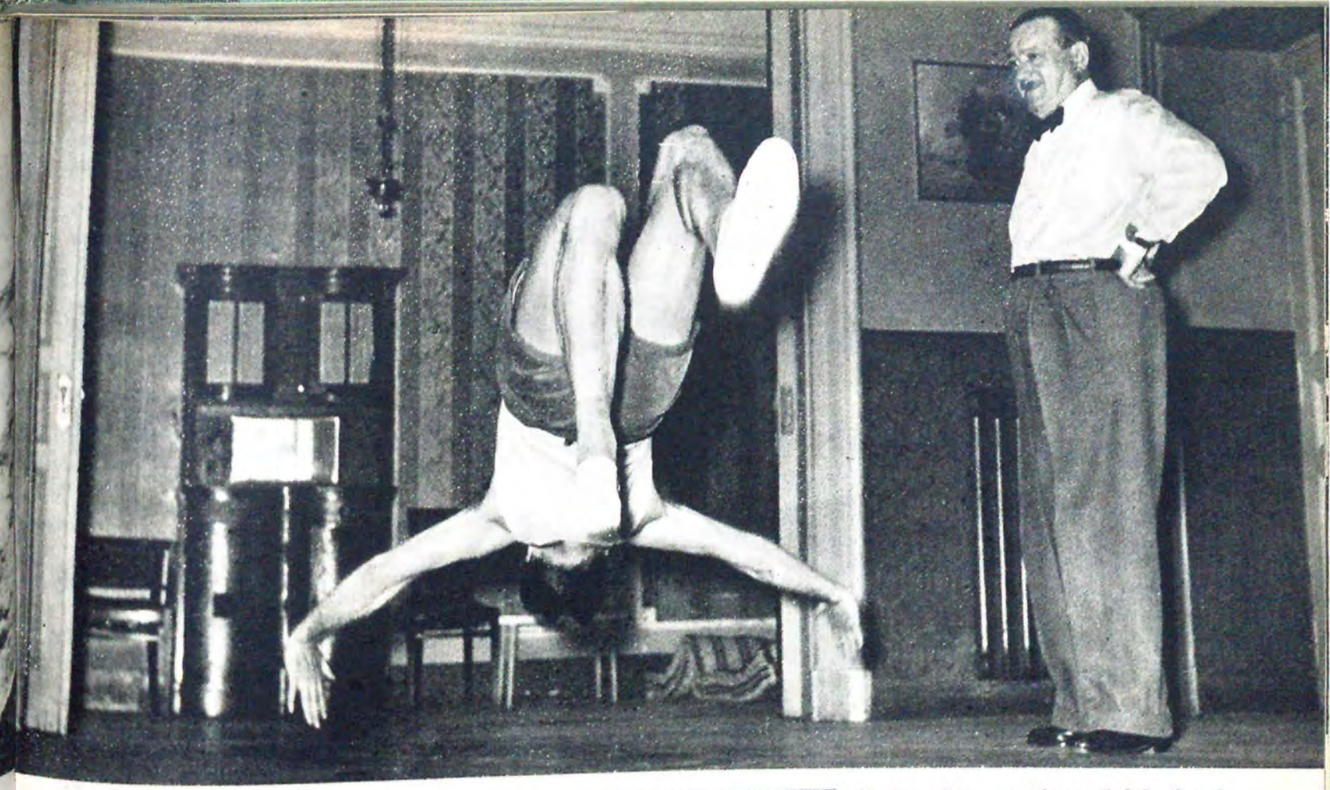
Domenico Gambino quando era Saetta in una foto di trent'anni fa. Benchè vastissimo sia il numero dei suoi film, quello che ricorda più volentieri è « Saetta principe per un giorno », diretto da Mario Camerini nel 1925. Oggi Gambino ha sessant'anni e si occupa ancora di regia.

Ancora vorrei ricordare alcuni "pezzi" di una collana cinematografica, detta **Scienza e Poesia** affidata alle cure dell'ingegnere - poeta Leonardo Sinisgalli: potrei citare tra gli altri "**Incredibile, ma vero.!**", "**Il mondo alla rovescia**" diretti tutti da Giulio Briani e fotografati a colori da Giuseppe Sebesta. Ma su questa collana, i cui meriti, a parte certi sbalzi, sono innegabili, sarà utile tornare in seguito approfondendo il discorso anche perchè gli scopi che questi documentari si prefiggono meritano di essere discussi e messi in chiara luce così come lo merita il nome del supervisore già singolarmente noto in campo cinematografico per le passate esperienze di "**Lezione di Geometria**" e di "**Millesimo di millimetro**".

Un accenno poi per "**La bora a Trieste**" costruito pazientemente dai fratelli Vitrotti, Gianni Alberto e Franco, durante molti mesi di attesa e di rischioso lavoro. Un motivo certamente originale che a Venezia ebbe già un fervido riconoscimento e che lo stesso pubblico delle normali sale, notoriamente ostico ai documentari, mostra calorosamente di apprezzare seguendolo con vivo interesse.

Certamente la memoria non mi sarà stata benevola consigliera nel tracciare questo breve panorama che non vuole avere in alcun modo la pretesa di stendere dei consuntivi. I nomi omessi non lo sono stati volutamente e se mi è accaduto di non menzionare qualche opera di vero pregio non me ne vogliano gli autori. Dalla prossima volta tutto tornerà come prima e cercherò di assolvere al compito affidatomi con la massima precisione e con altrettanta puntualità.

Claudio Bertieri



Gambino allena personalmente il figlio il quale ha ereditato coraggio e acrobazia e interpreterà un film sulla vita di Saetta. Il vecchio Saetta sorride compiaciuto dell'allievo che presto rivivrà sullo schermo le avventure paterne creando il personaggio di Saetta Junior.

SAETTA

Il cinema è un signore di sessant'anni che corre al ritmo di 24 fotogrammi e che ogni sera ci invita a casa sua per novanta minuti. Inoltre giornali e rotocalchi parlano di lui, mentre obbiettivi, telescriventi, rotative, lavorano ininterrottamente per tener dietro alla sua straordinaria vitalità.

Libri e riviste specializzate si occupano molto del suo passato e si preoccupano di inquadrarlo storicamente, ma un giorno bisognerà decidersi a riunirne in volume i ricordi, i pettegolezzi, gli aneddoti e cioè la linfa stessa della sua storia. Sarà un'impresa minuziosa; allora non esistevano rotocalchi e la stessa pubblicità, benchè un aeroplanino lanciasse su Roma i volantini di « Cabiria », stava a sedere come uno dei vecchietti del cacao Talmone.

Bisognerà quandi risalire al taccuino personale del vecchio cinema, dove sono scritti i nomi dei suoi amici: nomi spesso dimenticati in stanzette, negli ospizi, in qualche cimitero.

Ora, per esempio, lasceremo per un momento i nipoti « dottori » e le nipotine milionarie del cinema d'oggi per trovare nel taccuino i nomi oscuri o famosi di ieri.

Oggi però non cerchiamo la diva in soffitta, l'amoroso decrepito, il comico malato; preferiamo aprire il taccuino a pagina « sensazione » e subire il fascino di un nome folgorante: « Saetta ». L'uomo che quell'appellativo rese famoso all'epoca del muto, abita ora a Roma nei pressi di Via Nomentana.

Invano cercheremo nell'arredamento di casa Gambino un mobile Luigi XIV o stile impero. La casa è piuttosto una palestra, il giardino trasformato in percorso di guerra, la terrazza adibita a trampolino di lancio e, nel centro, un tavolo di marmo bianco per schizzarvi a matita formule e progetti rompicollo.

Casa Gambino è inoltre ventilatore della tristezza, ricostituente per l'astenia, università di acrobatica cinematografica e, uscendo, avete mezza voglia di tentare minimo minimo un saltuccio mortale.

Salto mortale! Innata irresistibile vocazione di Domenico quand'era piccolo che a furia di sfondar reti e materassi del letto di papà e mamma (occupati tutto il giorno nei due ristoranti torinesi di cui erano proprietari), si sentiva, a 6 anni, talmente sicuro di sè, da presentarsi al Circo di passaggio, inventare la lacrimevole bugia del povero orfanello solo al mondo, farsi assumere come il più piccolo acrobata d'Italia e immediatamente prendere parte allo spettacolo.

Il più piccolo acrobata d'Italia era però tanto emozionato dagli applausi da non accorgersi che il padre, avvertito da un cliente, entrava decisamente in pista, lo afferrava per le orecchie e, ritmando sull'eco dei battimani una gragnuola di scapaccioni, incominciava a urlare in piemontese: « brùt lasarùn, te la faccio passare io la voglia di fare il saltimbanco! ».

Niente da fare.

Circhi, compagnie di varietà, gruppi ginnici, nel fermarsi a Torino, venivano visitati da un orfanello saltimbanco e ogni volta un buon trattore doveva ricciuffare il figlio nelle arene o sui palcoscenici.

A 15 anni Domenico, ormai reso stoico da fratture e contusioni, era un razzo e un eroe del coraggio fisico.

Per guadagnare 5 lire accettò la proposta di un amico: all'Itala-Film occorreva, per una scena, un cocchiere che, spaventato dai banditi, cadesse da cassetta.

— « Hai capito bene cosa devi fare? » —

— « Girate, girate » — rispose Gambino.

Quel che successe non fu una caduta, fu un mortaretto: salti, sbalzi, rovesciate, capriole, zompi, cavalli spaventati a nitrire, comparse in diligenza a gridare, mentre l'ingegnere Sciamengo, proprietario dell'Itala, urlava più forte di tutti: « scritturatemi subito quel matto! ».

Così Domenico Gambino entrò con 100 lire al mese all'Italia, insieme ad alcuni signori che si chiamavano Alberto Collo, Emilio Ghione e Angelo Quaranta.

Incominciò, vestito da donna, a salire sugli aeroplani modello 1912 come controfigura di

Scene di questo genere appartengono al normale sistema di vita di casa Gambino. Saetta sposò l'attrice Maielli che gli fu compagna in molti film. Papà e mamma sono perciò talmente abituati alle « sensazioni » che i voli ad angelo del figlio non impediscono certo di gustare una buona tazza di caffè.

Berta Nelson e ad arrampicarsi di slancio — in luogo di Umberto Mozzato — in cima ai 16 metri della testuggine umana di « Cabiria ».

Inseparabile di Pastrone, scovarono assieme, a Genova, un gigantesco « camalo » che correva con 150 chili sulle spalle, ma che non voleva lasciarsi tagliare i baffi.

Gambino gli tagliò i baffi, lo convinse a diventare Maciste e gli fu compagno nelle scene pericolose.

Conteso dalla Pasquali Film e da Ambrosio, il giovanotto torinese divenne consulente ed esecutore di « sensazioni ».

Creava il brivido per le platee, ma non era l'incosciente che si butta allo sbaraglio; affrontava il rischio studiandolo con metodo: tracciava piante, calcolava distanze, usava slancio, colpo di reni, capovolta, rimbalzo, quali fattori per eliminare dall'equazione acrobatica l'incognita della paura.

A forza di tendere cavi su precipizi, spenzolarsi da trapezi, lottare con belve, tuffarsi da quinti piani, cominciò anche a dire: « macchina quì », « padellone là » mentre Ambrosio, torcendosi i baffetti, capiva che nel ragazzo tutto pepe c'era stoffa di regista.

Fu Ridoni, della Delta Film, ad affidargli la prima regia.

Una mattina il neo regista chiamò l'attore: — « Senti — gli disse — ho studiato una « sensazione »: una bazzecola! Tu sei in treno; quando arrivi al ponte, apri lo sportello e ti scaraventi sul carro di fieno che passa per la strada ».

Il regista, intravista l'espressione dell'attore, tagliò corto: — « Non ti spaventare, lo farò io ».

Mentre il regista si buttava dal treno arrivarono Ridoni e il soggettista Fantasio.

Fra sgridate e licenziamento dell'attore scoccò una scintilla nella mente di Fantasio: perchè non creare per Gambino un simpatico personaggio di vagabondo saltafossi difensore dei deboli e chiamarlo Saetta?

Era il 1919: « I tre vagabondi » (Gambino, l'attore Pistone e un cane) aprirono la serie dei film su Saetta che « tenevano » per 15 giorni a locale gremito e che Pittalunga s'affrettò a comprare a scatola chiusa.

Gambino, benchè i produttori se lo litigassero, formò dapprima la « Saetta Film » ed infine produsse in proprio pellicole che Pittaluga gli pagava 200.000 lire e che lui sfornava al ritmo di una al mese con la spesa di 30.000 lire.

La ricchezza non gli impediva però di andare a letto alle nove, alzarsi all'alba, far ginnastica e rischiare ogni giorno la vita per il cinema in avventure che diventavano sempre più emozionanti.

Su un uomo che ha avuto tre commozioni cerebrali, cuciture e fratture multiple, si potrebbe scrivere un libro poiché ogni fatto della sua vita fu episodio di eroismo cinematografico; tuttavia alcuni avvenimenti non si possono tacere.

Una volta, per esempio, si doveva realizzare una scena come questa: Saetta, per sfuggire ai banditi, si stende sotto il treno in corsa e si afferra poi al respingente dell'ultima carrozza.

Ragioni di produzione non permisero di avere un treno a disposizione, ma Gambino non si scoraggiò. Andò alla stazione, si coricò sotto un convoglio in sosta, controllò le altezze della macchina e dei vagoni da terra, si convinse che bastava star ben fermo perché non gli succedesse nulla.

Poche ore dopo era con l'operatore Morelli in aperta campagna sui binari della linea Milano-Torino.

Piazzata la macchina in un cespuglio, piantati due chiodoni da carpentiere in una traversina per aggrapparvisi con le mani e non essere risucchiato dallo spostamento d'aria, aspettò il diretto.

Quando il macchinista vide un folle gettarsi sotto il treno era ormai troppo tardi; non gli restava che frenare e scendere per vedere il corpo maciullato.

Ma Saetta e l'operatore, compiuta l'impresa, già erano scappati come lepri.

La sera, a Torino, i giornali riportavano questo titolo: «Un suicida che non si trova!».

Però Gambino, calcolatore dei margini di sicurezza, non è mai indietreggiato anche quando la disgrazia era certa.

Si trovava a Berlino: personalità, ambasciatori, gran gente, erano radunati in teatro per assistere alla ripresa di una « sensazione ».

Si trattava di partire ad « angelo » e sfondare una vetrata.

Gambino aveva ordinato di costruire una lunga pedana in discesa e di calibrare a due millimetri la lastra di vetro affinchè velocità di rincorsa e minimo spessore del vetro gli consentissero di forare incolume l'ostacolo.

Tutto era pronto, ma, all'ultimo momento, i macchinisti ruppero il vetro appositamente commissionato.

Per non perdere tempo, Gambino fece montare un lastrone da vetrina spesso 6 millimetri e pregò il medico di tenersi pronto a cucire.

Risultato: ambasciatori accontentati, lastra sfondata, sessanta punti a Saetta.

Poi un bel giorno, Saetta si accorse che il salto a piè pari sul mobile alto un metro e sessanta non gli riusciva più: un filo bianco nei capelli, una ruga nel volto della moglie, un palmo in più nella statura del figlio.

La folgore non può invecchiare: Saetta allora smise il buffo costume, rinchiuse il vagabondo saltafossi nei ricordi e ridivenne Domenico Gambino, un tale già famoso che abita verso la Nomentana.

Ma il personaggio che Gambino aveva tolto allo schermo rinasceva in famiglia. Le doti ardimentose e atletiche del padre rivivono ora nel figlio e la speranza di ricreare il nuovo Saetta rende Gambino trepido e severo maestro d'acrobazia di un giovanottone biondo che quando vuol dispiacere a papà parla di commercio.

Però se Gambino, invertendo una famosa frase, gli dice: « brùt lasarùn, te la faccio passare io la voglia di fare il commerciante », il giovanotto sa farsi perdonare volando a tuffo sulla testa dei genitori seduti a bere il caffè.

Abbiamo ancora fra le mani il taccuino del vecchio cinema e auguriamo a Gambino che a pagina « sensazione » il cinema vi aggiunga presto un altro nome: Saetta junior.

Franco Moccagatta

La faticosa impresa del documentario di viaggi

Il film documentario? Fatemi il piacere. Non esiste imbroglio peggiore: due o tre «tipi» non meglio identificati trovano un po' di soldi, una sovvenzione a destra, una sovvenzione a sinistra, riescono a partire, fanno una bella vacanza in un angolo del mondo, girano due danze, tre indigeni, una indigena che fa il bagno, infine si mettono essi stessi con la barba lunga davanti alla macchina da presa ed il loro film è fatto. Naturalmente non è mancata loro l'accortezza di prendere una scimmia come mascotte, le cui smorfie, al momento opportuno, serviranno a far ridere lo spettatore.

Tornano a casa, si fanno intervistare, prendono un buon montatore, cuciono il tutto e lo impastano con il commento di un giornalista che vada per la maggiore: se andrà bene il film finirà a Venezia, se risulterà un po' insipido si troverà sempre un noleggiatore che lo farà proiettare perchè — anche se sconnesso — si tratta pur tuttavia di un film di viaggi e qualcuno certamente lo vorrà vedere.

Così, senza molta fatica, il gioco è fatto.

Questa, ora riferita, è un'idea assai diffusa a proposito di film documentari di viaggio o sulla natura che in questi anni appaiono sempre più frequentemente sui nostri schermi. Vien detta in tono paradossale, ma con l'aria di dire « sto esagerando, ma in quel che dico c'è del vero ». Paradossale o no, è comunque un discorso profondamente ingiusto nei riguardi di coloro che danno tutto di sè stessi per questo genere di cinema.

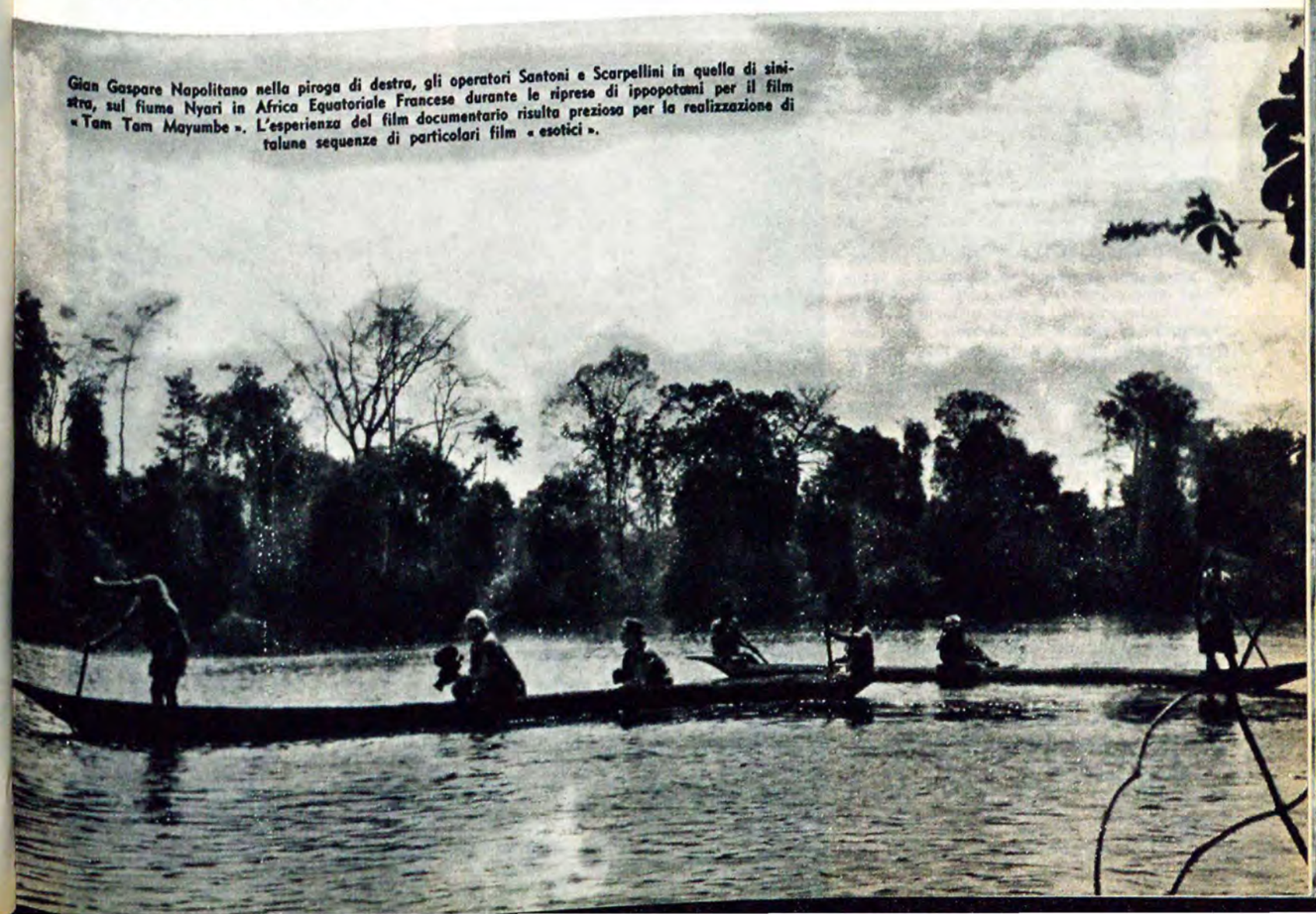
La «bella vacanza all'estero», la «passeggiata turistica» con la scimmietta come mascotte, sono in realtà «tours de force» terribili. Sarebbe giusto che la nuova auspicata legge concedesse riconoscimento di italianità non come eccezione, ma come regola, ai documentari italiani girati all'estero con maestranze italiane.

Se « la cassa » di un film documentario fosse più ricca di quel che in genere non sia, sarebbe molto bello poter invitare uno di coloro che la pensano in quel modo a vivere un giorno con la « troupe », affondato in qualche acquitrino dell'Africa o dell'America meridionale, oppure immerso sott'acqua con due pescecani attorno e seduto su un cespuglio di coralli orticanti o inerpicato sullo spunzone roccioso di una montagna di ottomila metri, mentre il vento si sfoga a correre a duecento all'ora. Sarebbe il sistema migliore per controbattere l'obiezione suddetta, almeno sul piano materiale della fatica fisica. Un punto questo, su cui vale la pena di insistere.

La « bella vacanza all'estero », la « passeggiata turistica » con la scimmietta come mascotte, sono in realtà dei « tours de force » terribili.

Il già di per sè faticoso mestiere del cinema, viene svolto in quei casi, da una « troupe » ridotta al minimo, quasi sempre in « esterni » in climi impossibili, sovente per settimane e mesi, lavorando, a causa delle condizioni di luce, in ore durante le quali gli altri cristiani se ne stanno rinserrati in case con l'aria condizionata e cubetti di ghiaccio sulla testa.

Si tratta di momenti della vita di un uomo che non si scordano facilmente per ciò che essi lasciano nello spirito e nello organismo. Ogni fotogramma viene strap-



Gian Gaspare Napolitano nella piroga di destra, gli operatori Santoni e Scarpellini in quella di sinistra, sul fiume Nyari in Africa Equatoriale Francese durante le riprese di ippopotami per il film « Tam Tam Mayumbe ». L'esperienza del film documentario risulta preziosa per la realizzazione di talune sequenze di particolari film « esotici ».

Ripresa cinematografica con cinecamera 16 mm. su una sperduta spiaggia del Mar Rosso ove è in sosta un sambuco di pescatori di squali. La macchina da 16 mm. è compagna indispensabile di chi vuol « girare » scene in luoghi e in condizioni dove la grossa 35 mm. non potrebbe arrivare.

pato con una dura lotta contro i disagi, le distanze, gli insetti, o peggio, gli animali feroci, con le proibitive condizioni climatiche, contro malattie e ferite. Vorrei qui ricordare il vecchio operatore Arata che morì qualche anno fa in seguito a malattia contratta in Africa durante la lavorazione di un film, e l'episodio più recente di Craveri che s'è ferito gravemente agli occhi per le esalazioni velenose d'un vulcano durante le riprese di « Continente Perduto ».

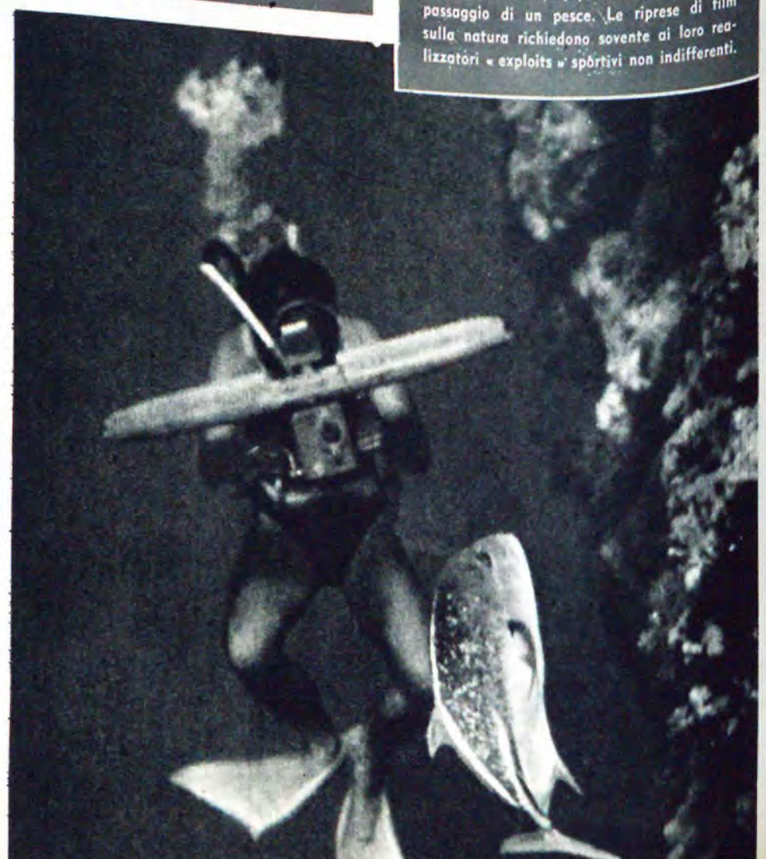
V'è poi da considerare un aspetto umano ancor più faticoso di quello fisico.

Durante la lavorazione di qualunque film, si crea mentre « si gira » una ipertensione fra tutti i componenti della « troupe » E' impossibile — anche se il film è fatto tra amici — che non nascano brevi, ma continui conflitti tra l'uno e l'altro; troppa è la responsabilità di ciascuno per cui i nervi non ne risentano. Tuttavia il fatto che ogni giorno, ad una certa ora, la lavorazione smetta, ciascuno torni a casa propria, si sganci dal lavoro e possa riprendere a vivere la propria vita privata sino all'indomani, permette di scaricare la tensione nervosa, di riacquistare la propria calma e di ricominciare, più o meno tranquillamente.

Nel tipo di film, invece, di cui stiamo parlando, accade che questa pausa psicologica, tra un momento e l'altro della lavorazione, non esiste.

Quando terminano le riprese, per forza di cose tutta la « troupe » resta insieme, continua a vivere ed a convivere molte volte disagevolmente accatastata in tende o sui pochi metri quadrati di un piccolo battello; così l'operatore ed il regista che avevano litigato tutto il giorno, continuano a farlo durante la cena e magari andando a letto se si dà il caso che debban dormire su due brande distanti trenta centimetri.

Ora questo forse sembrerà niente: ma aggiungete questa fatica psicologica al resto e vedrete che si tratta di un fatto che ha il suo peso.



Evoluzioni con una cinepresa subacquea sul fianco di una strapiombante barriera corallina del Mar Rosso, per cinematografare il passaggio di un pesce. Le riprese di film sulla natura richiedono sovente ai loro realizzatori « exploits » sportivi non indifferenti.

Mi sembra che questo accenno fugace alle difficoltà fisiche del film documentario sia già sufficiente a dar l'idea, a chi non ci aveva mai pensato, di quel che esso costi ai suoi realizzatori.

Tuttavia il fatto che « girare » i documentari costi molta fatica non li riscatta dalla condanna che si fa loro di essere spettacoli composti da pezzi girati a casaccio, legati assieme da un bravo montatore e da un buon commento musicale e parlato.

Si parla anche di inconsistenza « artistica », si sostiene che, il merito della bellezza della pellicola va ricercato vuoi nella perfezione fotografica delle riprese, vuoi nel soggetto stesso (bella forza, dicono, quel paesaggio, quella foresta, quella danza son tanto belli di per sè che sullo schermo ci fan parere bello il film e bravo chi l'ha fatto) o in chi sa quale altra ragione che comunque poco o nulla ha a che fare con le persone fisiche dei realizzatori.

Si nega insomma, in poche parole, la possibilità dell'esistenza di una « regia ». E negando questo, si nega la validità sul piano artistico del film, perchè il prodotto che risulta, parebbe essere nato per qualche misterioso fenomeno di autogenerazione.

Tutto questo non è vero.

Pur ovviamente ammettendo che a chi realizza un film a soggetto si presentino problemi di racconto, di regia degli attori, di rapporti di produzione, di esperienza di teatro di posa, ed altri cento che al realizzatore del film documentario non si presentano, anche questi tuttavia ne ha tutta una gamma da risolvere.

Ha il suo problema di racconto: differente da quello del regista del film a soggetto, ma non di rado più difficile.

Essendo il documentario privo di tutte le risorse a cui ricorre il film a soggetto per avvincere lo spettatore, il regista del documentario a lungo metraggio, per far arrivare in fondo ai suoi duemilacinquecento metri lo spettatore senza annoiarlo, deve compiere i suoi bravi salti mortali, dare a tutto il lavoro — pur non avendo una sceneggiatura sotto il braccio — una struttura precisa.

Tutto questo non si dica che nasce solo alla moviola o col commento parlato; se il materiale non è girato più che attentamente, nemmeno il Mago di Napoli potrà mettere in piedi lo spettacolo.

A questo punto mi viene in mente la frase con la quale il mio professore di greco mi consegnava i fogli dei miei compiti coperti di segnacci blu: alla base di ogni errore — urlava — v'è una terribile confusione di idee.

Mi sembra sia questa la chiave con la quale bisogna cercare di risolvere l'equivoco su cui si basa il giudizio negativo ora riferito sul film documentario.

Bisogna cioè chiarire le idee, distinguere; non pretendere di voler giudicare film a soggetto e film documentari alla stessa stregua.

Chissà perchè non s'è mai visto nessuno con in una mano il « Milione » di Marco Polo e nell'altra l'« Orlando Furioso » di Ariosto, sostenere che la prima non è un'opera letteraria perchè non è scritta in rime come la seconda, ed invece si debba sentir dire ad ogni piè sospinto che « Ladri di biciclette » sì, quello è un film, altro che « Continente Perduto ». Cosa c'entra? Mettiamo ordine nelle nostre idee, cominciamo a distinguere. Vedremo allora che il cinema può camminare per infinite vie. Una di esse — quella del cinema narrativo — è la più conosciuta. Ma altre ne esistono, quali quelle del « documentario ».

Se fino ad oggi questo è stato, salvo delle sporadiche e rarissime eccezioni, un aspetto del cinema trascurabile, secondario, è stato un complemento di programma, da oggi le cose stanno cambiando.

Sarà la innegabile crisi d'idee del cinema e soggetto; sarà l'aspirazione che da qualche anno sempre più le genti del mondo hanno di conoscersi e di comprendersi; di scoprire la Natura che le circonda nei suoi segreti e con le sue meraviglie; saranno i mezzi tecnici come il colore, il cinemascope e le riprese sonore originali che, con la loro perfezione aumentano nel pubblico l'illusione di « compiere un viaggio »; sarà la lezione del realismo cinematografico degli ultimi tre lustri che ha influenzato i documentaristi sì da farli aderire alla realtà del paese e delle genti alle quali si sono accostati, insomma bisogna ammettere che il film documentario ha ormai guadagnato il diritto al suo posto, alla considerazione ed alla stima di tutti coloro che amano e studiano il cinema.

Fatto questo « punto », concludiamo. Questo abbozzo di polemica — ad altri per approfondirlo e studiarlo con miglior competenza critica — non è stato fatto a vuoto o solo per polemizzare con ideali fantasmi di denigratori dei film documentari. Ma perchè, scendendo al piano pratico, ci sembra appunto che sia giunto il momento che si faccia una precisa valutazione del valore artistico e soprattutto dell'importanza sul piano della divulgazione popolare del film documentario; una valutazione che abbia il suo peso il giorno che si discuta della nuova legge sul cinema e si debba studiare la parte riguardante i film girati all'estero.

Va bene la protezione dei nostri stabilimenti e dei nostri tecnici: ma su questo punto si dovrà distinguere. Negare la nazionalità — e quindi il famoso « premio » — ai film che si girano con capitali, maestranze ed in teatri stranieri, è giusto e legittimo. Ma si stabilisca, a parte che il discorso non vale per quei film, documentari che adempiano a delle precise e serie funzioni di cultura e divulgazione. E si ammetta che, anche se essi son girati fuori dai nostri confini, anche se non hanno impiegato quel minimo di tecnici e di giorni nei teatri di posa prescritti dalla legge per i film a soggetto, abbiano diritto lo stesso ad essere considerati italiani.

Perchè non lo dovrebbero se la « troupe », i mezzi tecnici ed i capitali sono nazionali, e se il lavoro compiuto risponde a precisi criteri di serietà e di validità documentaria?

Si obietterà che — tenendo appunto presenti questi dati di fatto — si sono concesse, negli ultimi tempi, numerose eccezioni alla regola e che molti film documentari (da « Magia verde » in poi) hanno ottenuto regolari riconoscimenti di nazionalità e relativo premio.

Ma perchè debbono esser delle eccezioni alla legge? Meglio che questa, visto che la si deve rifare, si occupi precisamente del film documentario, gli richieda determinati titoli ed in cambio gli dia determinati riconoscimenti.

Si eviterà l'assurdo di costringere il cinema italiano dentro le proprie frontiere proprio nel momento in cui tutte le attività (politiche, commerciali, culturali, artistiche e via discorrendo) tentano di superare le barriere dei confini tra nazioni per cercare un incontro umano al di là di ogni divisione.

Oltre a ciò si darà un giusto riconoscimento al lavoro di quanti hanno speso mesi e mesi di ricerca, di fatica, di salute e di rischi per riportare a casa, chiuso dentro cento pizze di pellicola impressionata un angolo di mondo.

Folco Quilici

Folco Quilici, con due cacciatori, ad un bagno d'elefanti in piena foresta tropicale del Medio Congo, nel febbraio di quest'anno.

DAL 25 AL 31 AGOSTO

I PRIMI FILM DELLA MOSTRA DI VENEZIA

Cronaca di Pasquale OJETTI

Avremmo preferito dividere il discorso sui film presentati alla XVI Mostra di Venezia secondo il criterio della nazionalità e dare quindi contemporaneamente un quadro della produzione dei vari paesi. Ma questa impostazione ci avrebbe costretti a rinviare ogni giudizio al prossimo fascicolo. Le date di uscita di un quindicinale non ammettono ritardi; perciò siamo costretti a seguire, nelle nostre brevi note critiche, l'ordine cronologico con cui sono stati presentati i film al Festival e dividere il discorso in due parti: in questa prima ci occuperemo delle opere proiettate fino al 31 agosto; nella seconda, che apparirà nel prossimo fascicolo del 25 settembre, daremo il resoconto degli altri film presentati dal 1° settembre alla chiusura e trarremo le conclusioni « di rito » sulla Mostra di Venezia.

SHUZENJI MONOGATARI

Produzione: Kiyoshi Takamura; Regia: Noboru Nakamura; Soggetto: da un dramma di Kido Okamoto; Sceneggiatura: Toshio Yasumi; Fotografia: Toshio Ubukata; Musica: Toshirô Mayuzumi.

Personaggi e interpreti: Yoriie Minamoto (Teiji Takahashi), Yashaô (Minosuke Bandô), Katsura (Chikage Awashima), Kaede (Keiko Kishi), Haruhiko, (Akira Yamanouchi), Hidenobu (Daisuke Katô), Awaji (Mutsuko Sakura), Wakasa-no-Tsubone (Mitsuko Kusabuye), Amamidai Masako (Shizuye Natsukawa), Tokimasa Hôjô (Eijirô Tôno), Yoshikazu Hiki, (Eijirô Yanagi).

I giapponesi con *"Rashomon"* sbalordirono a Venezia pubblico e gran parte della critica. L'atmosfera insolita dei loro *drammi* (rievocazioni di leggende colorite a forti tinte) contribuì notevolmente, insieme ad una tecnica progredita, a creare il *"fenomeno"*. Così, dal 1951 in poi, ogni anno vedemmo sullo schermo del Lido opere di notevole rilievo, indice indiscutibile di serietà produttiva e di impegno d'arte. Tuttavia la valutazione delle opere giapponesi è resa difficile da un vizio d'origine che può immediatamente individuarsi nel *"fascino"* da esse esercitato per il valore lirico di alcuni effetti recitativi, musicali, fotografici; insomma il prevalere della forma e della tecnica non ha consentito sempre un'esatta valutazione dei contenuti, affidati, almeno in alcune opere conosciutissime (*Rasho Mon - O Haru - Ugetsu Monogatari - Sanso Dayu - Shichi nin no samurai*) alla pura saggezza di belle leggende. Siamo stati noi, poi, che, aggiungendo significati inespressi, abbiamo adornata la favola, meravigliando forse gli autori stessi. Con questo non si invita a sottovalutare le opere giapponesi, ma si vuole soltanto riportare il giudizio sul loro cinema nei termini più « reali » e limitati della leggenda spesso fine a se stessa. E' infatti con « *Shuzenji Monogatari* » (che ha aperto le proiezioni al Lido) che abbiamo avvertito il disagio di un racconto senza precisi significati, dove la storia sembra preparare grandi messaggi i quali — in definitiva — se si incontrano, sono espressi con approssimazione e confusione.

Il dramma da cui prende origine il film è opera dello scrittore teatrale Kido Okamoto, uno dei drammaturghi giapponesi che tentarono di rinnovare, agli inizi del 1900, il teatro nazionale al di fuori della tradizione « kabuki », dando inizio all'era moderna del « shingeki ». Scrittore di cose nuove, Okamoto, non ebbe però la forza dialettica e la violenza creativa del nostro Pirandello; egli restò sempre legato ai sentimenti impetuosi del vecchio teatro assecondando in questo i gusti del pubblico giapponese fedele alle opere di Chikamatsu e Izumo, i grandi autori teatrali del XVII secolo. Bisognerebbe conoscere nei dettagli il lavoro originale di Kido Okamoto per un discorso più preciso; a noi però sembra sufficiente, per rilevare i difetti del film, sapere che l'autore del soggetto, per quanto acclamato dal pubblico, fu un indeciso, oscillante fra il classico e il moderno, tra il « kabuki » e lo « shingeki ». Infatti il film di Noboru Nakamura risente proprio di quella incertezza mescolando — prendiamo a caso — il determinismo con il libero arbitrio, la storia con la leggenda, Amleto con Saul, per arrivare improvvisamente alla esaltazione dell'artista creatore e divinatore. (E tralasciamo tutti gli altri accenni ai contrasti di classe, al peso del potere, all'aspirazione di una vita tranquilla e modesta che sono contorno a significati velatamente espressi).

"Shuzenji Monogatari" ci trasporta in pieno regime feudale, nel XVIII secolo, quando più forti erano le lotte tra i potenti per il supremo potere. E' in questo acceso clima che incontriamo il giovane « shogun » Yoriie dall'animo mite e dalla mentalità inadatta al grave compito. Egli non ha l'autorità per annullare la supremazia del nonno materno Tokimasa, crudelissimo e ambizioso dittatore. Il conflitto perciò è inevitabile e Yoriie, soccombente, è condannato all'esilio, dopo aver visto morire il suocero, il figlioletto e la diletta moglie. A questo intreccio, che per se stesso potrebbe costituire il tema di un dramma « kabuki », se ne sovrappone un altro, di sapore più moderno, nato appunto dal bisogno di svincolarsi dalla tradizione classica per il « shingeki »: il *dramma della maschera* di cui è protagonista lo scultore Yashao. Questi, umile artigiano, ha il dono di scolpire nel legno i volti degli uomini, svelando i sentimenti più riposti. Egli ha fatto il suo capolavoro: ha fermato le sembianze del crudele Tokimasa; ma, nel portare il prezioso oggetto all'altolocato cliente, una freccia, lanciata a caso da Yoriie, spezza in due la maschera. Yashao non vorrebbe più consegnare l'opera, ma vi è costretto da un cortigiano che trama ai danni di Tokimasa.

Lo scultore, avvilito, decide di non lavorare più per clienti aristocratici e si ritira nella sua modesta abitazione in campagna. Proprio in quei luoghi è esiliato Yoriie; questi è in preda all'incertezza; ora vorrebbe reagire alle prepotenze del nonno dittatore, ora accoglie di buon grado la liberazione dalle preoccupazioni dell'alta carica. Alla ricerca di una decisione, egli ordina allo scultore la maschera; e poichè questi, fedele all'impegno di non ritrarre i potenti,si rifiuta di eseguire l'opera, Yoriie dichiara che ormai non è più « shogun », avendo deciso di rinunciare per sempre al potere. Tuttavia il povero « mascheraio », per quanto provi e riprovi, non è mai soddisfatto del suo lavoro. La maschera di Yoriie ha qualcosa di inerte, di freddo che non lo convince; non consegnerebbe mai il lavoro al nobile cliente se questi, rivestendosi improvvisamente di autorità, non lo costringesse con la violenza.

A questo punto la seconda storia, cioè quella dello scultore, sembra acquistare un particolare rilievo; difatti si è portati a credere che la inespressività della maschera nasca dalla natura incerta, « amletica », di Yoriie. Ma non è così; nel signorotto spodestato si risvegliano improvvisamente gli istinti della ribellione e della guerra; circondato dai samurai di Tokimasa combatte fino all'ultimo, morendo accanto ad una concubina, la figlia di Yashao, che ha preferito vivere un giorno da signora anzichè una vita intera da miserabile.

Giunti a questo il film, anzi la seconda storia, parrebbe aver termine, seppure non sappiamo trovare un preciso legame con la prima avventura politica. L'autore deve aver avvertito questa frammentarietà e ha cercato di eliminarla, ricorrendo al determinismo somatico. Lo scultore Yashao non era soddisfatto del ritratto di Yoriie, perchè quella maschera era inerte e senza vita. Ma Yoriie non è forse morto? Dunque era l'uomo che non capiva ciò che l'artista aveva intuito. Yashao è sempre il più grande scultore di maschere! In questa esclamazione, che chiude il film, sono i limiti di *"Shuzenji Monogatari"*; un lavoro concettualmente confuso, seppure ricco di belle inquadrature, che non supera le barriere di una tecnica elevata per raggiungere la poesia. Anzi, si può dire che ogni tentativo del genere si esaurisce nell'ambito di poche sequenze, dopo di che si passa oltre senza alcuna traccia. Un'opera fredda che la buona fotografia a colori non anima se non in superficie per alcuni effetti cromatici e per particolari contrasti dove il buon gusto non è sempre vigilante.

La regia di Noboru Nakamura ha molte incertezze, nè l'attore Teiji Takahashi (Yoriie Minamoto) ha molte corde al suo arco. E' per lo più freddo e impassibile come se una maschera coprisse realmente il suo volto. E questo contribuisce non poco ad appesantire tutto il film. Minosuke Bandô (lo scultore Yashao) è persino mal truccato: ci si accorge subito che è un giovane nel ruolo di un vecchio. Migliori le donne: Chikage Awashima (la concubina Katsura) e Mitsuko Kusabuye (la moglie Wakasa).

Dunque, un'apertura di Mostra un poco deludente; non film spettacolare, non film d'arte. Ma un'indifferente produzione tanto più sconcertante per quanto ambiziosa.

DESPUES DE LA TORMENTA
(Dopo la tormenta)

Produzione: Pydasa Filmadora Argel S.A.; Regia: Roberto Gavaldon; Sceneggiatura: Julo Alejandro; Fotografia: Martinez Solares; Musica: Gonzalo Curiel; Interpreti: Marga Lopez, Lilia Prado, Ramon Gay, Josè Louis Jmenez.

Potremmo fare a meno di parlare di questo film messicano, tanto è ovvio e scontato, se due motivi abbastanza serii non ci consigliassero di spendere sia pure poche parole: il dovere della cronaca innanzi tutto; la necessità poi di sottolineare il pericolo che si nasconde in alcune storie che si concludono con una *"morale"* accomodante, contraria al vivere civile.

Il cinema messicano, almeno per quello che ci è dato di vedere a Venezia, è d'anno in anno in continuo regresso. Avevano un indiscutibile fascino i primi film del dopo guerra, affidati alla regia di Fernandez (*"Enamorada"*, *"La perla"*, *"Maclovia"*, *"La malquerida"*), ma già nel 1950 si avvertirono i segni di decadenza quando *"Rosauro Castro"* (regia: Gavaldon) e *"El ombre sin rostro"* (regia: Juan Bustillo Oro) passarono fra la generale indifferenza. Poi si è andati di male in peggio per arrivare a questo *"Despues de la tormenta"* che, oltre ad essere un vero e proprio « fumetto » tutto inverosimile (si fonda infatti sulla perfetta somiglianza di due fratelli, uno dei quali, scampato al naufragio si spaccia per l'altro per poterne possedere la moglie, senza che la sua possa impedirglielo), si conclude con un omicidio (la moglie tradita, per evitare che il marito distrugga la famiglia del fratello, lo uccide). Ma conclusione più sbalorditiva, avvalorata dal film, è la impunità dell'assassina la quale non viene arrestata perchè è ormai suora in un convento e quindi *"prigioniera volontaria"*. Morale pericolosissima. Difatti essa mischia il sacro col profano, tende ad annullare le leggi civili (date a Cesare quel che è di Cesare, a Dio quel che è di Dio) e a tramutare un voto volontario in una soluzione di ripiego per sfuggire alla giusta condanna terrena.

Roberto Gavaldon, con questo film, ci ha ricordati tanti registi *"nostrani"* amanti degli effettacci per i quali le porte del Palazzo del Cinema sono ermeticamente chiuse. Opere del genere andrebbero — se non altro per una misura di equità — decisamente respinte.

ORDET
(La parola)

Produzione: A/S Film Centralen Palladium; Regia: Carl Theodor Dreyer; Soggetto: Kaj Munk; Sceneggiatura: Carl Theodor Dreyer; Fotografia: Henning Bendtsen; Musica: Paul Schierbeck. Interpreti: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye, Cay Kristiansen, Brigitte Federspiel, Ejner Fiederspiel, Ove Rud.

Nove anni tra un film e l'altro sono un lasso di tempo non trascurabile e tale da far supporre, in chi aspetta così a lungo, una preparazione e una meditazione indici di serietà artistica. Tanto ha infatti atteso Carl Theodor Dreyer per dirigere, dopo *"Två Manniskor"*, questo *"Ordet"*. Dobbiamo perciò supporre che, tranne le parentesi dei documentari che egli ha prodotto per guadagnarsi da vivere, Dreyer abbia coltivato per nove anni l'idea di portare sullo schermo il dramma di Kaj Munk, senza preoccuparsi che un altro regista, Gustaf Molander, sin dal 1943 avesse tradotto in cinema la stessa opera; forse non è da escludere nella decisione ultima anche una spinta polemica. Ma può darsi che Dreyer, di fronte ad un'opera teatrale così congeniale al suo spirito, abbia pensato di tramutarla in film sin dal 1932 (quando fu rappresentata per la prima volta a Copenaghen) o sin dal 1923 quando Kaj Munk aveva appena finito di scriverla. La personalità di Dreyer non esclude queste possibilità; di fronte a lui possiamo immaginare in libertà, fare mille ipotesi e dimostrare che tutte calzano perfettamente alla possibile realtà.

"Ordet" è opera con una tematica da non affrontare alla leggera. L'autore, il pastore protestante Kaj Munk, volle dimostrare — in antagonismo ai luterani — che i miracoli possono sempre accadere, purchè ci si accosti ad essi con fede. Per dare questa dimostrazione — il film di Dreyer non si discosta gran che dal lavoro teatrale (e vedremo che là dove si allontana diviene difficile la comprensione di alcune sfumature psicologiche) — Munk descrisse la vita patriarcale di una famiglia il cui capo, Morten Borgen, ha allevato tre figli secondo i principii di un cristianesimo *"grundvigiano"*; ma i suoi insegnamenti non hanno dato buoni frutti. Mikkel, il maggiore dei tre figli, sposato con Inger, non possiede la fede del padre, nè quella della moglie; Giovanni, il secondogenito, già avviato agli studi teologi, è in preda alla follia e crede di essere la reincarnazione del Cristo; il terzo, Anders, si è innamorato di Anna, la figlia del sarto Pietro, avversario di Morten in tema religioso. Egli infatti professa un Cristianesimo che crede in un Dio terribile, vendicativo, pronto a punire gli uomini inflessibilmente; Morten invece ha un concetto tutto diverso di Dio, che è consolazione, amore, perdono. In questo clima si inserisce improvvisamente il vero dramma della famiglia Borgen: alla pazzia di Giovanni, alla poca fede di Mikkel, alla minaccia del matrimonio di Anders, si aggiunge la morte di Inger. La moglie di Mikkel, che attendeva un figlio e sperava di dare finalmente un nipote maschio al vecchio Morten, non resiste alla fatica del parto. Ormai la famiglia Borgen è distrutta; distrutta perchè non si è invocato con fede l'aiuto di Dio. Questo dice Giovanni, ma è inascoltato perchè pazzo; la sua pazzia si manifesterà poi nella forma più acuta quando pretenderà di richiamare in vita la cognata. Una crisi improvvisa fa cadere Giovanni in un profondo stato di prostrazione. Solo una bimba, la figlia di Inger, crede nello zio e nella possibilità che egli faccia rivivere la mamma. Giovanni però è scomparso e ci si appresta ormai a dare sepoltura alla giovane donna. Ed ecco il primo miracolo, un miracolo dei « sentimenti », se così possiamo definirlo: il vecchio Pietro conduce la figlia Anna in casa Borgen, perchè sposi Anders tendendo lealmente la mano al rivale Morten. Ma il miracolo più grande, stavolta tut-

Emil Hass Christensen e Brigitte Federspiel in « *Ordet* » (*La parola*) di Carl Th. Dreyer. E' la scena della resurrezione, quando Inger abbraccia il marito Mikkel.

to materiale, avviene all'estremo momento della sepoltura. Quando ormai il coperchio della bara sta per chiudersi sul corpo di Inger, ecco tornare Giovanni, completamente rinsavito. Egli — sollecitato dalla nipotina che vuole sia adempiuta la promessa — invoca da Dio la forza della fede e in nome del Cristo ordina a Inger di alzarsi. Sotto gli sguardi atterriti dei presenti Inger riabbraccia Mikkel. Il miracolo si è compiuto per la grande fede di Giovanni e per l'innocente intervento della bimba.

Abbiamo già detto che il tema del film è altissimo; aggiungiamo subito che Dreyer non è stato all'altezza del tema.

Machiko Kyo e Masayuki Mori nel film giapponese « *Yokihi* » di Kenji Mizoguchi.

Legato ad una forma perfetta, quasi disturbante per la minuziosa ricerca di effetti, Dreyer ha creduto di poter convincere lo spettatore alla credenza del miracolo della resurrezione. La freddezza delle immagini, la composizione dei quadri ci porta però più in un clima di esorcismo che di fede cristiana e il prodigio avviene secondo un meccanismo tutto pagano, di stregoneria quasi. Giovanni è rinsavito improvvisamente (non è già un miracolo?); egli arriva di fronte al cadavere "*triduano*" non con la semplicità dei santi, ma con la convinzione del miracolista, cioè di colui che ha la carta nascosta per sbalordire. Il miracolo si compie, ma noi stentiamo a credervi. Vale a dire che Dreyer non ci ha preparati all'atto di fede; egli ci ha posti più nella condizione del medico o del pastore protestante (presenti alla resurrezione) che in quella della bimba innocente il cui sorriso, se dà una nota di poesia all'avvenimento straordinario, questa è in virtù di un nostro ragionamento preciso e di una sensibilità comune per cui ci commuoviamo di fronte all'innocenza. Per noi, purtroppo Inger non era morta. Quindi niente miracolo. Siamo uomini di poca fede? Forse. Tuttavia non sarà Giovanni, come lo ha presentato Dreyer, che potrà darci la carica sufficiente per credere ai miracoli.

C'è tuttavia un aspetto di quest'opera di Dreyer che — a nostro giudizio — tocca la poesia e in alcuni punti va oltre. E' proprio la descrizione dei rapporti umani tra i vari membri della famiglia e soprattutto tra il vecchio Morten e Inger. Quella comprensione affettuosa, intima, saggia, tra un uomo che si sente isolato e distaccato dai figli e la nuora che vigila perchè l'isolamento e il distacco non divengano barriere insormontabili. Il vero *miracolo dei sentimenti* perciò, nato da una forza di affetti familiari che costringe noi spettatori a volere intensamente — alla fine — che Inger torni alla casa, alla vita.

Un'interpretazione, la nostra, non certo ortodossa nel senso voluto da Dreyer, ma forse più vicina alla realtà dei sentimenti umani; più terrena, può darsi, ma libera dallo spirito esorcistico che è patrimonio di molte opere del cineasta danese. Il quale, ammirevolmente, è rimasto fermo al suo stile che impressiona per la semplicità studiatissima delle inquadrature, per la nitidezza dei contrasti decisi del bianco e del nero, ma che non sa evitare certe concessioni al cattivo gusto (la lunga scena del parto alla quale siamo costretti ad assistere e che ci sembra un'offesa alla persona umana; il morso, seppure affettuoso, di Inger al marito non appena resuscitata; la composizione figurativa della camera mortuaria che ricorda scene del "*Wampyr*", film che muoveva da differenti presupposti) e che non esce dai limiti dell'alta forma per lo meno quando alla descrizione dei sentimenti il regista sostituisce la dialettica per la dimostrazione di una tesi ontologica. Può darsi (ed escluderlo sarebbe presumere oltre Dreyer) che in tema di miracoli i danesi abbiano bisogno di queste lezioni cinematografiche; a noi, forse perchè abbiamo superato questa fase del ragionamento per un « credo » indiscutibile, ogni proposizione del genere sa di contaminazione.

L'atto di fede (per quanto possiamo quotidianamente venir meno al « credo ») è fondamentale per un cattolico. Ecco perchè di "*Ordet*" ci ha interessato molto di più quel miracolo dei rapporti umani cui accennavamo prima: la presenza di Inger, i suoi incontri con il suocero e il marito, il suo intervento per la felicità di Anders e la conciliazione di Peter e di Morten. Sono da sottolineare la fotografia di Henning Bendtsen, le architetture di Erik Aaes e l'interpretazione di tutti indistintamente gli attori.

TRENUTKI ADLOCITVE
(Attimi per decidere)

Produzione: Triglav Film, Lubiana; Regia: Frantisek Cap; Sceneggiatura: Frantisek Cap; Fotografia Ivan Marincek; Musica: Bojan Adamic; Interpreti: Stane Sever, Julka Stariceva, Franek Trefalt, Joze Pengov, Stane Potokar, Severia Bjelic.

La buona volontà della cinematografia jugoslava di fare film dignitosi si può constatare in quest'opera del regista Frantisek Cap il quale ha presentato, ambientandolo nel periodo dell'ultima guerra mondiale, il dramma di un medico che, per aiutare un partigiano, è costretto ad uccidere un ufficiale dei « domobranci », collaboratori delle forze di occupazione. Il dottor Koren, ormai compromesso, deve fuggire sulle montagne. Il film ci fa seguire questa drammatica odissea portandoci fino all'incontro tra il dottore e il padre dell'ufficiale ucciso che ha giurato di vendicare la morte del figlio. Ma nella casupola dove abita l'infelice padre c'è una donna, la vedova dell'ufficiale, che sta per mettere al mondo una creatura e che rischierebbe di morire se il medico, svelando la propria identità, non intervenisse per salvarla. Di fronte a questo gesto l'odio si placa e il dottor Koren, aiutato proprio da chi pochi attimi prima avrebbe voluto ucciderlo, riesce a mettersi in salvo. Il film è ben fotografato, ha un ritmo costante, tuttavia gli scatti precisi dei congegni drammatici predisposti fanno poco credibile tutta la storia e annullano ogni buona intenzione.

TO CATCH A THIEF
(Caccia al ladro)

Produzione: Paramount Film; Regia: Alfred Hitchcock; Sceneggiatura: Michael Hayes; Fotografia: Robert Burks, ASC; Musica: Lyn Murray; Interpreti: Gary Grant, Grace Kelly, Charles Vanel, Jessie Roice Landis, Brigitte Auber.

Lo scorso anno il regista Alfred Hitchcock inaugurò la Mostra con "*La finestra sul cortile*", un giallo di sapore particolare che mostrava la vita di un casamento americano, osservata attraverso le finestre che si aprivano sul cortile interno; l'esistenza, più o meno normale, delle famiglie veniva ad un tratto sconvolta da un fatto nuovo, da un delitto. Hitchcock è l'uomo del brivido; si tratti di omicidi o di furti egli si compiace di tenere il pubblico in sospeso per dargli all'improvviso il risvolto risolutivo che lo soddisfa, appagando la curiosità. Perciò non ci ha affatto sorpresi la storia di questo "*Caccia al ladro*" dove, se il brivido è limitato, la sorpresa non manca. Uomo di grande mestiere, Hitchcock approfitta di questa sua qualità per prendersi molte libertà che per altri registi costituirebbero seri ostacoli allo svolgersi del racconto. Egli, per esempio, nel presentare Robie, (ex ladro di gioielli conosciuto col nome de "*il gatto*") ce lo fa trovare in una lussuosa villa in riviera dove vive come un dignitoso pensionato. Adesso non ruba più; ma c'è qualcuno che, giovandosi della sua presenza, compie furti con lo stile inconfondibile del "*gatto*". « Clienti » preferiti di questo misterioso individuo sono i ricchi possessori di gioielli che vengono sistematicamente alleggeriti delle loro luccicanti proprietà. E' logico che la polizia corra, appena riceve le denunce dei primi furti, ad arrestare Robie; ma è altrettanto logico che questi, per dimostrare la propria innocenza, debba sottrarsi all'arresto ed acciuffare personalmente il vero ladro. Il film nasce qui e si svolge tutto in questa ricerca affannosa condotta da Robie, nell'intermezzo amoroso con una giovane ereditiera americana per concludersi con l'arresto del colpevole, non senza averci fatto assistere ad un omicidio.

I pregi del film (non certamente pregi di arte) sono tutti nella vivacità con cui esso è condotto, nelle mille « trovatine » felici, fine a se stesse, tra le quali non mancano alcune ben dirette critiche ad un ambiente snob in cerca di insolite emozioni e profondamente annoiato delle proprie ricchezze.

Se Grace Kelly, con la sua presenza di attrice distintissima, conferisce dignità al ruolo della giovane ereditiera, Gary Grant, per quanto lontano dalle interpretazioni che lo resero notissimo, dà un'eccezionale vitalità al personaggio di Robie, tanto che non sapremmo immaginare al suo posto un altro attore altrettanto vivace e persuasivo.

Charles Vanel e Gary Grant nel vistavision di Alfred Hitchcock « *To Cath a Thief* »

UN UOMO DECIDE

Produzione: Bulgarian Film Studio; Regia: Dako Dakovsky; Sceneggiatura: Stoyan Daskalov; Fotografia: Emil Rashev; Musica: Philip Koutev; Interpreti: Ivan Bratanov, Tsvetana Nikolova, Stefan Savov, Georgi Goergiev, Mikhail Djounov, Stefan Petrov.

La lotta (combattuta più sul piano ideologico che su quello del vero e proprio conflitto civile) che si deve essere scatenata quando la Bulgaria, modificando la sua costituzione, ha accettato i principi del socialismo sovietico, la lotta, dicevamo, tra piccoli proprietari e contadini cooperativizzati è descritta in questo film dal regista Dako Dakovsky con precisa aderenza psicologica, soprattutto per quel che riguarda la figura del contadino Mito, legato alle vecchie tradizioni e contrario ad ogni rivoluzione tecnica nel settore agricolo.

Tale il germe del dramma cinematografico che, sviluppandosi, mostra come il contadino, individualista e attaccato alla proprietà privata, resista alla ventata di collettivizzazione anche a costo di restar solo, abbandonato dalla moglie e dai figli che hanno invece capito i vantaggi delle cooperative agricole.

Se questo è il dramma familiare di Mito (che a noi sembra umanissimo e ricco di particolari significati) non è però per mostrarci questo dramma che il film è stato fatto: è un presupposto, al massimo, cui segue, nello svolgimento degli eventi, la dimostrazione dell'utilità del regime socialista all'infuori del quale l'uomo resta solo e quindi destinato a soccombere. Difatti Mito esce dalla cooperativa, ottiene che gli venga restituito il « capitale » conferito alla collettività proprio perchè possa constatare la validità del progresso agricolo che si attua con la potenza dei mezzi meccanici. E' inutile dire che siamo di fronte a un film di propaganda e che forse, per lo stato di arretratezza in cui versavano i contadini bulgari, deve sortire tra quelle popolazioni effetti indiscutibili. Ma noi occidentali di fronte a "*Un uomo decide*" ci chiediamo immediatamente se non sia possibile ottenere gli stessi risultati vantaggiosi per il progresso agricolo all'infuori di ogni collettivizzazione, lasciando cioè in vigore la piccola proprietà e offrendo alle famiglie agricole i mezzi meccanici che (e su questo siamo tutti d'accordo) contribuiscono allo sviluppo e al progresso dell'agricoltura. Ci sembra perciò molto facile dimostrare una tesi, così come la dimostra il regista Dako Dakovsky, contrapponendo alla collettività l'uomo solo e tacciando, in modo alquanto sbrigativo, di fascismo tutti quelli che si oppongono alla collettivizzazione. Il contadino Mito dovrà per forza far buon viso a cattivo giuoco ed accettare di entrare nella cooperativa; dove vediamo dei capi piuttosto rigidi che impongono ai lavoratori turni di giorno e di notte, proprio allo stesso modo di un'azienda in mano ad un capitalista.

Il film diviene importante là dove muove una critica precisa ad alcuni funzionari di partito che usano, nei confronti dei lavoratori, sistemi più odiosi di quelli del più odioso padrone.

La tesi politica rende però pesantissimo lo spettacolo poichè sin dal primo fotogramma ogni interesse drammatico è scontato da una conclusione certa e in una direzione precisa. Ciò non ostante alcuni brani, presi a sè, producono una certa intonazione tutta imperniata sulla disperazione del contadino che non vuole rinunciare alla proprietà dei padri e che considera il conferimento dei beni alla cooperativa un furto legalizzato.

Ivan Bratanov nella parte di Mito si rivela un attore di non comune valore.

LA CICALA

Produzione: Mosfilm; Soggetto: dal racconto omonimo di A. Cekov; Sceneggiatura: S. Samsonov; Regia: S. Samsonov; Fotografia: V. Monakhov, F. Dobronravov; Musica: N. Kriukov; Interpreti: L. Zelikovskaia, Serghei Bondarciuk, Vladimir Drusnikov.

Se l'informazione non ci imponesse di dividere equamente tra tutti i film lo spazio riservato al resoconto veneziano, noi dedicheremmo molte cartelle a quest'opera che ha inaugurato la selezione sovietica della XVI

Jean Pierre Mocky e Lucia Bosè ne « *Gli sbandati* » di Francesco Maselli.

L'attrice Chikage Awaschima nel film « Shuzenji Monogatari » (La maschera e il destino) del regista Nobru Nakamura, e l'attore Teiji Takahashi nel ruolo del principe Yoriie nello stesso film.

Mostra. E a far questo ci spingerebbero non soltanto i valori del film (che cercheremo di esporre con diligenza), ma soprattutto il fatto che i russi hanno dimostrato di saper fare dell'ottimo cinema senza ricorrere a soggetti di propaganda politica. Hanno cioè provato quello che da tempo sosteniamo: che si può avere l'opera d'arte al di fuori di ogni tesi purchè gli autori, in questo caso Cekov per la novella e il regista Samsonov per la traduzione filmica, siano veri artisti. Vogliamo discutere Cekov? Diventeremmo più ridicoli di quel tale che inventava il cavallo mentre sotto alle sue finestre passava un reggimento di cavalleria! Accontentiamoci perciò di vedere per quale dono d'ispirazione il giovane regista Samsonov, che è al suo debutto, ha saputo tradurre e ricreare le atmosfere, i personaggi e il dramma della nota novella cekoviana.

Innanzitutto egli deve essere dotato di una profonda cultura non limitata strettamente alla conoscenza dei maggiori autori di film e delle più significative opere; la sua cultura ha forti radici che abbracciano tutta la migliore tradizione letteraria russa e risalgono, attraverso le influenze che l'occidente esercitò sui maggiori autori slavi, alla cultura europea.

Samsonov è indubbiamente un raffinato; ma a differenza di alcuni noti ed acclamati registi che fondano la loro raffinatezza sul vano estetismo, sulla ricerca pittorica, egli opera in profondità e nulla concede all'immagine che non abbia una funzione. L'emozione drammatica, la parentesi comica, il brano ironico non nascono sotto la spinta di una volontà di chimico che dosa ogni ingrediente per la pillola commerciale o di propaganda; Samsonov ha dimostrato di saper tradurre lo spirito di Cekov e di saper aggiungere allo svolgimento narrativo originale alcuni inserti che sùbito, per osmosi d'arte, vengono assorbiti dal film senza che s'avverta la minima frattura; ma soprattutto il giovane regista russo ha dato la prova (che ci auguriamo divenga una lezione per tanti fanatici dell'estetismo) che non si può fare opera d'arte se non si riesce a fondere in un tutto omogeneo l'apporto del soggettista, degli sceneggiatori, degli scenografi, del costumista, degli attori, del musicista. Noi spesso salviamo un film per i valori pittorici, o perchè l'autore, ispirandosi ad alcuni capolavori, li ha tradotti fedelmente in immagini, o, peggio, consideriamo "*realismo*" evidenti stonature psicologiche, e sopravvalutiamo determinate prese di posizione anticonformiste per il semplice fatto che rappresentano un'eccezione, senza renderci conto dell'inutilità di questi atteggiamenti che spesso non sono se non una sottospecie di aspirazione aristocratica.

Samsonov non ha pose da aristocratico; ma nella schiera dei registi moderni egli ha conquistato una nobiltà particolare, frutto della sua indiscutibile validità artistica e di una suprema sensibilità. Egli non è un ambizioso; come tutte le autentiche persone colte s'è accostato ad un'opera d'arte (la novella di Cekov) senza presumere di aggiornarla o di scovarvi più di quello che l'autore abbia voluto dire.

"*La cicala*" è una donna, Olga Ivanova Dymova, che riunisce attorno a sè, nel salotto della sua casa borghese, alcuni artisti, scrittori, musicisti, pittori. Lei stessa canta, suona, ha ambizioni letterarie ed è tentata dalla pittura. Sposata ad un valente medico, il dottor Dymov, Olga è completamente estranea al lavoro del marito, il quale è costretto, per assecondare i capricci della moglie, ad affrontare il doppio lavoro di studioso e di traduttore di opere mediche straniere in lingua russa. Non un momento di comprensione è tra i due coniugi: Dymov perdona ogni scappatella della moglie con l'indulgenza superiore propria dei grandi spiriti; Olga approfitta della generosità del marito reputandolo un debole, un buono a nulla, solo perchè estraneo al mondo dell'arte di cui però Dymov riconosce esplicitamente l'utilità e la necessità.

Olga in questo vivere fatuo è facilmente vittima del vanesio pittore Riabovski e con lui fugge per una vacanza sul Volga. Tuttavia se Olga ha gli atteggiamenti artistici non ha però nè la tempra, nè lo spirito di sacrificio dell'artista; così la breve evasione finisce e « la cicala » in pieno inverno torna a bussare alla casa del marito. Questi, senza chiedere nulla, la accoglie. La lezione non è sufficiente per Olga. Riprende la relazione col pittore che, ormai divenuto noto nel mondo dell'arte, sente il peso di quella donna piccolo borghese legata ad atteggiamenti romantici e stantii. Il distacco fra i due amanti è drammatico; avviene sotto gli occhi del marito e alla presenza di un suo collega medico. Ma è prerogativa dei grandi spiriti il perdonare. E Dymov perdona. « La cicala » neppure stavolta comprende. Capirà soltanto il giorno che al capezzale del marito morente (ha contratto la difterite per salvare un bambino) vedrà tre dotti scienziati piangere la perdita di una grande promessa della medicina.

Abbiamo detto che il regista Samsonov è stato fedele al testo di Cekov ricostruendo non soltanto i climi del grande poeta, ma le sfumature dei personaggi. Ci sembra perciò errato l'aver paragonato, come alcuni hanno fatto, Olga de "*La cicala*" a Madame Bovary. Olga non è la provinciale in cerca di evasione o con aspirazioni per un mondo a lei chiuso; Olga evade continuamente e non ha aspirazioni perchè è convinta che il mondo del suo salotto le appartenga non solo come ospite, ma come artista, cioè con piena cittadinanza. Olga non ha tormenti, non ha preoccupazioni; è soltanto un'ambiziosa inconsapevole del ridicolo in cui cade quotidianamente. Ma è anche una « cicala »; tormentosa nella calda estate, rinsecchita e morente nel gelido inverno. Samsonov ci ha reso questo contrasto giocando con estrema abilità sia direttamente col personaggio di Olga, ricco d'ogni sfumatura, sia indirettamente su Riabovski e Dymov.

Ma ancòra un pregio ha questo film: di essere d'una moralità ineccepibile, rispettoso della persona umana, e di rifuggire con passo sommesso da situazioni delicate. Si pensi alla parentesi amorosa di Olga e Rabovski. E' espressa con un bacio: i volti dei due protagonisti si coprono con un velo. E la loro permanenza nella isba sulle rive del Volga è scevra d'ogni situazione imbarazzante. Samsonov preferisce descrivere con fine umorismo la noia dell'amante, nè risparmia un sorriso quando Olga parte improvvisamente, quasi per liberarsi da un incubo, preparando così la tragedia finale espressa con indimenticabili primi piani del volto di Olga, alternati con la presenza dei tre medici in quello stesso salotto dove un tempo « la cicala » cantava nella bella estate.

Tuttavia il regista non avrebbe potuto ottenere i risultati ai quali è arrivato se non lo avessero coadiuvato nella sua fatica, oltre Cekov, lo scenografo, L. Gibissov; il musicista Nikolaj Kriukov; i fotografi Monakhov e Dobronravov; e infine gli ottimi attori, Ludmila Zelikovskaia, Serghei Bondarciuk, Vladimir Drusnikov.

GLI SBANDATI

Produzione: C.V.C.; Regìa: Francesco Maselli; Sceneggiatura: F. Maselli, A. Savioli, P. Visconti; Fotografia: Gianni Di Venanzio; Musica: Giovanni Fusco; Interpreti: Lucia Bosè, Jean Pierre Mocky, Isa Miranda, Marco Guglielmi, Leonardo Botta.

Se "*La cicala*" è l'esordio felicissimo del russo Samsonov, "*Gli sbandati*" è l'esordio (senza aggettivi qualificativi) di Francesco Maselli, nella regia del lungometraggio a soggetto. Formatosi alla scuola del documentario, sotto l'influenza di Michelangelo Antonioni, questo nostro giovane regista (ha ventiquattr'anni) ha dimostrato di possedere doti particolari per far parlare di sè.

"*Gli sbandati*" è il suo bel frutto, ma un frutto ancòra acerbo, ricco di vitamine allo stato potenziale, tratte per processo di reminiscenza da altri autori ed elaborate con uno stile proprio che è alternanza di freddezze e di concessioni passionali, di osservazione distaccata e di partecipazione diretta.

Maselli è un pratico, nel senso che si è formato lavorando, per gradi, per tentativi; tuttavia conosce il linguaggio dei maggiori e spesso li ricorda (ad Antonioni dobbiamo aggiungere come stile Luchino Visconti); nè respinge, seppure consapevole di averle accolte, quelle lezioni. Più che un narratore Maselli si è rivelato con questo film un impressionista; sono le belle scene che lo interessano, le sottolineature, le sfumature, piuttosto che il legame delle une con le altre. Egli mette a fuoco i caratteri dei personaggi con due o tre tocchi e non si preoccupa di seguirne lo sviluppo. E' ancòra il documentarista preoccupato dei trecento metri in cui racchiudere un racconto sia sui bambini, sia sulla periferia della città, sia sui mestieri umili. E' dotato di finezze che poggiano su impalcature fragili. A Maselli manca (e come potrebbe averla?) la forza del mestiere nobile che non è — come erratamente si crede — grossolanità o cattivo gusto. Che manchi di mestiere lo prova il modesto risultato ottenuto dagli interpreti. All'infuori di Lucia Bosè (la quale ha espressioni che raramente vedemmo) tutti gli altri sono pesi morti; da Pierre Mocky a Ivy Nicholson, da Antonia De Teffè a Giulio Paradisi, da Giuliano Montaldo a Ferdinando Birri a Mario Girotti, salvo alcune parentesi felici aperte e subito chiuse da Goliarda Sapienza, Marco Guglielmi. Persino Isa Miranda è fredda e inerte. Il suo è un dramma di portata enorme; tuttavia non commuove.

Ma la mancanza di mestiere nel Maselli si avverte anche nella scelta degli sceneggiatori. Se mai ci fu dialogo più banale (proporzionatamente — s'intende — alle intenzioni) è quello de "*Gli sbandati*". Si parla a vuoto: domande e risposte, interruzioni, battute di spirito, risentono di composizioni liceali ad uso del teatrino della scuola.

Fare un film è una cosa seria, specialmente quando ci si impegna all'alto tema affrontato dal Maselli; bisogna avere il coraggio di ricorrere all'uomo di mestiere che conosce per esperienza il valore delle battute. Per esempio, un uomo scaltro avrebbe evitato, nel descrivere il carattere di Ferruccio (quello che fa lo spiritoso e poi tradirà) certe lungaggini e certe ripetizioni. Un personaggio si delinea in una battuta. Andrea, il giovane aristocratico padrone di casa, è invece appena abbozzato e la sua indecisione è più quella degli sceneggiatori che la propria, del suo carattere. Più centrato Carlo; ma è personaggio di azione, facile quindi e più colorito. Lucia, la sfollata che trova alloggio nella villa, è invece bene inquadrata, ma ci viene il sospetto che il risultato sia dovuto più all'attrice che al personaggio in sè.

Non era facile, lo ammettiamo, specialmente per un esordiente, raccontare una storia fatta di nulla, dove contano più le intenzioni che le azioni, dove lo scontro drammatico è tutto spinto alla fine quando i soldati, rifugiati nella villa, partono per la montagna, mentre Andrea, che aveva deciso di seguirli, è costretto a restare presso la madre e sotto la protezione germanica, e dove Lucia, uccisa, è abbandonata in mezzo alla strada come la carogna di un cane randagio. Tanto non era facile, che il film trova la sua più nobile espressione proprio alla fine, quando dal dramma interiore (il meno riuscito) si passa al dramma esteriore, alla scena agghiacciante, resa dal Maselli con una forza che lo fa, almeno in questo brano, regista di classe. Poteva il Maselli fare un film più completo? Non dubitiamo. Egli ha avuto pochi mezzi a disposizione; ci dicono che sia corso appresso alle trentamila lire da Roma a Milano (ce lo ha raccontato il padre: "*Cito partiva all'improvviso per accattare le trentamila lire*"); quindi le uniche attrici (Lucia Bosè e Isa Miranda) le ha avute per miracolo e ha dovuto rinunciare ad interpreti di maggior fama e valore. Considerazioni che in questa sede vanno fatte non tanto per alleggerire il film da difetti ormai incancellabili, quanto per valutare appieno il regista. Abbiamo sentito dire da alcuni che la storia del 1943, degli sfollati e dei partigiani hanno poco interesse. Non siamo d'accordo; per fare dell'arte ogni argomento è valido, purchè il tema non sia scelto con intenzioni extra artistiche. Se Maselli ha sentito il dramma di quei giorni tristi lasciamo che ce lo narri. A noi sembra che egli si sia accostato come pochi alla verità.

La bravissima Ludmila Zelikovskaia nel ruolo di Olga Ivanova Dymova nel film sovietico « La Cicala ». Questo lavoro, tratto da un racconto di Cekov, è stato diretto con mano maestra dal giovane regista russo Samsonov. Olga Ivanova è nel suo salotto circondata dai sorrisi degli artisti.

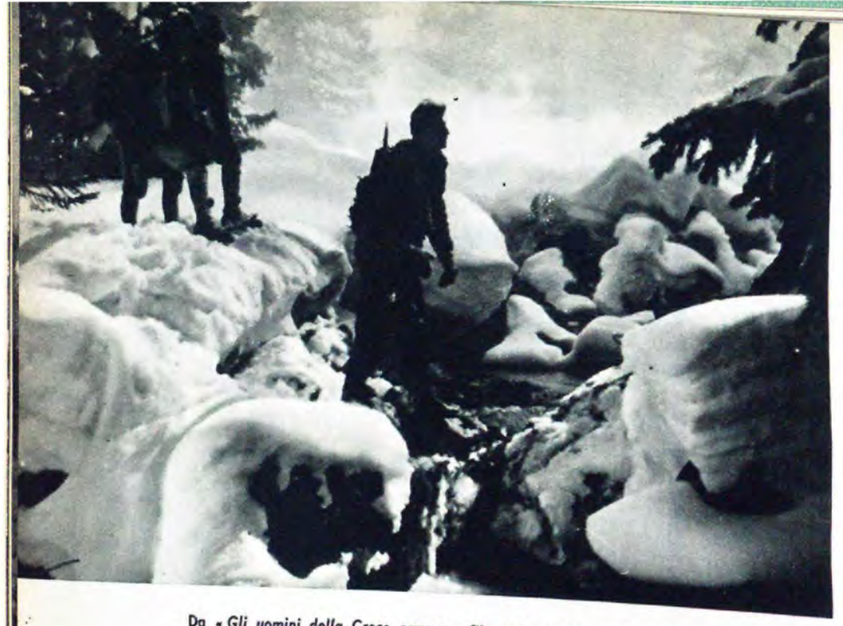
YOKIHI
(Yang Kwei Fei)

Produzione: Masaichi Nagata Daiei; Regìa: Kenji Mizoguchi; Sceneggiatura: Matsutaro Kawaguchi, Y. Idaida, M. Narusawa; Fotografia: Kohei Sugiyama; Musica: Fumio Hayasaka; Scenografia: Hiroshi Mizutani; Interpreti: Machiko Kyo, Masayuki Mori, So Yamamura, Sakae Ozwa.

Kenji Mizoguchi è una vecchia conoscenza di Venezia: "*Vita di O Haru*", "*Ugetsu Monogatari*", e con "*Sansyo Dayu*" ci dette la prova delle sue capacità di regista e della sua finezza di artista. Oggi, con « Yokihi », pur non venendo meno al suo genere preferito (la rievocazione di fatti tra storia e leggenda) e alle sue capacità di cesellatore, ci ha deluso, ma più che deluso, annoiati. E non si tratta di opera difficile che possa far nascere il sospetto di limitata comprensione di problemi a noi lontani; anzi, se un difetto c'è, sta proprio nel fatto che "*Yokihi*" (cioè Yang Kwei Fei, il nome di una principessa cinese) è film soltanto storico che racconta la vita triste dell'imperatore Genso, della dinastia Tang. Rimasto vedovo, Genso che amava la moglie al pari della musica, trova in quest'arte un'apparente consolazione; ma un giorno gli ambiziosi cortigiani gli presentano una bella ragazza somigliantissima alla defunta sposa. Genso se ne innamora perdutamente e la sposa, elevando alle alte cariche dello stato i parenti della fanciulla, gente di bassa origine. Ma tra i nuovi investiti ben presto si scatena l'odio reciproco fino al giorno in cui l'esercito si ribella chiedendo che i parenti della principessa e la principessa stessa siano messi a morte. Così l'imperatore vede morire la sua seconda sposa.

Questa dolorosa storia è raccontata da Genso, mentre, vecchio e cadente, è condotto in prigionia per ordine di suo figlio. Ma non patirà più il povero imperatore, chè dall'al di là è chiamato dalle fedele Yang Kwei Fei ai piedi della cui statua muore.

Il film è noioso per lentezza di ritmo e per la banalità del racconto; manca la forza espressiva, drammatica propria delle opere giapponesi. Sarà forse la ambientazio-



Da « *Gli uomini della Croce azzurra* » film polacco del regista Andrej Munk.

ne in Cina, sarà la poca vitalità degli attori (all'infuori di So Yamamura, nel ruolo del generale ribelle, gli altri sono costretti in clichès da illustrazioni di romanzi geografici), sarà il poco interesse che desta, certo rimpiangiamo i precedenti film di Kenji Mizuguchi. Notevole il colore e alcuni brani musicali dovuti a Fumio Haisaka.

Il Giappone, con questa seconda opera, ha perso molte possibilità di arrivare ben piazzato al traguardo finale.

GLI UOMINI DELLA CROCE AZZURRA

Produzione: Film Polski Varsovie; Regìa: Andrej Munk; Soggetto: da un racconto di A. Liberak; Sceneggiatura: A. Munk; Fotografia: S. Prudin; Musica: Jan Krenz; Commento: Karol Malcuzynski; Voci del commento: Julien Bertheau de la Comèdie Française; Interpreti: gli uomini della Croce Azzurra.

E' questo l'unico film polacco presentato alla mostra. Tuttavia più che un film è un documentario di lungo metraggio che esalta la nobile attività degli uomini della croce azzurra, cioè delle migliori guide che vivono ai piedi del massiccio montuoso dei Tatra nella catena dei Carpazi. I loro atti di valore sono innumerevoli e il regista Andrej Munk, sfogliato il libro d'oro, ha preso una storia autentica e l'ha raccontata con nobiltà evitando di aggiungere ai fatti ogni orpello per aumentare la carica d'eroismo dei partecipanti all'impresa. La quale consiste nel raggiungere una capanna, situata nel versante cecoslovacco, del Tatra, dove ha trovato rifugio un soldato sovietico con i piedi congelati e braccato dai tedeschi. A questa impresa, che si concluderà col ritorno in territorio polacco già liberato, partecipa anche un medico, anzi è il protagonista, l'eroe. Noi seguiamo tutto lo svolgersi dell'azione i cui momenti più "*drammatici*" sono rappresentati dal passaggio in zone difficili e da uno scialbo inseguimento da parte dei tedeschi. Spettacolarmente il film delude; non ci sono gesti leggendarii, nè incontriamo super uomini insensibili alle fatiche e alla paura. C'è quindi una verità così nuda, così dimessa che lascia meditare anche se non entusiasma. Il film non ha attori professionisti; sono le guide — tra cui quelle che presero parte all'impresa — che rievocano i fatti del 1945. Una bella fotografia di S. Sprudin ed un buon commento parlato di Karol Malcuzynski, fanno salire il modesto livello di questa produzione polacca.

VERSO LA NUOVA RIVA

Produzione: Stabilimento Massimo Gorki a Mosca; Stabilimento Cinematografico di Riga; Regìa: Leonida Lukov; Soggetto: dal romanzo omonimo dello scrittore lettone Villis Lezis; Sceneggiatura: A. Alakseev e L. Lukov; Fotografia: (a colori) V. Rappoport e G. Eghiazarov; Musica: A. Lepin; Interpreti: Jan Priekulis (Ian Lidum); Velta Line (Ilsa Lidum); L. Freiman (Olga Lidum); Ianis Osis (Taurin); Iuri Iurovski (Kikreisis); Artur Dimiter (Pazeplis); Baiba Indrixon (Anna); Garri Liepin (Artur); V. Lieldyg (Aivar).

Abbiamo parlato lungamente e senza risparmiare elogi de "*La cicala*" del giovane regista Samsonov. I valori del film e la nuova posizione artistica di questo regista sovietico ci sembrano fenomeni molto importanti in un paese dove l'arte ha finalità particolarissime, sempre tesa ad elogiare le conquiste progressiste, i piani quinquennali, bacini idroelettrici, i trattori, le cooperative agricole e l'esercito sovietico. Ma Samsonov è un giovane e perciò il suo film ci indica che, non ostante i manifesti e i proclami sul come si debba comportare un artista sovietico, la sua opera è ben lontana da ogni programma, anzi è indice di profondo studio, di raffinata ricerca e di attenta cultura, ma è sopratutto dotata di mirabili intuizioni.

Leonid Lukov, il regista di "*Verso la nuova riva*", appartiene invece ad una scuola strettamente legata alla seconda fase della rivoluzione sovietica, quando cioè l'arte (ma perchè chiamarla così?) fu messa al servizio della propaganda per indicare al popolo le realizzazioni socialiste e il cammino che ancora bisognava compiere. Perciò "*Verso la nuova riva*" è carico d'ogni orpello propagandistico e d'ogni rettorica studiata in tal senso. Tutto grossolano, come personaggi tagliati con l'accetta, questo film ci racconta un brano della storia della Lettonia, quando la rivoluzione proletaria chiamò in aiuto le armi sovietiche contro la minaccia dell'invasione tedesca. E' un film indubbiamente popolare (e per questo dobbiamo concedere certe attenuanti altrimenti impossibili) tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore lettone Villis Lazis, dove sulla trama storica si inseriscono complicatissimi episodi di lotte tra padri e figli, con sorprese che ci fanno sapere come un padre non sia padre, ma abbia solamente adottato un ragazzo e come il figlio, divenuto ormai valoroso soldato dell'esercito sovietico, ritrovi il vero padre anche egli militante tra le file dei soldati dell'URSS. Vediamo proprietari cattivi, braccianti miseri, operai che vanno in carcere cantando, donne festanti che adornano, come fossero altari, i carri armati.

Noi saremmo anche disposti, pur riuscendoci sgradevole questa tematica, ad accogliere il film, purchè tutte le tragedie alle quali assistiamo riuscissero a commuoverci. Sarà forse la nostra "*mentalità borghese*", ma ancora ci commuoviamo a Cekov e non di fronte alla rettorica di un complicatissimo e mal fatto film. Al quale tuttavia riconosciamo un inizio alquanto drammatico e sotto certi aspetti accettabile; nè il colore dà alcun rilievo alla opera poichè spesso serve ad accrescere l'oleografia dell'intera pellicola.

LA TIERRA DEL FUEGO SE APAGA

(La Terra del Fuoco si placa)

Produzione: Mapol (Argentina); Regìa: Emilio Fernandez; Soggetto: Francisco Coloane; Sceneggiatura: E. Fernandez, José Ramon Luna; Fotografia: Gabriel Figueroa; Musica: Antonio Diaz Conde; Interpreti: Anna Maria Lynch, Erno Crisa, Armando Silveste, Eduardo Rudy, Duilio Marzio.

Il regista Emilio Fernandez, già autore di interessanti opere presentate alcuni anni or sono alla Mostra di Venezia, non ha più nulla da dire, nè al Messico, nè in Argentina dove ha « girato » questo orribile e risibile film, tutto « caliente ». La caduta di Fernandez segna anche la caduta di Gabriel Figueroa la cui fotografia, pastosa e saponosa, non regge da sola un film. Anzi, la inutilità di questa storia si avverte forse di più proprio in virtù delle belle riprese che lascerebbero supporre scene altamente drammatiche.

Agli estremi limiti dell'Argentina, alla Terra del Fuego, conosciamo un certo Malambo. E' un uomo cupo e solitario, parla poco e cerca l'oro; un giorno conosce una prostituta e la riscatta dal luogo infamante in cui ella vive. La donna, per riconoscenza, va a vivere con il solitario della collina. Però Alma pensa sempre di tornare in Europa e un giorno, non ostante sia innamorata di Malambo, si imbarcherà lasciando definitivamente quei luoghi desolati. Malambo rimarrà; con l'oro ha comprata la terra e laggiù servono uomini della sua tempra. Che importa se ha ucciso? Yagano, il morto, era un mascalzone! Con queste parole, dette da un commissario di polizia piuttosto benevolo, si chiude il racconto.

Ricorderemo che hanno preso parte al film: Erno Crisa (un po' scarso) e Anna Maria Linch, una sorta di femmina esplodente dai grandi seni e dalle anche tornitissime. Peccato che non sappia recitare! Dopo di che — come la Tierra del Fuego — si « apaga » la nostra indignazione per aver visto questa « robaccia » ad una Mostra di Arte.

CISKE DE RAT

(Faccia di topo)

Produzione: Filproductie Maatschappij Amsterdam N.V.; Regìa: Volfang Staudte; Soggetto: dal romanzo omonimo di Piet Bakker; Sceneggiatura: Staudte e Bakker; Fotografia: Otto Baecker; Scenografia: Nico Van Baarle; Musica: Steye van Brandenburg; Interpreti: Kees Drusse (il maestro); Johan Valk (il direttore della scuola); Robert de Vries (il padre); Jenny van Maerlant (la madre); Dick van der Velde (Ciske de rat).

L'Olanda ha inviato un film che possiamo senz'altro definire a sfondo sociale tanto il problema trattato (che cioè la cattiveria e la bontà dei fanciulli è strettamente dipendente dal cattivo o buono ambiente famigliare) ha soggiogato il regista costringendolo più nei limiti di un rapporto informativo su un episodio di delinquenza minorile, che permettendogli di spaziare nella ricerca di effetti d'arte. Non conosciamo il romanzo omonimo di Piet Bakker; ma pensiamo che gli stessi difetti del film debbano annidarsi nelle pagine del libro che dev'essere opera pedante, svolta tutta con nobili intenzioni, ma con poca ispirazione. Eppure le materia di un dramma non mancava, poichè i presupposti che spingono un ragazzo (che noi sappiamo non essere cattivo) ad uccidere la propria madre, hanno radici in alta tragedia. Invece nel film, tranne alcuni brani, tutto si svolge come in un alveare: gran ronzio intorno a cera molle e miele. La madre muore, perchè è il personaggio cattivo; l'amante di lei si allontana definitivamente alcolizzato per una stretta via di Amsterdam, perchè è l'involontario provocatore del dramma; gli altri si redimono tutti, dopo aver lungamente discusso fra loro e concordando infine all'unanimità.

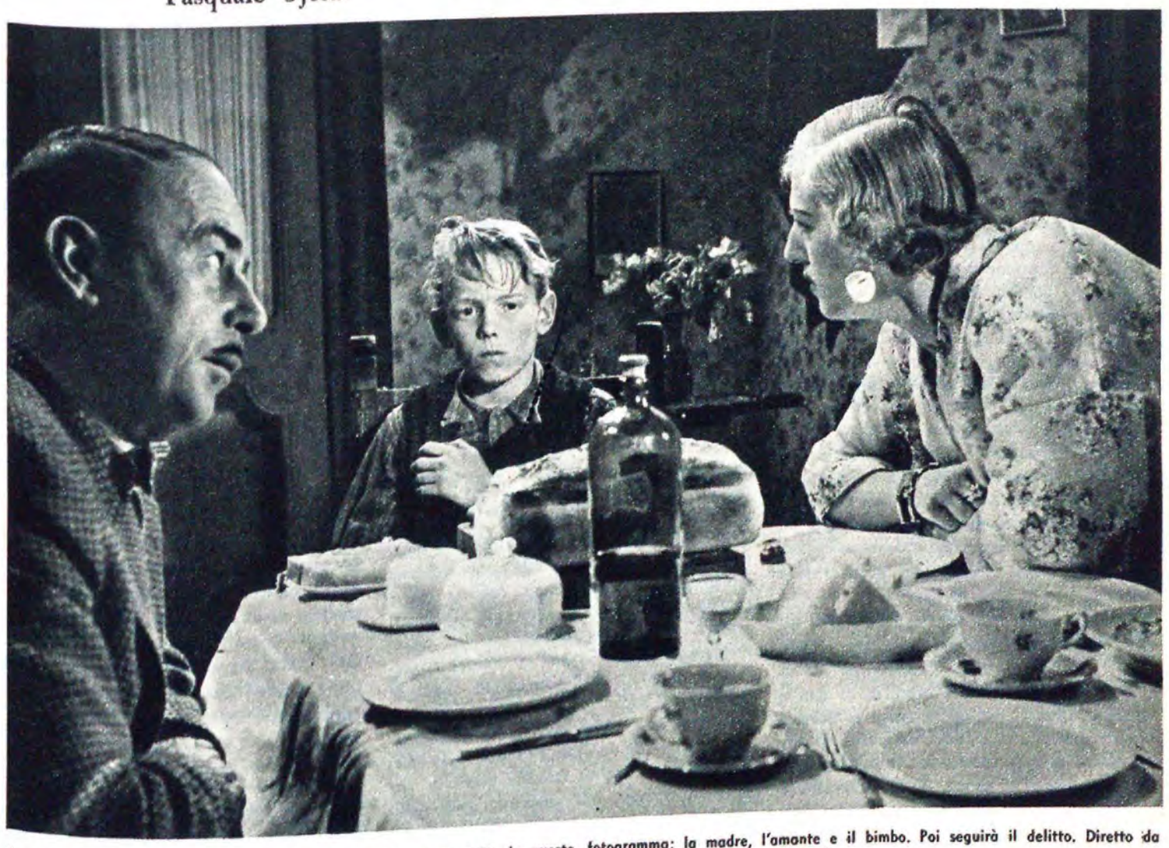
La redenzione della gioventù traviata, la necessità di abolire i riformatori, la comprensione che un maestro deve possedere nei confronti degli allievi, sono problemi degni del massimo rispetto e sentiti con evidenza dalla cinematografia olandese alla quale dobbiamo riconoscere il coraggio di averli affrontati.

Il film è condotto dal regista Wolfang Staudte con piglio documentaristico tanto che alcune scene sembrano girate senza preparazione di studio o sceneggiatura. Ma questo non basta: lo prova il fatto che, di fronte a così grandi tragedie e drammi, noi si resta indifferenti in attesa di una conclusione rosea.

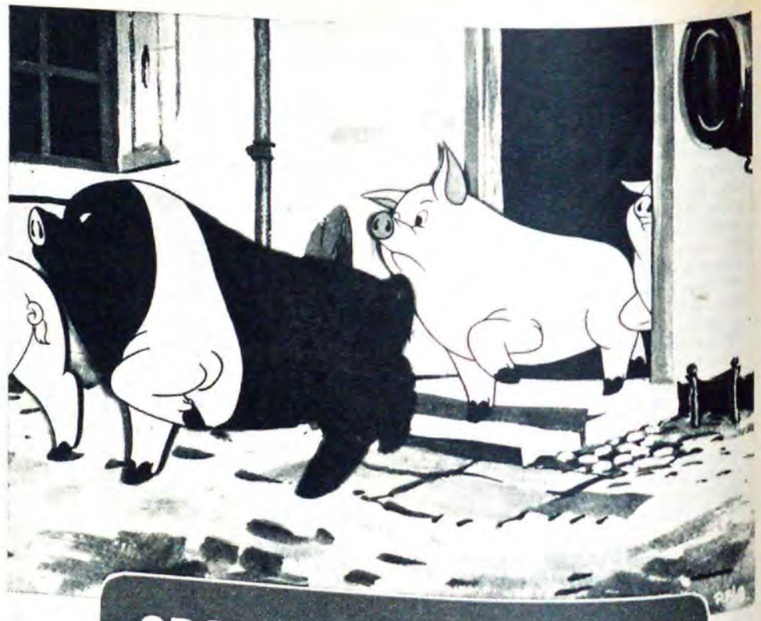
Gli attori sono tutti bravi, ma spiccano in modo particolare il piccolo Dik van der Velde; Jenny van Maerlant, la madre; Kees Brusse, il maestro. Da ricordare la musica di Steye van Brandenburg.

Pasquale Ojetti

Da « *Verso la nuova riva* » il film sovietico di Leonida Lukov. Gli attori Janis Osis e V. Lieldyg, l'uno di fronte all'altro, nei ruoli del possidente Taurin e del figlio adottivo Aivar. Una profonda barriera divide i due uomini.



La terribile vita in famiglia di « *Ciske de Rat* » è espressa tutta in questo fotogramma; la madre, l'amante e il bimbo. Poi seguirà il delitto. Diretto da Walfang Staudte, questo film olandese è un brano di lezione sociale.



CRONACHE DA LONDRA

- La favola politica di Orwell è divenuta cartone animato
- Al Festival di Edimburgo si vogliono registi e non divi

CORRISPONDENZA DI ROGER MANVELL

«La Fattoria degli animali» è il primo cartone animato inglese della lunghezza di un film normale. Fu nel 1951 che John Halas e Joy Batchelor (marito e moglie), specialisti nel genere, vennero incaricati dal noto produttore americano Louis de Rochemont di studiare la possibilità di fare un «cartone» ispirandosi al famoso apologo politico-satirico di George Orwell.

In questa favola si racconta la storia di una fattoria dove la comunità degli animali, maltrattata da un fattore ubriacone, decide di ribellarsi e di cacciarlo via. Essi perciò instaurano una democrazia; ma questa è in seguito rovesciata dai maiali, i quali dimostrano di essere i membri più astuti dell'originale Stato di animali.

Il successo del film di John Halas in Inghilterra e in America dovrebbe farci meditare un poco su quanto concerne questo specialissimo ramo della produzione cinematografica. Solo ventisei cartoni animati di lungometraggio sono stati fatti durante tutta la storia del cinema, e «La Fattoria degli Animali» è il primo lavoro del genere che abbia un contenuto drammatico. Sebbene la storia narri una parabola politica interpretata da animali-personaggi, il suo humour e la caricatura sono fattori incidentali. Ciò dimostra il grande coraggio del finanziatore, Louis de Rochemont, e dei suoi creatori materiali. Il costo del film, pari a quello di uno normale, obbligò John Halas e la moglie ad affiancare alla loro organizzazione, adatta solo per cortometraggi, un'altra capace di affrontare un lavoro più impegnativo.

Invece del piccolo gruppo, sufficiente solo per un soggetto di dieci minuti, Halas, per «La Fattoria degli Animali», richiese la collaborazione di 70 artisti. Per questo lavoro, della durata di 75 minuti, furono necessari 250.000 disegni e 4000 fondali. I pennelli degli artisti stesero due tonnellate di colore e la lavorazione durò complessivamente poco meno di due anni. I disegnatori e i principali animatori dovevano capire collettivamente lo spirito del film su cui lavoravano, rendere le caratteristiche dei luoghi che formavano l'ambiente della storia e soprattutto lo «spirito» degli animali partecipanti alla favola. Per questo essi vissero molto tempo in una fattoria, per studiarne gli edifici, gli attrezzi agricoli, il lavoro che vi si svolgeva e, infine, gli stessi animali. Perchè era necessario che il lavoro di molti, nell'opera finita, avesse l'impronta di una sola mano. Abilità organizzativa e abilità artistica sono elementi essenziali per un cartone di lungo metraggio e debbono esistere in misura molto maggiore di quella che si richiede per un soggetto breve.

I film animati non sono esclusivamente dei film a disegni; si possono usare delle marionette o figure ritagliate o silhouettes. Ma la fantasia dell'artista è più libera in un film a disegni. Tuttavia per questi ultimi si richiede uno speciale acume nella inventiva grafica poichè si deve prevedere, in abbozzi disegnati per una serie di prove, la figura completa quando prenderà vita e carattere. Bisogna essere capaci di immaginare — al momento del tratteggio — un «*tipo*» che cambierà e si svilupperà in un essere vivente. Ecco perchè il cartone animato è un ramo speciale sia dell'arte che della realizzazione cinematografica.

Recentemente John Halas ed io abbiamo scritto un libro in collaborazione sull'argomento: è intitolato «*Il film animato*». Halas ha ampliato le idee che io ho brevemente espresse. Egli cita il carattere del «maiale dittatore» — il «*malvagio*» del film. Esso è tratteggiato con linee ampie e forti, le quali possono essere facilmente e potentemente rese mobili; e, una volta animate, debbono essere copiate agevolmente dai pittori più giovani. Il «dittatore» — per esempio — ha colori semplici, ma arditi; il suo carattere è marcatissimo, pronto per il movimento e per lo sviluppo in azione.

Al pari delle tavole dei giornali e delle riviste, anche i film a disegni variano nello stile, che da un estremo di fantasia, anche di surrealismo, arrivano alla precisione quasi naturalistica. Una estrema stilizzazione animata contraddistingue i lavori della U.P.A. Studios negli Stati Uniti.

La John Halas Studios inglese ha fatto invece film di ogni stile e «La Fattoria degli Animali» è il suo centoventesimo prodotto dall'inizio dell'attività. Da circa dodici anni questa compagnia è tra i più grandi complessi del genere in Europa. Lo stile de «La Fattoria degli Animali» è piacevolmente convenzionale, una specie di naturalismo molto semplificato. Io penso che sarebbe molto difficile far accettare ad un pubblico normale un cartone animato di lungometraggio disegnato alla maniera estremamente stilizzata — per esempio — del «*Rooty Toot Toot*» di John Hubley della U.P.A. Più il pubblico deve simpatizzare con i caratteri umani ed animali, e più naturalistico deve essere il disegno. Questo non significa che i disegnatori debbano pensare solo in termini realistici, ma significa che l'espressione dei volti e dei vari caratteri devono prendere forma in maniera riconoscibile o simpatica. Il contenuto de «La Fattoria degli Animali» tiene infatti desta l'attenzione durante tutto lo spettacolo.

Due fotogrammi tratti dal lungometraggio in cartoni animati «Animal Farm» realizzato in Inghilterra dalla coppia John Halas e Joy Batchelor. «Animal Farm», ispirato all'apologo politico-satirico di George Orwell, racconta la storia di una fattoria dove la comunità degli animali, maltrattata da un fattore ubriacone, decide di ribellarsi e di instaurare una propria democrazia, ma finisce per cadere vittima dei soprusi totalitari dei maiali capeggiati da Napoleone, il maiale più furbo.

Dunque «La Fattoria degli Animali» non è soltanto il primo film animato realizzato in Inghilterra per il pubblico normale, ma è il primo lavoro del genere fatto in forma drammatica, poichè le avventure di questi animali rappresentano alla fine un quadro satirico dei nostri tempi, così come lo vide George Orwell.

* * *

Trentotto paesi partecipano con i loro film al IX Festival Cinematografico di Edimburgo, che dura tre settimane, da Agosto a Settembre di ogni anno, e che è il maggiore festival annuale delle arti. La tradizione su cui poggia la manifestazione di Edimburgo si differenzia da tutte le altre rassegne cinematografiche. Ebbe inizio subito dopo la guerra, nove anni or sono, come manifestazione del tutto indipendente, in un periodo in cui le autorità cittadine di Edimburgo progettavano di fare della città più importante della Scozia il centro internazionale estivo per gli spettacoli: teatro, balletto, opera e musica.

Il Festival Cinematografico è organizzato dalla Edimburg Film Guild, una delle maggiori e più accreditate società cinematografiche d'Inghilterra. Per lo più le rassegne cinematografiche — sia in Italia che in Francia e in Germania — ricevono aiuti finanziari governativi; la Guild ha sempre finanziato da sola i suoi festival ed è, nei limiti del possibile, autonoma.

Difatti è prima di tutto una rassegna per gli amatori del cinema; non batte la grancassa e preferisce la visita dei registi a quella dei divi. (La presidenza, affidata quest'anno a De Sica, ne è la migliore testimonianza). E' dedicato ai film di stile realistico, siano essi documentari o lungometraggi a soggetto; accoglie volentieri film sperimentali, opere per ragazzi, cortometraggi scientifici ecc. ecc. Questi film sono visionati in diversi locali secondo il loro contenuto, sia generico che specializzato. Il vero centro del Festival è però il piccolo cinema «Cameo», dove passano un centinaio di film durante le tre settimane di proiezione. In qualità di partecipante del Comitato Tecnico di Londra, chi scrive queste note ha visto anticipatamente un gran numero di film spediti per la manifestazione di Edimburgo.

Quest'anno l'Est è abbondantemente rappresentato. L'India, per esempio, ha inviato parecchi brevi film e insieme l'interessantissima opera spettacolare «*Munna*» di K. A. Abbas che offre, a noi occidentali, un vasto panorama di vita indiana attraverso le avventure di un ragazzo.

Anche Ceylon e Malaya hanno mandato delle opere, e così il Giappone e la Cina. Gli attori del ben recitato film giapponese «*The Trumpet Boy*» sono dei ragazzi e con loro viviamo la storia di un maestro entusiasta che riesce ad introdurre in una scuola l'insegnamento musicale. Ottima è anche un'opera cinese che mostra un episodio degli anni di guerra in cui un coraggioso pastorello aiuta i guerriglieri cinesi. Un film americano, «*Korean Artist*» ci fa conoscere l'attività di un pittore coreano.

E' difficile dare in poche righe una visione completa del quadro straordinariamente dettagliato di popoli e di attività del mondo che offre una così vasta collezione di film. Questo è il reale valore del festival, poichè secondo me, il soggetto dei film, piuttosto che l'interpretazione artistica, è ciò che maggiormente attrae l'interesse. I film sono spesso precisi e sinceri, ma pesanti nello stile. La Francia tuttavia è un paese che evita quanto più possibile di dipingere la vita reale attraverso una piatta ripresa. Una delle pellicole francesi inviate quest'anno ci porta nelle caverne dei Pirenei facendo di un'esplorazione abissale una commovente storia del coraggio umano. Un'altra offre uno studio impressionistico delle grandi pitture preistoriche di Lascaux e di altre caverne francesi, e una terza ricava delle meravigliose ed emozionanti visioni dal trasporto del petrolio con autocarri attraverso una strada del deserto del Marocco. I francesi sono rigorosi stilisti in questo genere e sanno che l'arte di presentare in un documentario è altrettanto importante quanto il soggetto stesso. Questa ricerca di stile fotografico è sopratutto chiara in una deliziosa commedia africana ambientata nella Costa d'Oro; il film, che si chiama «*Mr. Mensah Builds a House*», narra della esperienza di un prete africano che prende troppo alla leggera la sorveglianza della costruzione della casa in un villaggio africano dove ha deciso di passare la sua vita.

In alcuni casi, si sa, i film servono solo per riprendere uno spettacolo di qualsiasi genere, come su un disco si incide un sinfonia. Un film cecoslovacco, per esempio, riproduce alcune ammirevoli danze acrobatiche cinesi, e uno francese offre una rappresentazione dello straordinario mimo Marcel Marceau.

I russi hanno presentato il balletto «*Giulietta e Romeo*»; i cinesi l'opera chiamata «*Liang Shan-Po*»; la Compagnia dell'Opera di Stato di Vienna appare sullo schermo con il «*Don Giovanni*».

Il pubblico del Festival di Edimburgo arriva da tutte le parti del mondo con la speranza di vedere i migliori film dell'anno, realizzati da registi già affermati o sconosciuti. L'annunciata visita a Edimburgo di Carl Theodor Dreyer, che presenta il suo forte e drammatico film religioso «*The Word*», è gradita sia al pubblico che agli organizzatori; come è gradita l'occasione di vedere e di discutere con amici entusiasti il primo film «*cinemascope*» di Elia Kazan, «*East of Eden*», in cui egli, a mio parere, è riuscito a mostrare come si debbono usare i veri «*primi piani*» in uno schermo panoramico.

Tra le principali realizzazioni proiettate al Festival vi è un film cecoslovacco in cui vengono fusi azione reale e cartoni animati per condurci nell'avventura fantastica di un gruppo di ragazzi che ritornano nei tempi preistorici.

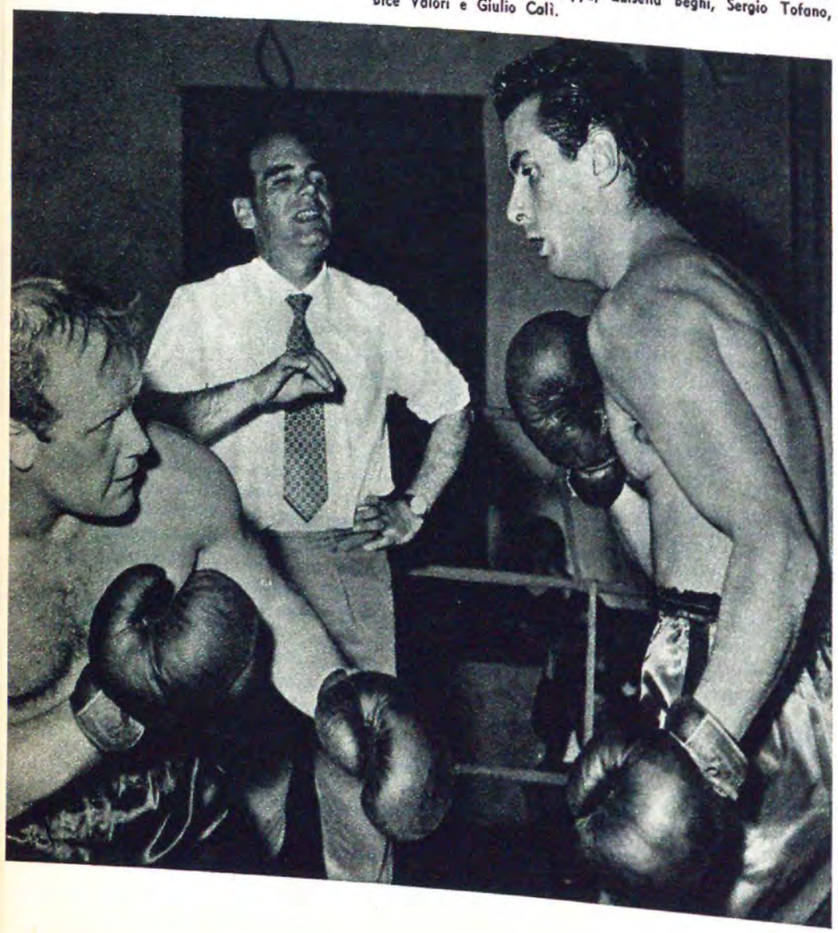
G. W. Pabst nel suo «*The Last Act*» ricrea sullo schermo gli ultimi giorni di Hitler; un'altra interessantissima opera è quella del regista inglese Thorold Dickinson, girata in Israele, «*Hill 24 doesn't Answer*», che narra di un tragico incidente accaduto sulla frontiera arabo-israeliana e della gente che vi ha preso parte.

L'importanza internazionale di Edimburgo sta nel fatto che, prima o dopo, ogni parte del mondo appare sugli schermi dei suoi cinematografi.

Roger Manvell

Alberto Sordi, Paolo Stoppa e Silvana Pampanini, ascoltano attentamente il regista Comencini che dà le ultime istruzioni prima di un « si gira » de « La bella di Roma » (Prod. Lux).

Luciano Forniti — pugile professionista — si batte con l'attore Cifariello sotto gli occhi di Luigi Comencini. A « La bella di Roma » — tratto da un soggetto di Comencini e Margadonna — hanno preso parte, oltre a Silvana Pampanini, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Luisella Beghi, Sergio Tofano, Bice Valori e Giulio Calì.



Luigi Comencini è innamorato di NANNINA

ACCUSATO DI "OTTIMISMO ROSA", SI DIFENDE CON UNA "PADELLATA IN TESTA"

Dietro all'esile cavalletto del pittore «en plein air», c'è sempre un ragazzino a chieder mille cose; dietro alla Mitchell da venti milioni del regista, c'è spesso un giornalista in cerca di dichiarazioni. Il pittore risponde al ragazzino che, a casa, racconta semplicemente che un uomo con la barba dipingeva le mucche. Invece il regista, per lo più, si limita a dire «ciao», e poi il giornalista riempie cinque cartelle di «dichiarazioni».

Luigi Comencini deve però avere animo di pittore poiché, anche in lavorazione, trova sempre il tempo di dirvi quello che fa, quello che pensa, quello che crede. Però non bisogna approfittarne e noi, prima di parlare con lui, gli abbiamo lasciato girare la sua «Bella di Roma»; lo pensavamo alle prese con una «bella» e volevamo lavorasse in santa pace, tanto più che, per tre mesi consecutivi, Comencini di pace ne ha avuta poca. Colpa della «Nannina» di Silvana Pampanini, rivelatasi una romanina così pepata che o pugile o vedovo o tappezziere se ne innamoravano tutti e per togliersela di mente non c'era che fare come Gracco, il tappezziere: un voto alla Madonna!

Comencini, oltre a far ruotare sul perno della comicità la giostra amorosa di Cifariello, Stoppa e Sordi, attorno a Nannina trillante e calcolatrice come il registratore di cassa del bar, ha dovuto dirigere i «matchs» di boxe fra il pugile Forniti e Cifariello, rovesciare quintalate d'acqua su Monte Savello, insegnare a recitare al gatto di Cinecittà e ad un gallo bianco del Gianicolo, e tutto per convincere alfine quel cocciuto di Mario che Nannina voleva bene a lui solo e che era ora di appendere i guantoni e comprare l'anello matrimoniale.

La storia de «La bella di Roma» termina con l'anello d'oro, ma il lavoro di Comencini continua con altri «anelli»: anelli di pellicola cronometrati come «centometristi» olimpionici e inviati all'Istituto Luce per incidervi le musiche di Nino Rota.

Siamo andati a trovare Comencini in sala di registrazione: era l'unico ad avere la giacca perché i professori di Santa Cecilia suonano o in nero o scamiciati e lì stavano proprio scamiciati. Se non fosse stato per i fogli pentagrammati usati come ventagli non li avreste neppur creduti imparentati con le note, come non avreste riconosciuto nel giovanotto in maglietta gialla il compositore Rota né in quello coi sandali il maestro Ferrara. Però è bastato che il fonico desse il via, Ferrarra ticchettasse la bacchetta sul leggìo, Comencini facesse scattare il cronometro, perché una musica dolce, un'orchestrazione precisa, ci trasportasse nell'atmosfera del concerto. L'anello durava trenta secondi ed erano trenta secondi di buona musica che andavano a fissarsi su tredici metri e mezzo di fotografico. Così abbiamo trascorso una serata con Comencini come se fossimo seduti in poltrona all'Argentina; discorrendo con lui, ci siamo accorti che egli sa quello che vuole e che, avendo le idee chiare, non imbroglia sé stesso o gli altri con nebulose polemiche. Possiamo dire che ha un unico e vero amore: il personaggio.

Se quindi comprende come alcuni aspirino a rendere il «vero» fotografando la realtà stradale e domestica dell'uomo, da parte sua si chiede: «con questo sistema fino a che punto e quando, capiterà di fotografare il «momento» che fa dell'uomo un personaggio?».

Affidarsi alla casualità del «pedinamento» è indubbiamente poetico, ma anche aleatorio; si può ugualmente giungere al «vero» concentrando nel film i «momenti» spettacolari della vita degli uomini attraverso la solida invenzione di una storia e la nitida creazione dei personaggi che, senza essere autentici uomini della strada o vuoti fantocci da telefono bianco, parlino il linguaggio amato e compreso dal pubblico. Un linguaggio esprimente la vita di tutti i giorni, toccante i problemi umani, satireggiante i costumi e unente il comico all'amaro, l'umorismo al patetico, la comicità delle circostanze alle situazioni serie o addirittura drammatiche. Far questo non significa creare l'«ottimismo rosa», tradire il neo-realismo. Il neo-realismo è stata una lezione corale di cui siamo stati tutti quanti maestri e allievi: nessuno ha il diritto di credersi suo erede perché predica l'indagine documentaristica della realtà; questo era solo un aspetto del neo-realismo e insistervi ad oltranza significa isterirlo. Padrone chi vuole di dire: io continuo il neo-realismo degli stivali tedeschi sul selciato di Via Rasella in «Roma città aperta». Ma altrettanto padrone Comencini (e ugualmente nel vero) di dire: io continuo il neo-realismo della padellata in testa data da Fabrizi nel bel mezzo di una scena altamente drammatica sempre nello stesso «Roma città aperta». Quella padellata significa, per Comencini, la frecciata che, penetrando rapidamente nella mente dello spettatore, lo fa ridere e, poi, pensare.

«Non importa di rasentare la farsa — dice Comencini — purché il pubblico rida delle disavventure di un personaggio e non di un clown; purchè il pubblico, di allusione in allusione, di personaggio in personaggio, sia mantenuto sempre sul livello del «vero».

E i suoi «Bambini in città», «Proibito rubare», «Heidi», e i due «Pane, amore», hanno colpito gli spettatori proprio per il caleidoscopio di situazioni comico-patetiche.

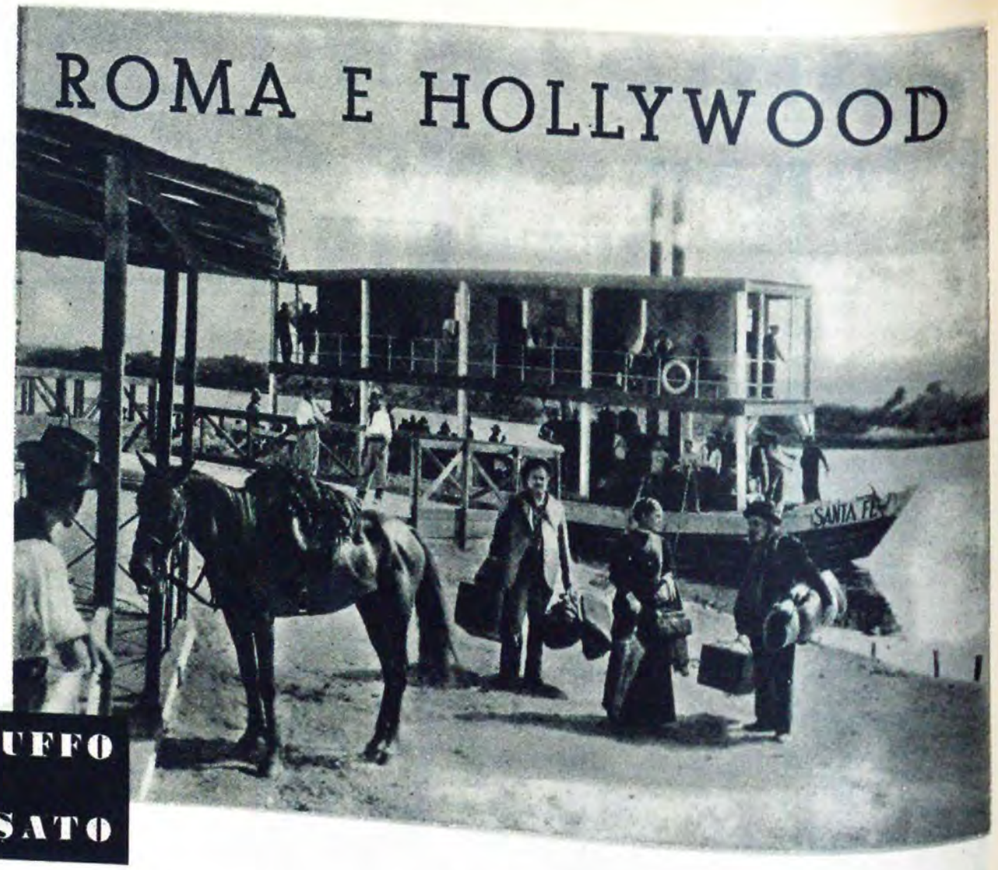
Per crearle, Comencini lavora con paziente cura alla trama e sopratutto con passione verso i personaggi che finisce col portarseli appresso come ombre pronte a prendere corpo appena ne parla. Anche ora, ascoltandolo, se non sapessimo che Nannina è la protagonista di «La bella di Roma», rischieremmo di crederla la sua innamorata; sentendo definire Sordi «cattivo cristiano» e «Tartufo moderno», Stoppa «vedovo con ritorno di fiamma», Cifariello «tirapugni squattrinato», penseremmo a dei cattivi fratelli in vena di dargli dei dispiaceri.

E forse dispiaceri ne avrà; perché i personaggi, appena li licenzi ti accorgi del tradimento; e se anche non sono loro a tradirti, trovi sempre qualcuno che ti segnala i difetti e gli eccessi. Forse da queste stesse pagine Comencini riceverà i primi dispiaceri. Per ora, accontentiamoci di avere ascoltato il regista.

F. M.

Silvana Pampanini è in « La bella di Roma » una cassiera di bar. In questo momento è alle prese con Comencini che le suggerisce il comportamento della perfetta cassiera.

ROMA E HOLLYWOOD



UN TUFFO NEL PASSATO

Vien fatto di pensare che gli americani, non potendo trasportare il Mediterraneo in quell'estremo occidente, abbiano almeno cercato di sostituirlo.

Quella natura sempre un po' atlantidèa, quegli orizzonti di continente ancor nuovo e primigenio ci comunicano un'altra dimensione della luce e dello spazio, un'altra legge di sensi e dell'immaginazione: oppure ci dànno sgomento con quel babelico insorgere di torri sul porto di New York: è lì che trionfano le visuali prospettiche del cinema d'oltr'oceano, perchè è lì che esso ritrova la sua verità e la sua lingua.

Sarà forse questione di pochissimi anni. La città cinematografica che si sta edificando rapidamente alle porte di Roma, è un fatto che può segnare un nuovo orientamento di importanza decisiva, per poco che si consideri lo stato attuale di ingorgo e d'arresto di molti problemi del cinema, i motivi della sua crisi, la necessità di uscire al più presto da un cerchio di situazioni ormai monotone e saturate all'estremo.

(Questo si scriveva in « Cinema » n. 10 del 25 Novembre 1936).

A più d'uno sarà venuto in mente di domandarsi come mai alla modesta località nei pressi di Los Angeles denominata Hollywood e cioè « Bosco d'agrifogli » per il folto che queste piante vi facevano attorno, sul finire del secolo scorso, sia poi toccata la fortuna di diventare quella sorta di mitico santuario, donde si spargono favole da sognare in comune, a tutti gli angoli della terra. Bisogna rispondere che qui la fortuna non c'è entrata per nulla, poichè la scelta del luogo fu fatta a ragion veduta e per motivi che col tempo s'andarono dimostrando sempre più indovinati.

Nel primo Novecento, quando i film italiani correvano il mondo e varcavano l'Oceano con quella voga che ognuno ricorda, si cercò in America un luogo che potesse arieggiare l'Italia per la limpidezza tersa della luce e la varietà del circostante paese. Nessuna regione parve per questo più consigliabile della California ove la clemente temperie del clima dà all'atmosfera un così asciutto e diafano splendore, e la vegetazione si adorna delle specie più assortite che variano dal pino al cactus, dalla gigantesca sequoia all'olivo e alla rosa; molte condizioni del paese italico vi sono ripetute senza storia, sovra un piano di sola natura con qualcosa, per di più, di primordiale e d'enorme. Ma la miglior prerogativa di Hollywood è data da un concerto di paesaggi contigui della più impensata e fantastica mutevolezza, spiegati in un raggio d'un centinaio di miglia e nemmeno tante. Si pensi che presso ai ghiacci della Sierra Nevada che tocca e sorpassa i quattromila metri, un bel tratto di deserto digrada all'orizzonte i suoi docili valloncelli di rena: un lago, che vi s'apre nel mezzo, sembra messo lì a bella posta per figurare il Mar Rosso: un'aria da miraggio sahariano si sparge per quelle dune, pronte a prender colore, poco più in là, d'un'aggraziato cantone svizzero. Mentre poi la costa del Pacifico, a tramontana, s'appanna e rannuvola sotto un cielo algido che farà giuoco per simulare l'Alaska, col discendere a mezzogiorno vi troverai invece un dorato paese faraonico e le sponde stesse del Nilo: più sotto, verso Los Angeles, ti parrà presente la Spagna: e subito dopo, dove l'Oceano s'insena in mossi e minuti frastagli, saranno altrettante occasioni per imitare Venezia, la laguna e perfino le Fiandre.

Vien fatto insomma di pensare che gli americani, non potendo trasportare il Mediterraneo in quell'estremo occidente, abbiano almeno cercato di sostituirlo con un *quid* simile di quelle condizioni esteriori e naturali che, nel Mediterraneo vero, sono il fondamento d'una universalità ben altrimenti autentica e sostanziata di storia e di memoria, alla quale tuttavia il cinematografo d'oltre oceano aspira con tutta la formidabile preparazione dei suoi mezzi.

Peraltro, anche nell'assortito campionario di paesaggi che intorno ad Hollywood servono ad ambientare le trame più diversamente escogitate, non è men vero che quegli sfondi non riescono mai a perdere del tutto un loro non dissimulabile *slang*, a sfuggire a un certo accento e tono della luce e del clima di laggiù. Spesse volte il « falso » è visibile a prima occhiata, ma perfino le imitazioni più felici lasciano avvertire un'aria invincibilmente locale che la più abile regìa non saprà mai eludere per intiero. Alla fine s'ha da riconoscere che quei film, quando sono davvero belli e più ci muovono all'ammirazione, ripetono il loro pregio più schietto dall'autenticità dei luoghi e degli ambienti raffigurati: non mai dalle imitazioni. Quella natura sempre un po' atlantidèa, quegli orizzonti di continente ancor nuovo e primigenio ci comunicano un'altra dimensione della luce e dello spazio, un'altra legge dei sensi e dell'immaginazione: oppure ci dànno sgomento con quel babelico insorgere di torri sul porto di New York: è lì che trionfano le visuali prospettiche del cinema d'oltr'oceano, perchè è lì ch'esso ritrova la sua verità e la sua lingua.

Ma tutto questo gli assegna anche dei limiti molto netti e invarcabili, senza parlare del facile esaurimento dei suoi motivi, in fondo poveri e di effimera storicità: in ogni caso, negati alle risonanze temporali ed umane di più interiore respiro. Il piccolo universo paesistico che circonda Hollywood si rivela ogni giorno meno universale: è piuttosto il prodotto di un'aspirazione, gigantesca quanto si vuole, ma in fondo ingenua e quantitativa, a un universalismo che resta di fresca data, tutto in primo piano, senza dimensioni in profondità.

* * *

Sarà forse questione di pochissimi anni. La città cinematografica che si sta edificando rapidamente alle porte di Roma, è un fatto che può segnare un nuovo orientamento di importanza decisiva, per poco che si consideri lo stato attuale di ingorgo e d'arresto di molti problemi del cinema, i motivi della sua crisi, la necessità di uscire al più presto da un cerchio di situazioni ormai monotone e saturate all'estremo.

Lasciamo stare che le stesse condizioni di paesaggio multiplo e concertato su infiniti temi climatici e geologici che fecero prescegliere Hollywood a sede maggiore della cinematografia americana, si ritrovano intorno a Roma con pari dovizia e varietà (chè, anche nella cerchia di monti, di laghi di boschi, di mare che fa corona ai sette colli, c'è da ritrovare il ghiaccio e la rosa, la palude e il giardino, la vetta e il deserto): ma queste medesime condizioni — e non è differenza da nulla — sono qui avvalorate da un senso segreto di durata e di memoria che le arricchiscono con una risonanza d'anima di un timbro inimitabile: l'aspetto della terra ti parla come una rivelazione dello spirito, giunta ad esprimersi nelle grandi elementari parole di una storia fatta natura, d'una natura divenuta storia.

Si pensi per un momento a quel paesaggio stupendo che nei pressi di Roma s'offre allo sguardo di chi, dall'alta costa a levante del lago Albano, si avventuri per quella strada ove sono ancora visibili le squadrate pietre della via romana che conduceva al tempio di Giove in vetta al Monte Cavo. Un anfiteatro di boschi, d'un fittissimo verde, cade quasi a picco sullo smeraldo cupo del lago che s'insena in recessi e ninfei d'una misteriosa e segreta bellezza. S'è lasciata da nemmeno mezz'ora la città, si hanno ancora negli occhi le sue possenti architetture, quei fantastici accordi di sacro e d'antico, le sue vie folte di popolo, il suo più moderno e affrettato tumultuare; e ci si trova balzati come d'incanto nel più lontano e vergine senso della primordiale natura. La strada gira nel vivo d'un paese vulcanico e primigenio: per poco che la vegetazione si diradi, lascia scorgere terre di cinabro, solcate da vene sulfuree che dànno talora nel verde della malachite: vivide miniature nelle pagine d'un remotissimo codice ove tutte le età del pianeta hanno scritto la loro testimonianza. Sotto lo strapiombo impetuoso dei boschi s'apre, a fianco della strada, tutto un covo buio di grotte, umide di sorgive che, tra i capelveneri, fanno ombroso spettacolo d'antri, scavati in un vuoto senza fondo.

Quand'ecco, proprio in quel selvaggio romito luogo ove l'uomo sembra non abbia messo mai piede dal principio del mondo e tutto è rimasto alle prime figure della creazione, un grande sepolcro consolare, dell'età repubblicana, t'appare scolpito d'antichissimi fasci nel costone di rupe che sovrasta la via: le piante cresciute a perpendicolo negl'incastri della roccia gli fanno corona. Allora, tutto il paesaggio ti si anima, ti si popola attorno con una suggestione che non so quale altro luogo possa dare più intensa. Farai ancora qualche passo e, liberandosi la strada verso un poggio più dominante, tutto il gran piano di Roma ti si scoprirà, celeste e sconfinato, dietro la conca del lago, fino agli orli tirrenii d'un profondo turchino: e la città largamente sparsa fra il mare e l'orizzonte. Di notte, l'apparizione di Roma, in un brulichìo d'infinite luci, ti sorprende di meraviglia dal buio intrico di quelle boscaglie ed ha veramente il fulgore d'una costellazione, posatasi sulla terra.

Questo medesimo bosco, quando scende verso le pendici dell'Ariccia e, sotto l'alto viadotto, fa fiume di verde col mosso flutto e gorgo delle chiome degli alberi, parve a Stendhal il più bello del mondo.

Ora, come si fa a non intendere che una tecnica del cinema la quale sapesse avvantaggiarsi di queste condizioni privilegiate e far propria tale ricchezza di teatri naturali, riprendendo contatto con le forze di civiltà che sono presenti e dichiarate nell'accento più nobile e umano del paese italico, verrebbe per forza di cose a conquistare una posizione di primissimo ordine e di tal netta superiorità qualitativa, da non temere confronti o concorrenza per parte di nessuno?

Tanto si fa oggi sentire l'urgenza di immettere nelle possibilità espressive del film nuove correnti di spirito, forze di umanità più genuina: anche nei pubblici meno esigenti si avvertono ormai sintomi di stanchezza e la richiesta insorgente di qualcosa di nuovo che, per avventura, potrebbe essere anche qualcosa di molto antico, radicato ed eterno nell'anima dell'uomo. Nessuno ha il diritto di affermare che il cinematografo debba restare perennemente confinato in una zona di mediocre spiritualità, di apparenze spettacolose ma frivole.

Potrà sembrare un paradosso: ma Roma dal punto di vista cinematografico, resta a tutt'oggi un assoluto inedito. L'abuso di una vieta iconografia paesistica, la logorata consunzione di certi soggetti obbligati e passi retorici del paesaggio italiano di vecchia maniera, nulla ha a che vedere con quella che può essere oggi una nuova presa di possesso delle ricchissime risorse offerte da questi medesimi luoghi a un occhio che li sappia interpretare con nuovo vigore e nel senso d'una realtà presente.

Si tratta di riscoprire o, solamente, di saper leggere i lineamenti d'una terra che nulla quasi ha più di materia, tanto lo spirito e la storia dell'uomo l'hanno lavorata e risolta in un paese ineguagliabile ove gli equilibri dell'umano e del divino t'appariscono rivelati nella ferma luce d'un privilegio. Tale espressivo potere del paesaggio agisce sull'animo di chiunque lo contempli, come una *forma mentis*: non ci si sottrae ai suoi inviti, ai suoi accordi, alla profonda fascinazione della sua semplicità e della sua gloria: il più efficace ammaestramento promana dall'aspetto di questi luoghi e opera sull'animo più d'ogni faticosa dottrina.

* * *

Oggi il cinematografo è divenuto un così potente diffusore di climi, che ogni popolo sembra proiettarsi in esso fuori dei suoi confini materiali e portarsi come in miraggio alla presenza del mondo, attingendo una magica visibilità dei suoi caratteri e della sua essenza, sovra piani di lontananza e di penetrazione che non hanno limiti. Da Hollywood si irradia continuamente una propagazione dell'America a tutti i meridiani e i paralleli: le torri di New York si lasciano vedere da ogni luogo del pianeta, ma anche i suoi più segreti ambulacri e ginecei. L'umanità intiera ha assorbito nella retina una dose un po' eccessiva di americanismo, una vaga cittadinanza della repubblica stellata le è stata impartita.

E allora ci si domanda se, coi mezzi che il cinematografo ha oggi in suo potere, non sarebbe giunto il momento che l'apparizione di Roma tornasse visibilmente presente ai popoli più lontani, propagata anch'essa da infiniti occhi che possano ammirarla da ogni luogo della terra, ad innumerevoli spiriti che possano così risentire il suo ammaestramento e intendere le ragioni del suo destino.

Se gli americani hanno fatto vivere un po' tutti noi nella notturna demenza delle loro Broadway, negli incubi delle loro gesta di *gangsters*, perchè non si proverebbe noi a far vivere gli altri sotto l'influsso del paese italico e romano, propagando un canone di bellezza, una misura e una legge di vita, che sono poi quelle cui oggi il mondo, attraverso affannose convulse contradizioni, tende fatalmente a riportarsi?

Non v'è ragione, alla fin dei conti, che un'influenza esercitatasi per secoli con così profonda suggestione nei campi più diversi delle arti e dello spirito, non possa ad un certo punto esprimersi, con altrettanta fecondità di apporti, anche nel linguaggio del film. Non si tratta che di riallacciare una vena: di rendere possibile questa trasfusione d'una sostanza poetica e umana già naturalmente elaboratissima e matura allo scopo, nei modi d'una tecnica e d'uno stile del film che sappiano portarsi all'altezza di questa vera universalità.

Giorgio Vigolo

OSSERVAZIONI sui Festival Minori

Anche quest'anno, come negli anni precedenti, il programma della Mostra di Venezia è composto di tre parti: la VI Mostra del Documentario e del Cortometraggio, la VII Mostra del Film per ragazzi e la XVI Mostra d'Arte Cinematografica. Le prime due, che si svolgono di solito contemporaneamente, sono chiamate anche « Mostre minori », per distinguerle brevemente dalla « Mostra grande » che le segue. Questo appellativo di « Mostre minori », però, benchè accettato per amor di semplicità dai professionisti del cinema, deve essere accolto con molte precauzioni.

Prima di tutto perchè nè il documentario, nè il film per ragazzi possono essere considerati legittimamente « arte minore ». Nel panorama della storia del cinema, il nome di un Robert J. Flaherty, che nel corso della sua vita ha realizzato quasi esclusivamente documentari, ha perlomeno la stessa importanza di quelli di un Griffith, un von Stroheim, Murnau o Eisenstein. E non bisogna dimenticare che la maggior parte dei film realizzati da Walt Disney per i ragazzi meritano quanto gli altri l'appellativo di capolavori.

Nei documentari, che sono uno dei generi più importanti nel campo delle immagini animate, è facile commettere degli errori, tra i quali i due più comuni sono questi: pensare che servano solo come un riempitivo dei programmi, per preparare cioè alla proiezione della pellicola a lungo metraggio, considerata la base del programma; oppure considerarli come un esercizio di preparazione alla realizzazione di film a lungo metraggio. Che il documentario non sia solo un « riempitivo », lo dimostra il fatto che i più esigenti settori culturali gli stanno dedicando un'attenzione sempre maggiore, estesa anche nei settori universitario,artistico e scientifico; e lo dimostra anche il fatto che alla fine di uno spettacolo cinematografico il pubblico parla spesso con più interesse del documentario che del film a lungo metraggio che ha appena visto. Quanto all'errore di considerare il documentario come una preparazione al film a soggetto, si può osservare che in realtà si tratta di due generi del tutto diversi, con una propria vita indipendente. Il caso di Luciano Emmer, che ha iniziato la sua carriera con la realizzazione di magnifici documentari artistici e che ha avuto un pieno successo anche nei suoi film a soggetto, non si verifica spesso. In realtà, nè i maestri dei film a lungo metraggio riescono a raggiungere un alto livello qualitativo quando si impegnano nei documentari, nè i maestri del documentario sono capaci di produrre qualcosa di veramente buono quando devono lavorare con un soggetto e con dei personaggi.

Il documentario sta al cinema come il saggio — o il trattato — sta al romanzo. Può succedere, e non vi è dubbio che talvolta ciò si verifichi, che dei grandi romanzieri o dei grandi drammaturghi siano anche dei grandi saggisti, cronisti o storici. Un ammiratore delle stupende strofe di « La cimetière marin » non oserà dire, qualunque sia la sua opinione e la sua preferenza, che i saggi di Paul Valéry su Leonardo o sulla danza, siano inferiori al magnifico poema; sono, per essere esatti, delle cose diverse, che niente o molto poco hanno in comune.

Il film a lungo metraggio è un genere cinematografico che si suddivide a sua volta in molti generi diversi: dramma, commedia, poliziesco, western, storico... Il documentario e il cortometraggio costituiscono un altro cinematografo, suddiviso anch'esso in diversi sottogruppi: scientifico, didattico, ricreativo, fantastico, sperimentale, a disegni o fantocci animati... E' molto arrischiato, e spesso inesatto, stabilire **a priori** delle categorie, considerandole genere minore o maggiore. Un documentario può essere buono o cattivo, come può essere buona o cattiva una storia drammatica.

Le « Mostre minori » 1955 a Venezia, proprio in un periodo in cui tanto si parla della crisi del documentario e del film per ragazzi, han fatto molto spesso provare agli spettatori delle emozioni in tono maggiore non frequenti nel film a lungo metraggio. Il che, però, non significa che i capolavori siano stati in maggioranza. Ma, forse che le opere veramente grandi si incontrano ad ogni passo, nel cinema come nella letteratura, la pittura o la musica?

La VI Mostra del Documentario e del Cortometraggio

Alla Mostra Internazionale del Documentario e del Cortometraggio hanno partecipato 22 paesi, con 122 film (e non 107 come dice per errore il comunicato della Giuria, senza dubbio perchè, nella lista dei film si è dimenticato il gruppo di quelli di medicina e chirurgia che sono stati esaminati a parte, da giudici specializzati).

Nel complesso delle opere presentate si sono notate varie caratteristiche, tra cui la decadenza del documentario d'arte e il fiorire del documentario scientifico, informativo e didattico. Se nel caso del documentario d'arte è stato molto facile scegliere le due opere di maggiore interesse, per quanto non in assoluto, tra quelle che sono state presentate, nel caso degli altri tre generi (scientifico-informativo-didattico) la difficoltà stava nel scegliere i migliori tra un gran numero di produzioni eccellenti. Non si possono dimenticare ad esempio, tra i documentari non premiati, la bellissima lezione di ritmo contenuta nel « **Lu tempo de lu pisci spata** » di Vittorio de Seta; nè la bellezza pittorica, lo strano svolgimento tematico e il contenuto sociale de « **Les poussières** » di Georges Franju; nè la splendida ricostruzione della traiettoria seguita dalla più remota antichità per risolvere il problema della riproduzione e la ricostituzione del movimento, viste in « **Origins of the Motion Picture** » di Jay E. Gordon; né il sorprendente saggio narrativo, forse troppo ampio, ma sempre interessante, di Jerry Winters in « **Herman Melville's Moby Dick** » per raccontare, servendosi esclusivamente degli abbozzi di Gilbert Wilson, l'azione del famoso romanzo che si sta adesso — per la terza volta — realizzando in un film di John Huston; nè l'affascinante tentativo — per quanto non riuscito in pratica — di Kurt Steinwendner in « **Gigant und Mädchen** » di armonizzare un balletto ambientandolo in una grande fabbrica industriale; nè la ricchissima documentazione di tutti i generi — fotografie, grafici, disegni e immagini animati — di cui si è servito Jean Vidal per ricostruire in « **Zola** » le tappe della vita del celebre scrittore nel clima del suo tempo; nè lo schema ritmico e l'espressione di costumi raggiunti da Courney Hafeld e dall'operatore Nat Zeller in « **Mambo Madness** » nè la poetica stampa di Sergio Capogna ne « **I Comici** », nè l'acuta nota pittorica e sociale, secondo la buona tradizione del documentario britannico, de « **Do you Remember?** » di Tony Thompson; nè la intelligente applicazione del disegno animato in « **Report on Love** » di David Shefrin e Karl Genus per divulgare lo studio del Dr. Kinsey sulle relazioni amorose della gioventù nordamericana; nè la bellezza, la delicatezza e la finissima espressione nostalgica di Guido Guerrasio in « **Gente dei Navigli** », nè le ambizioni di Ubaldo Ragona ne « **Il Fiume dei Faraoni** », lunghissimo, ma suggestivo viaggio attraverso l'Egitto; nè la scelta variatissima di angoli espressivi di grandiosità dell'operatore di « **Miracolo a Ferrara** », di Alessandro Blasetti; né la stupenda farsa di « **On the Twelfth Day** », di Wendy Toye, fusione di balletto, di uso sperimentale di scenari e di gioco irreale di colori; nè la ricostruzione dei costumi di un popolo realizzata da Luigi Rognoni in « **Etruria viva** » servendosi delle opere d'arte degli ornamenti e dei costumi che sono arrivati sino a noi...

Questi documentari e cortometraggi, e alcuni altri ancora, che pur essendo di livello inferiore, non sono affatto disprezzabili, dimostrano l'enorme importanza assunta oggi da questo genere. La crisi di cui tanto si parla in quasi tutti i paesi — in Italia, in Germania, in Francia, in Spagna, — è una crisi esterna, non interna; crisi di sfruttamento commerciale, soprattutto, ma non crisi di uomini capaci di produrre una serie abbondantissima di opere di prima qualità. Forse non vi sono stati quest'anno, come negli anni precedenti, esempi di capolavori, ma in compenso il livello medio ha raggiunto una quota soddisfacente, degna senz'altro della massima attenzione.

Forse il medio-metraggio danese « **Where Mountains Float** », di Björne Henning Jenssen, a cui è stato attribuito il Gran Premio, non ha la stessa perfetta coerenza stilistica di « **The Back of Beyond** », il grande documentario australiano che ha ottenuto nel 1954 eguale ricompensa. Ma è indubbiamente un'opera bellissima, ambiziosa, di valore sociale, che espone con un ritmo esatto le condizioni di vita degli abitanti della Groenlandia e che contiene delle scene di qualità stupenda, come quella della corsa in barca sul mare all'epoca del disgelo, esempio di cinema puro, di squisita sensibilità e di espressione poetica. Quasi alla stessa altezza, ma più realistico che poetico, più sociale che plastico, c'è da segnalare « **The Rival World** », uno splendido documentario britannico prodotto da Stuart Legg — della vecchia e grande scuola di John Grierson — per la Shell Petroleum Company, una delle organizzazioni industriali che con maggiore entusiasmo e intensità favoriscono in questi anni la produzione di buoni documentari; pure per conto della Shell era stato prodotto « **The Back of Beyond** » e quest'anno, oltre al « **The Rival World** », anche « **The Turbine a Gaz** » che è un'opera eccellente.

In « **The Rival World** », il documentarista indipendente olandese Bert Haanstra mostra, con appassionata drammaticità, la lotta dell'uomo contro gli insetti, suoi terribili nemici. Un altro nemico dell'uomo, quasi sempre pericoloso, è stato protagonista di due film degni di nota: « **Les Aventures d'une Mouche Bleu** », di Pierre Thévenard, prodigioso esempio di osservazione microcinematografica e il film italiano « **La Mosca** » di Lionetto e Silvano Fabbri, più leggero e superficiale, ma arricchito da un buon colore. Se Alberto Ancilotto, in collaborazione con Giorgio Monti, fa un passo indietro con « **La Valle** », molto inferiore ai suoi film precedenti, invece Enzo Trovatelli segna un notevole progresso con « **Il Batteriofago** », che costituisce un valido contributo all'investigazione scientifica per mezzo del cinema. « **Tempo di tonni** », di Vittorio Sala, non è solo un documentario molto bello, ma anche un esperimento riuscito di rinnovare un tema già trattato per mezzo della ripresa, a cinemascope, con una indubbia abilità fotografica nella perfetta unità tra le riprese normali e quelle sottomarine, e con un audace impegno degli operatori Angelo Jannerelli e Masino Manunza, in funzione quest'ultimo di « uomo rana », che utilizza le sue esperienze dell'ultima guerra per portare la sua macchina da presa tra gli eserciti di tonni.

La qualità fotografica dei film presentati dai paesi al di là della « cortina di ferro », è eccellente, come è in genere il loro colore, soprattutto nei documentari sovietici « **I Cacciatori di tigri** » di B. Gulin e « **Sulle rive dell'Issik-Kul** » di S. Raitburt. Molto brillante, come esperimento scientifico prezioso dello stato attuale della conoscenza dei fenomeni luminosi, è « **Co Vime o Svetle** », del cèco Bohumil Vosaklik. Ma il merito maggiore di ampiezza cinematografica in questo gruppo di opere va a due film in bianco per nero: il sovietico, del veterano Troianovski, « **Nel cuore dell'Artico** », che mescola coerentemente elementi documentari, di réportage e di pro- filo storico, e il cecoslovacco, di Joseph Vacha, « **Zive Nezive** », che studia le differenze del mondo cellulare animato e di quello inerte.

Il documentario d'arte, invece, è in decadenza: continua a ripetere formule già note e non tenta di superarle o modificarle. Così avviene che un maestro quale Paul Haesaerts si limiti nel suo film su « **Fra Angelico** » basato sulla meravigliosa Vita della Vergine Maria, a tornare a quello che Luciano Emmer ha già fatto otto o dieci anni fa. Sia per l'importanza degli artisti presi in considerazione, sia per il modo di esaminare le loro opere, non possono particolarmente essere segnalati « **Rowlandson's England** » di John Hawkesworth, o « **Stanislas Dospevsky** », del bulgaro Yourri Arnaoudov, né il « **Goya** » dei nordamericani Irving A. Block e Benjamin Berg, né il « **John Piper** » di John Read, né « **L'Auberge Jolifou** » di Colin Low e Thomas Daly sulla pittura canadese di Cornelius Krieghoff. Le uniche opere veramente notevoli di questo gruppo, sono il documentario italiano di Roberto Pane « **Architettura della Penisole sorrentina** », e quello tedesco di Herbert Seggelke, uno dei pochi film sperimentali validi degli ultimi anni, intitolato « **Eine Melodie - Vier Maler** », nel quale Jean Cocteau, Gino Severini, E.W. Nay e Hans Erni disegnano direttamente sulla pellicola, secondo le emozioni plastiche suggerite e ciascuno da un brano di musica di Johann Sebastian Bach. « **The Gallant Little Tailor** », di Lotte Reininger, è un racconto di Andersen narrato in modo incantevole; non vi è dubbio sulla perfezione con la quale la Reininger ha trattato questa difficile specialità, però è altrettanto certo che il suo stile non si è evoluto in più di un quarto di secolo, e che vedendo questo film nel 1955 non sembra di vedere qualcosa di diverso da quel delizioso « **Prinz Achmed** » che la rese famosa.

La casa americana U.P.A., invece, rinnovatrice dell'arte e della tecnica del disegno animato, non evita le insidie dei tentativi di nuove audacie espressive. E, se in « **How now Boing Boing** » e in « **Cristopher Crumpet's Playmate** » continua a dimostrare una invenzione sfruttatissima, in « **Fudget's Budget** » raggiunge dei risultati strabilianti di originalità, pur rimanendo nel campo di una originalità già nota e ammirata.

La VII Mostra dei Film per ragazzi

I premi della Mostra del Film per Ragazzi sono andati soprattutto a tre paesi: la Gran Bretagna, la Unione Sovietica e la Cecoslovacchia. Non sarebbe stato giusto omettere di ricordare il film americano « **The Pirogue Maker** », per la sua bellezza e la sua qualità espositiva, o il belga « **Le théorème de Pithagore** » per la sua precisione didattica. Ma è innegabile che solo la Cecoslovacchia, l'URSS e la Gran Bretagna hanno una produzione continua di film per l'infanzia, ricreativi e culturali. Perché non si fa altrettanto negli altri paesi? Perché non si preoccupano della formazione cinematografica dei ragazzi e degli adolescenti le nazioni più importanti nella produzione di film come gli Stati Uniti, Italia, Francia, Germania, o anche quelli a produzione più ridotta, come Spagna, Svezia, Svizzera, Argentina, Mr. Wagner, mi diceva, in una sua lettera da Evaston — Illinois — che il maggior problema della sua organizzazione per distribuire film alle scuole, è quello di trovare delle opere ricreative, dato che, se la produzione di film didattici, scientifici o semplicemente culturali è considerevole nel Nord America e nel Canadà, i film a soggetto realizzati e concepiti in funzione della mentalità infantile sono molto scarsi).

Tutto questo invece si fa molto bene, in modo addirittura ammirevole in Gran Bretagna, nell'Unione Sovietica e in Cecoslovacchia. Il Gran Premio della Mostra è stato giustamente attribuito a « **Cesta do Praveku** », stupendo film céco di Karel Zeman, prodigioso esempio di tecnica che combina, nei colori più perfetti, riprese dirette con esseri viventi e con pupazzi, con esterni naturali e con costruzioni artificiali, in una insuperabile fusione di impressioni doppie triplici, oltremodo difficili.

Di film puramente ricreativi, ci sono tre ottimi esempi inglesi: « **The Flying Eye** », di William Hammond, che rappresenta le avventure e le persecuzioni con elementi di scienza moderna secondo il gusto dei bambini d'oggi; « **Mystery on Bird Island** » di John Haggarty, che introduce un valido elemento poetico, quale la decisione di un gruppo di bimbi di difendere i passeri dai cacciatori di frodo; « **Tim Driscoll's Donkey** », storia incantevole di un adolescente che tenta di ricuperare l'asino che per un equivoco è caduto in mani altrui.

« **I due Amici** » è una eccellente commedia infantile, divertente in quasi tutti i suoi punti, del regista sovietico V. Eissimont. E anche i russi M. Pascenski e B. Djikin hanno realizzato egregiamente la animazione di una serie di figure, giocattoli di un bazar, che giocano un « **Match straordinario** », caricatura stupenda della passione per il calcio.

Si deve anche segnalare l'esito felice di « **Samba otto ala rotante** », film italiano di Gaetano Petrosemolo, destinato in origine alla Mostra del Documentario e del Cortometraggio e poi programmato alla Mostra del Film per ragazzi, con gran successo del pubblico infantile e adulto, per la splendida grazia della seconda parte, nella quale un gruppo di elicotteri balla nell'aria diversi ritmi, minuetto, walzer, samba, ecc., offrendo un meraviglioso esempio di precisione nelle riprese di vedute e nel montaggio.

Al contrario, « **A Paris, un jeudi** », del francese Pierre Gout, è un film per ragazzi che in realtà soddisfa di più gli adulti, poiché il suo contenuto intellettuale può essere compreso soltanto da menti mature. Da parte sua, il belga Charles Dutilloeul, in « **Aline la Poupée** » dimostra una grave mancanza di conoscenza della psicologia infantile, misto alla intenzione di dimostrare il diverso attaccamento dei bambini poveri e ricchi ai loro giocattoli che essi cercano di conservare, per quanto rotti o inservibili, attraverso tutte le difficoltà.

Carlos Fernandez Cuenca

* * *

I premi

VI MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO E DEL CORTOMETRAGGIO VENEZIA 1955

La Giuria della VI Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, composta dei Signori: Mario Verdone (Italia), Presidente, Carl Lamb, (Germania), Carlos Fernandez Cuenca (Spagna), Robert Hawkins (Stati Uniti), Flores D'Arcais (Italia) e Franco Monticelli (Italia), decide all'unanimità di assegnare il Gran Premio della Mostra del Documentario al film: «**Where Mountains Float** » (Quando le montagne galleggiano) di Bjarne Henning Jansen (Danimarca), per le notevoli qualità espressive in un clima di umana comprensione e di solidarietà sociale, e i Premi di categoria come segue:

Categoria TECNICA E LAVORO: I Premio: « **The Rival World** » (Il mondo Rivale), di Bert Haanstra (Gran Bretagna); II Premio: « **Du sel, du calcaire, du coke** » (Sul sale, sul calcio e sul coke) di Jean Vernard (Francia).

Categoria FILM INFORMATIVI: I Premio: « **Tempo di Tonni** » di Vittorio Sala (Italia); II Premio: « **I Cacciatori di Tigri** » di B. Gulin (Russia); Menzione per la fotografia: « **Sulle rive dell'Issik Kul** » di S. Raitburt (Russia).

Categoria FILM GEOGRAFICI: I Premio: **non assegnato**; II Premio ex aequo: « **Nel Cuore dell'Artico** » di M. Troianovski (U.R.S.S.) e « **Mangbetu** » di M. De Boe (Belgio); Menzione a « **Omaru** » di Albert Quendler (Austria).

Categoria FILM SCIENTIFICI: I Premio ex aequo al « **Batteriofago** » di Enzo Trovatelli (Italia) e a « **Les Aventures d'una Mouche bleu** » di Pierre Thevenard (Francia);

segue a pag. 836

Da «Viaggio nella preistoria», film cecoslovacco che ha ottenuto il Gran Premio alla VII Mostra Internazionale del Film per Ragazzi. Il regista Karel Zeman ha conquistato l'alto premio per « aver raggiunto — come è detto alla motivazione — un notevole grado di fusione tra l'elemento scientifico e l'elemento fantastico, risolvendo i problemi di una didattica che è insieme viva ed attraente e per l'intelligente impiego dei mezzi cinematografici ».

Il Premi CIDALC, la « Gondola d'Argento » per il miglior film per ragazzi; è stato assegnato a « *Mystery of Bird Island* » (« *Il Mistero dell'Isola degli Uccelli* ») di John Haggarty che narra, in chiave poetica, la lotta di un gruppo di bimbi per difendere i passeri dai cacciatori di frodo.

« I due Amici » **del regista sovietico V. Eissimont è una divertente commedia infantile che ha ricevuto speciale menzione per l'interpretazione.**

Lotte Reininger ha narrato in modo incantevole un racconto di Andersen, « *The Gallant Little Tailor* » (« *Il bravo piccolo sarto* »), meritando il primo premio nella categoria « Film per la Televisione ».

VENEZIA

COOPERATIVA PER UN FILM. PROIEZIONE SULLA RESISTENZA.

Quest'anno Venezia, stanca di offrire il volto macilento delle sue calli e quello più florido di Piazza San Marco alle macchine da presa forestiere, sembra determinata a sperimentare l'autosufficienza: un gruppo di uomini di cinema veneziani, associati secondo la formula cooperativistica praticata a suo tempo da Lattuada e Lizzani, intende dar vita a un primo film, cui altri potrebbero seguire, da confezionarsi con attori e attrezzature locali. A Venezia tra l'altro esistono ancora, sebbene in pratica inutilizzati, i teatri di posa della Scalera, costruiti oltre dieci anni fa, quando, col nome di Cinevillaggio, erano il maggior complesso cinematografico della repubblica di Salò.

Il primo film progettato è la riduzione d'una vechia ma collaudata pièce di Giacinto Gallina: « Zente refada », ribattezzata provvisoriamente: « I nuovi ricchi ». Regista ne sarà Enzo Luparelli, già autore di pregevoli cortometraggi, che con « I nua » vinse anni or sono un premio al Festival, operatore Mariso Varagnolo. Altra iniziativa recente è quella di alcuni giovani passoridottisti che hanno fondato la « Nuovo Film », società per la produzione di opere cinematografiche in 16 mm. Finora essi hanno girato « Immagini di Palestrina » con la partecipazione del « Cine-Club Treviso ». Ne sono stati autori Gianni Scarabello, Fulvio Marcolin, Giovanni Brass e Franco Arcalli.

In luglio il « Circolo del Cinema Pasinetti » ha replicato, prolungando anche nei mesi estivi la sua attività, una rassegna di film ispirati alla Resistenza europea in un cinema di Mestre, dopo aver organizzato, con largo successo di pubblico, identica manifestazione a Venezia un paio di mesi or sono. Sono stati presentati, durante una settimana di proiezione, oltre al documentario « Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana », i seguenti 7 film: « Il sole sorge ancora », « Roma città aperta », « Paisà », « Achtung Banditi! », « Ultima tappa », « Fiamme su Varsavia », « Operazione Apfelkern ».

Carlo Della Corte

PALERMO

GLI ESERCENTI IN ESTATE.

La stagione estiva rappresenta per le visioni cinematografiche un periodo di magra.

Palermo non fa eccezione alla regola; anzi, non possedendo un numero eccessivo di sale di prima visione, rappresenta il prototipo delle città provinciali assillate da una grande richiesta da parte del pubblico anche in un periodo morto come quello estivo.

Abbiamo voluto intervistare alcuni dei più noti esercenti cittadini di sale di prima visione per renderci conto del metodo da essi adottato per accontentare le preferenze del pubblico nel periodo estivo.

Luigi Mangano, che dirige la Società Grandi Esercizi Cinematografici, è tra tutti il più « spinto ».

« Secondo me il pubblico estivo — egli ci ha detto — non è meno esigente di quello del resto dell'anno, per cui è inutile, anzi, dannoso per noi annoiarlo con la visione retrospettiva di film che, pur famosi, non rispondono più ai gusti del pubblico di oggi ».

Il dott. Ameduri, che dirige per conto dell'ENIC di Palermo due sale di prima visione e altrettante di seconda, è invece di parere contrario:

« Durante l'estate, non è consigliabile per noi esercenti ripiegare sui film di seconda categoria più o meno stucchevoli e per giunta interpretati da attori non noti al gran pubblico. E' preferibile ricorrere quindi ai grandi successi del passato, cercando magari di coordinarli l'un con l'altro come ho fatto recentemente allestendo un riuscitissimo Festival in onore di Gina Lollobrigida o presentandoli isolati. *Ladri di biciclette*, programmato nei giorni scorsi all'ENIC, ha avuto un successo di pubblico addirittura imprevisto e che ha superato nettamente quello ricevuto, nello stesso locale, in occasione della sua prima apparizione in circuito di prima visione ».

Il dott. Di Salvo, che gestisce il Nazionale e il Diana, ha infine adottato la formula intermedia che sembra la migliore. A film di prima visione assoluta, anche se di secondo ordine quali offre il mercato estivo, alterna proiezioni retrospettive di film più o meno celebri.

Sergio Piscitello

Un aspetto del Parco Florida di Pescara durante una proiezione del recente Festival sulla Resistenza.

SANREMO

FUSIONE DEL CIRCOLO DEL CINEMA E DEL CINECLUB. PREFERENZE E COMMENTI DEL PUBBLICO.

Il Circolo del Cinema Sanremo ed il Cine Club Sanremo si sono uniti, in questi ultimi tempi, in una intelligente ed efficace collaborazione per la diffusione della cultura cinematografica nella loro città. Tale unione appare logica e conseguente perchè, Circoli del Cinema e Cine Clubs, pur battendo strade diverse hanno, in definitiva, una identica e appassionante meta: il Cinema.

Ha sollevato il tono assai scarso dei film presentati la pellicola francese « Lo Spretato ». Film che tocca problemi assai complicati della religione così come è sentita dagli uomini e non secondo quanto scritto.

Il film, che è interpretato e diretto con grande efficacia ed abilità, ha dato luogo — dopo la sua proiezione — ad infinite ed interminabili discussioni. Il curioso e... preoccupante risultato di esse è che, almeno in Sanremo, non esiste alcun vero e proprio cattolico apostolico romano, ma sono per la maggior parte seguaci, involontari, dello Spinoza — eretici — protestanti... ecc... ecc... Sarebbe molto curioso proiettare « Lo Spretato » in una sala parrocchiale alla presenza di adulti credenti e poi fare una conferenza con discussione: il povero assistente ecclesiastico presente finirebbe per morire di crepacuore... In conclusione il film, per il 90 per cento degli spettatori, è piaciuto moltissimo.

Indiscrezioni raccolte da spettatori:

L'ultimo ponte - Film propagandistico esaltante i partigiani jugoslavi. Fotografia ottima, inquadrature di rara potenza. Ottima regia. Ottima interpretazione della protagonista e di tutti in genere. Sonorizzazione efficace e funzionale. Peccato che il tono propagandistico abbia un poco nociuto al film. Come mai è stato presentato « fuori stagione » quando gli indubbi valori lo classificano film « invernale? ».

G. Candiolo

Barry Fitzgerald e David Niven in una scena del divertente « Happy Ever After », un film diretto e prodotto da Mario Zampi che la Republic distribuirà col probabile titolo di « L'eredità di un uomo tranquillo ». Protagonista femminile Yvonne De Carlo: hanno collaborato allo scenario Jack Davies e Michael Pertwee.

TRAPANI

RONDINELLA E CATENE; LICEALI E CIRCOLO DEL CINEMA. SUCCESSO DE « LA STRADA ».

Ad una indagine sulle preferenze e sul gusto degli spettatori cinematografici c'è da restare delusi.

La città e la provincia sono una roccaforte dei film prodotti dai vari « mediocri ». E più canzoni, napoletane, se volete, « catene, tormenti e lacrime » vi sono e più è assicurato il successo del film. Se poi c'è pure Giacomo Rondinella o Amedeo Nazzari, una settimana buona di programmazione al film non la toglie nessuno.

Dodici, tredici giorni è il massimo a cui si può spingere una programmazione, ma in questo caso il film deve possedere, oltre ai « pregi » su elencati, anche il colore o la novità del mezzo tecnico; esempio « *Torna* » con Nazzari - Sanson in Ferraniacolor e i « *Cavalieri della Tavola Rotonda* » in Cinemascope. Il diavolo, però, non è così brutto come lo si dipinge; altrimenti come spiegare il successo dei buoni film? E' il caso di «Luci della città» di Chaplin, «Un tram che si chiama desiderio », « Fronte del porto », « Senso » ed ultimamente « L'arte di arrangiarsi » e il delizioso, soprattutto su un piano formale, « Le ragazze di San Frediano ».

Per chi si interessa ai problemi di estetica cinematografica, in massima parte studenti liceali e universitari, da gennaio è in attività il Nuovo Circolo del Cinema sorto per l'interessamento di alcuni giovani. Il circolo è riuscito ad offrire ai suoi soci un interessante programma malgrado la disorganizzazione esistente in seno alla Cizione neteca nei rapporti di noleggio fra circoli di diverse città e fra le case distributrici di film.

Dopo quindici giorni di insulse proiezioni, agli spettatori trapanesi è stato concesso di vedere l'attesissimo « La strada ». Il film ha avuto un'accoglienza molto calorosa ed ancora, benchè siano passati diversi giorni dalla sua presentazione, è oggetto di serie discussioni.

Edoardo Macrì

TREVISO

CINEFORUM E CIRCOLO DEL CINEMA.

Treviso vanta un « Circolo del Cinema » — attualmente associato all'U.I.C.C. — che ha concluso il suo decimo anno di attività. Esso ha svolto fino ad oggi qualche ciclo di conferenze e dibattiti; ma la sua principale attività è consistita in proiezioni, prevalentemente retrospettive, precedute da introduzioni storico-critiche. Proiezioni effettuate, per forza di cose, la domenica mattina; e ciò ha costituito una notevole limitazione nel numero dei soci, che negli ultimi anni è stato inferiore alle duecento persone. Serali sono, invece, le proiezioni del locale Cineforum, sorto da due anni con un indirizzo non proprio analogo a quello del Circolo del Cinema. I film del suo programma sono attinti dal normale noleggio, fra quelli di produzione relativamente recente che, oltre ad un maggiore o minore interesse artistico, presentano materia di discussione circa aspetti attuali del cinema. Il fondamento è naturalmente cattolico; ma gli si può riconoscere una certa larghezza di idee, che se può disturbare a volte la stessa autorità ecclesiastica locale — la quale ha di recente vietato ai sacerdoti di accedere alle proiezioni — può favorirne d'altra parte un colloquio leale tra individui di opposte tendenze. In tal modo le due associazioni svolgono separatamente i loro programmi senza contrastarsi: molti sono i soci dell'una che fanno parte anche dell'altra; si può però notare che, in genere, il pubblico del Circolo del Cinema si presenta assai più attento e interessato di quello del Cineforum, formato in gran parte di persone che trovano unicamente convenienza a trascorrere una serata al cinema con una minima spesa, ma che ben scarso interesse dimostrano per i problemi artistici del film.

Leonardo Autera

VITERBO

DUE CIRCOLI DEL CINEMA.

Se l'esigenza di fondare un Circolo del Cinema era qualche anno fa sentita esclusivamente da un ristretto numero di persone colte, ora questa esigenza si è diffusa in una cerchia più ampia.

Ma, come sempre avviene quando i problemi culturali si pongono ai molti, la fondazione del Circolo del Cinema è stata laboriosa per il confluire di interessi diversi e spesso contrastanti. Per cui se c'è stato un dibattito ampio su uomini e fatti della cultura cinematografica, il dibattito si è trasformato in polemica, la polemica in lotta aperta tra conformisti e anticonformisti.

Da un fatto del genere non poteva discenderne che una conseguenza: la fondazione di due circoli del cinema, uno aderente alla FICC, l'altro all'UICC. Logicamente la città si

Osservazioni sui Festival Minori

segue da pag. 835

Menzione: « **Zive a Nezive** » (La cellula vivente e non vivente) di Joseph Vacha (Cecoslovacchia).

Categoria FILM DIDATTICI: I Premio: « **Co Vime o Svetle** » (Cosa sappiamo della luce) di Bohumil Vosaklik (Cecoslovacchia); II Premio: « **Enregistrement et reproduction des sons** » (Registrazione e riproduzione dei suoni) di Mar Cantagrel (Francia); Menzione: « **Down a long way** » (Fonti nascoste) di Bob Privett (Gran Bretagna) e « **A la recherche des temps** » (Alla ricerca dei tempi) di Max Gérard (Francia).

Categoria FILM SULL'ARTE: I Premio: **non assegnato**: II Premio: « **Eine Melodie - Wier Maler** » (Una melodia - Quattro Pittori) di Herbert Seggelke (Germania) e « **Architettura della Penisola Sorrentina** » di Roberto Pane (Italia) ex aequo.

Categoria FILM A SOGGETTO: I Premio: « **The Bespoke Overcoat** » (Il cappotto su misura) di Jack Clayton (Gran Bretagna).

Categoria FILM A DISEGNI ANIMATI: I Premio: « **Fudget's Budget** » (Il bilancio di Fudget) di Robert Cannon (U.S.A.); II Premio: « **Fild and Scream** » (Battute e Grida di Caccia) di Simmons, Cliton e Lah (U.S.A.).

Categoria FILM PER LA TELEVISIONE: I Premio: « **The Gallant Little Tailor** » (Il bravo piccolo sarto) di Lotte Reininger (Gran Bretagna); II Premio: « **The Family of Man** » (La famiglia dell'uomo) di J. B. Scibetta (U.S.A.).

Categoria FILM MEDICO-CHIRURGICI: I Premio: « **Frisian conjioned Twins** » (Separazione dei Gemelli di Frisia) della Universitaire Film (Olanda); II Premio: « **The Wisconsin Cleft Palate's Story** » (La storia del labbro leporino) dell'University of Wisconsin Photographic Laboratory (U.S.A.).

La Giuria inoltre ha voluto attribuire un particolare riconoscimento ad Arcady (Francia), realizzatore di notevoli effetti speciali in cinque film francesi di cortometraggio presentata alla Mostra.

VII MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM PER RAGAZZI

La Giuria della Settima Mostra Internazionale del Film per Ragazzi, presi in esame i 26 film presentati ha deciso di attribuire i seguenti premi: GRAN PREMIO al film cecoslovacco « **Viaggio nella Preistoria** », di Karel Zeman, per aver raggiunto un notevole grado di fusione tra l'elemento scientifico e l'elemento fantastico, risolvendo i problemi in una didattica che è insieme viva ed attraente e per l'intelligente impiego di mezzi cinematografici.

FILM DI CARATTERE RICREATIVO: I Premio: « **Tim Driscoll's Donkey** » (L'asinello di Tim Driscoll), della Gran Bretagna, regia di Terru Bishop, film che confermando l'elevato livello del cinema britannico per ragazzi, si arrichisce di una nota poetica particolarmente adatta all'animo giovanile; Menzione: con particolare riguardo all'interpretazione, al lungometraggio russo « **I due Amici** » di V. Eissimont.

FILM DI CARATTERE DIDATTICO; I Premio: **non assegnato**; Menzioni ex aequo: « **The Pirogue Maker** » (La costruzione di una piroga) di Arnold Eagle (U.S.A.), per la notevole semplicità espressiva raggiunta attraverso l'impiego di mezzi filmici in un fondo musicale particolarmente suggestivo e « **Le théorème de Pithagore** » (Il teorema di Pitagora) di F. Clausse, per l'adeguata utilizzazione del sussidio visivo ai fini della migliore esplicazione di un argomento scolastico.

FILM A DISEGNI ANIMATI: I Premio: « **Un Match straordinario** » di M. Pascenski e B. Djikin, (U.R.S.S.) per la gustosa forma caricaturale con cui viene presentato il moderno divismo calcistico; Menzione: « **Povidání pekovi a kocice** » (Il Cagnolino e la Gattina), di Eduard Hofman, (Cecoslovacchia) per aver presentato un disegno particolarmente espressivo per i minori di 7 anni.

Il Premio del CIDALC, la « Gondola d'Argento » per il miglior film per ragazzi è stato assegnato a: « **Mistery of Bird Island** » (Il Mistero dell'Isola degli Uccelli) di John Haggarty (Gran Bretagna) per l'amore verso la natura e per i sentimenti semplici espressi in una delicata forma poetica di facile accessibilità all'animo infantile.

Una Menzione è stata attribuita al cortometraggio italiano: « **Esploratori** » di Arnaldo Genoino, per lo spirito di fratellanza che lo anima.

è incuriosita e l'interesse è andato sempre più aumentando. Quale poi sia l'effettivo amore che i viterbesi portano alla cultura cinematografica, si vedrà nell'autunno prossimo, quando riprenderà l'attività dei circoli.

Perciò, considerata la breve «stagione» dei due circoli, i quali hanno funzionato gli ultimi tre mesi, non è ancora possibile dare un giudizio. Il circolo FICC ha proiettato, tra lo altro, «Ossessione», e «La terra trema» di Visconti, «Rashomon», «L'incrociatore Potemkin».

Il Libero Circolo del Cinema, aderente all'UICC, ha presentato «Carnet di ballo», «Il silenzio è d'oro», «Atlantide», «Cronaca di un amore» e «Amore in città».

Nessuno dei due circoli ha impostato il programma su criteri rigorosi, sia per le esigenze del pubblico, sia per le indubbie difficoltà incontrate nel reperimento dei film.

L'opera che ha riscosso maggior successo è stata, con sorpresa di qualcuno, «Carnet di ballo» di Duvivier.

Paolo Polo

TRIESTE

UN CINEMA CHE DA' SPETTACOLI GRATUITI.

Anche qui il cinema si identifica con lo slogan «Andiamo a vedere quel film perchè è interpretato da...» oppure nel «Ma è domenica, sapete... ebbene andiamo in quel cinema dove va tutta la gente elegante...». Purtuttavia non è facile dire che genere di film abbiano successo a Trieste, poichè sfogliando i «borderò» si notano cose che lasciano dubbiosi e perplessi.

«Enamorada» ha tenuto, a suo tempo, il cartello per oltre un mese in una sala di seconda visione; poco hanno fatto invece «Riso amaro» e «Giorni d'amore»; discreto successo ha ottenuto «La terra trema»; strepitoso successo hanno ottenuto, «Disonorata» e «Piccola santa» mentre invece «Catene» contrariamente al resto dell'Italia, ha fatto ben poco. «Luci della ribalta» è stato un successone: un lunedì, giornata considerata «morta» dai noleggiatori, ha incassato oltre le seicentomila lire, e bisogna considerare che il locale era di prima visione e che erano stati praticati prezzi eccezionali per quello spettacolo: trecento lire. Eravamo nel '52. «Monsieur Verdoux», ripresentato qualche mese dopo il successone di «Luci della ribalta», è stato invece una delusione e così dicasi per le «Luci della città». Scarso successo hanno incontrato invece alcuni famosi film del passato. In genere si può dire che il pubblico triestino ha le predilezioni del grosso pubblico di provincia: vuole, cioè, film nuovi, con attori nuovi, in una cornice di mondanità ed eleganza, anche se la vicenda ha del patetico e del malinconico.

A Trieste ci sono stati quattro cineclub che hanno funzionato contemporaneamente: quello della sezione spettacolo del Circolo della Cultura e delle Arti che sorse nel 1948 e che ora ha un'attività solo sporadica; il Cineforum, il Circolo del cinema universitario e quello del Dopolavoro ferroviario... Questi ultimi due, che sono sorti da poco e che sono anche i più attivi, contano ciascuno 400-500 soci che prendono parte attiva anche ai dibattiti, ai referendum e che si tengono al corrente sulle cose del cinema.

A mezz'ora di filobus sorge Muggia, una cittadina con poche migliaia di abitanti, che però si differenzia sostanzialmente da Trieste. La popolazione è più omogenea, formata quasi esclusivamente da operai, agricoltori e pescatori e, nonostante sia stata duramente provata dai recenti accordi sui confini colla Jugoslavia, c'è tutto un fervore, un entusiasmo di iniziative culturali: il carnevale muggesano, benchè non sovvenzionato, sta assumendo un importanza pari a quello di Viareggio.

Un cinema, gestito dal locale circolo popolare di cultura, oltre che a praticare prezzi bassissimi (cento ed ottanta lire) dà pure ogni settimana un film gratis; film naturalmente che viene scelto con cura e per il quale si è spesso ricorso alla presentazione di critici, venuti appositamente da Roma o Milano.

Guido Rosada

PARMA

IL «PICCOLO TEATRO»: UN BELL'ESEMPIO DI AMORE E FEDELTA' AL BUON CINEMA.

A Parma, in un quartiere popolare di viuzze e costruzioni malandate, si trova un cinema di minuscole dimensioni: il «Piccolo Teatro». All'esterno sono attaccate due mostre ridottissime e quasi di fortuna; molto spesso, ciò è accaduto per esempio nel caso di «*Roma città aperta*», non vi sono le fotografie ed appare soltanto un foglio di cartone con scritto a carboncino il titolo del fim e il nome del regista. Nella saletta dai muri molto chiari, semplice e modesta nell'arredamento, ci si arriva dopo aver attraversato un androne basso e un cortiletto, che di sera è poco illuminato. Sembra di entrare nella sede di un'organizzazione clandestina o in una specie di catacomba ove si svolgono con gelosa riservatezza gli uffizii di rito. Effettivamente il «Piccolo Teatro» si presta per destare queste impressioni e indurre a certe similitudini; alle sue caratteristiche ambientali si aggiunge il tono dei film proiettati (che sono osteggiati dal grosso pubblico e dopo breve tempo messi al bando dal circuito normale) e lo spirito dei suoi *aficionados* che possono essere ben definiti nel loro assieme come la setta dei «fedelissimi al buon cinema».

Il «Piccolo Teatro» è una sala parrocchiale; da qualche anno però esso viene gestito da un laico. La comunità d'intenti e la collaborazione fra questo esercente e il sacerdote titolare del locale (un religioso colto in materia filmica e aperto ai problemi più vivi del cinema) hanno reso possibile la realizzazione di un programma notevole per lo specifico impegno culturale assunto. Nel repertorio del «Piccolo Teatro» figurano i titoli delle migliori opere prodotte da quindici-vent'anni a questa parte che ancora si riescono a trovare nei depositi del noleggio. Tutti i cieli sono rappresentati: da Renoir a Beker, da Rossellini a Visconti, da Von Sternberg a Clair, da Ford a Olivier, da Putzko a Lean, da Kuroshawa a Bimal Roy, da Lima Barreto a Berlanga. Di sovente i film vengono raggruppati secondo un determinato carattere comune (giallo, western, religioso, sofisticated comedy, derivazione teatrale, realismo italiano, ecc.) e presentati a cicli; rigorosi quaderni con saggi e schede critiche vengono distribuiti in anticipo agli spettatori. Nel «Piccolo Teatro», inoltre si svolgono le proiezioni e i dibattiti del Cineforum, e le programmazioni del Cineclub.

Le minuscole dimensioni del locale hanno favorito in modo determinante la piena riuscita di questa impresa; e ciò per due ragioni. La prima è costituita dal fatto che per occupare i complessivi quattrocento posti non c'era bisogno assoluto dei film di cassetta e più popolarmente commerciali, ma erano sufficienti opere d'interesse culturale o comunque di fattura dignitosa e intelligente per attirare una quantità di pubblico bastevole per le necessità d'esercizio. I prezzi si sono mantenuti discretamente bassi: 100 lire per i primi posti, 70 per i secondi; inoltre agli studenti viene praticata una sensibile riduzione.

La seconda ragione riguarda la formazione del pubblico, l'affezionarsi degli spettatori tra loro e al locale stesso, il determinarsi di un moto comune, vivificato da un senso quasi di emulazione interna, e impegnato nell'approfondimento di una cultura e coscienza cinematografiche. Interviene a questo riguardo un fattore psicologico. I frequentatori del «Piccolo Teatro», essendo un gruppo limitato, trovandosi in un ambiente intimo e raccolto, che poche sigarette possono tingere di fumo creando un'atmosfera sapida e pregnante che ricorda certa letteratura del decadentismo francese e tutto un cinema che ne è derivato (certe suggestioni attraggono assai), intrecciando alla fine dello spettacolo i loro pareri come in un circolo di conversazione, si sono sentiti nelle condizioni adatte, propiziatrici, per formare quella corrente, quel *clan*, a cui si è accennato. In questo senso concorre anche la particolare mentalità provinciale: una continua ricerca di evasione e di *engagement* culturale (come dicono i più giovani) per sfuggire alla noia e alla sciatteria della vita che si svolge nelle piccole città. Nel terminare queste note ci piace ricordare che assidua del «Piccolo Teatro» era una *équipe* oggi ben qualificata nel campo della letteratura e del cinema: Attilio Bertolucci, Antonio Marchi, Luigi Malerba.

Piero D'Aschi

PESCARA

SUCCESSO DEL FESTIVAL DELLA RESISTENZA.

Quest'anno il «Circolo Abruzzese del Cinema» ha effettuato a Pescara un interessante tentativo; quello di trasferire l'attività di un circolo del cinema davanti al normale pubblico che quotidianamente affolla le sale cinematografiche.

Per questo il «Circolo del Cinema» di Pescara ha organizzato dal 10 al 15 Agosto una «1ª Rassegna del film d'arte»; qualcosa di molto diverso dai soliti festival che si organizzano in estate un po' dovunque; il circolo pescarese ha riunito sei film che avessero in comune un tema: la Resistenza; ha chiamato a presentare i film critici di chiara fama, come F. Di Giammatteo; ha invitato il pubblico ad intervenire. La prima sera, al Parco Florida, c'erano poco più di duecento persone. Il 14, una grande folla commossa applaudiva entusiasta «Roma città aperta» (per Pescara film di settima visione). Il 15 era nuvolo, era piovuto fino alle diciotto ed il cielo prometteva di nuovo la pioggia; alle diciannove e trenta al Parco Florida già cinquecento persone attendevano la proiezione di «Paisà»! Gli organizzatori della rassegna non potevano pretendere di più e gli applausi a Di Giammatteo, a Ernesto Laura, ad Aldo Vergano stanno a dimostrare come non sia vero che il pubblico non voglia sentir parlare di cultura e di arte specialmente quando va al cinema.

Ogni sera, per sei sere, il «Circolo Abruzzese del Cinema» ha presentato al pubblico un film diverso, preceduto dalla prolusione di un critico; film molto diversi fra loro, da opere nuovissime come «L'Ultimo ponte» e «Fiamme su Varsavia» al vecchio «Il sole sorge ancora»; tutto per duecento lire.

Questo si è potuto fare malgrado l'ostracismo della stampa locale, i fulmini del critico di un celebre quotidiano romano, i manifesti di certi cittadini «benpensanti» che accusavano tutti di simpatie per il passato regime, sbalordendo la intera città che attonita concludeva che malgrado tutto, sia pure in una maniera tutta particolare, anche i dissidenti si interessavano di cultura.

Queste, in breve, poche notizie sulla «1ª Rassegna del Film d'Arte», svoltasi a Pescara dal 10 al 15 Agosto, inorridite!, col solo appoggio di colei che è ritenuta l'*albergo* di tutte le censure e di tutte le restrizioni: la Presidenza del Consiglio dei Ministri, che ha fornito gratuitamente tutta l'attrezzatura tecnica per aiutare una manifestazione che veniva boicottata da alcuni insensati.

Luciano Arancio

FOGGIA

RESPONSABILITA' DELLE RIVISTE.

Un aspetto tra i più indicativi della mentalità corrente e del significato che assume il fatto cinematografico presso certi gruppi intellettuali del nostro centro è rappresentato dallo sfoggio filologico degli elementi filmici, presi a sé con valore astratto e offerti con sottile compiacimento all'ammirazione di qualche «seguace», come si mette in mostra una cravatta nuova.

Il fenomeno è vivo ancora oggi dopo che il dibattito critico di questi anni ha chiarito gli equivoci che si sottendono a tale atteggiamento, e palesemente sta a dimostrare quanto poco codesto dibattito sia penetrato in provincia e come goffamente trovino credito nella cultura tradizionale del meridione tutti quegli spunti che si presentano appena con vernice cosmopolita.

Si possono così notare strani universitari suonbettare di «carrellate», «panoramiche», o «campi lunghi» con scialba monotonia di ripetitore applicata ad ogni opera che appare sugli schermi. Da un lato si devono trarre positive indicazioni per le possibilità di approfondimento della cultura cinematografica che si presenta con carattere di «novità» rispetto ad altri campi di indagine, ma dall'altro, per la elezione a oggetto di discussione del solo elemento formale, operato a tutto scapito del valore più profondo del film, si deve concludere negativamente il giudizio sulla via di stanca avanguardia che codesti gruppi scelgono per sviluppare l'indagine.

Dopo di che non deve stupire se, comunque, son questi in maggioranza i lettori delle riviste cinematografiche di divulgazione, alle quali incombono perciò impegnative responsabilità di formazione.

Annibale Trifiletti

Una suggestiva coreografia dal film «French Can-Can» di Renoir, che rievoca le ormai note storie dei Cafè-Chantants narrando le avventure del fondatore del «Moulin Rouge».

RISPOSTE A «VITA DI PROVINCIA»

CREMONA, 15 agosto 1955

Egregio Direttore,

La prego di concedere un po' di spazio anche a me, se Le è possibile, sulla Sua pregiata rivista, di cui sono un assiduo lettore, al fine di poter ringraziare pubblicamente, con animo profondamente grato, l'Egr. Sig. Elia Santoro per l'articolo da lui scritto ed apparso nel n. 148 di CINEMA, *dal titolo «La trovata di un esercente ed il subitaneo pentimento».*

Senza dubbio debbo rilevare che si tratta di un articolo di rara competenza tecnico-economica in campo cinematografico, in poche parole, uno dei tanti articoli che solo il Sig. E. Santoro sa scrivere. «Noi chiniam la fronte al Massimo Fattor...».

Egli si metta però il cuore in pace poiché, quale indefesso ed emerito paladino degli elevati prezzi d'ingresso nei cinematografi in genere, gli dichiaro che delle 50 L. d'ingresso per i 2° posti da me praticate all'Arena Giardino per alcuni film agli inizii della stagione poco favorevole a causa del clima, sono tanto, tanto pentito; gli assicuro, nel contempo, che non lo farò più.

Però, meno male che il Sig. Santoro ha notato, con palese soddisfazione, come io, «preso da subitaneo pentimento» (faccio notare che egli è molto sottile nelle sue indagini) abbia proiettato il film «Quo vadis?» dal 24-6 al 28-6 con prezzi di ingresso di L. 250 e 180.

Guardi mo' il Sig. Santoro dunque, quanto dovevo essere pentito la sera del 23 Giugno, per aver proiettato il film suddetto, la sera successiva, ai prezzi sopracitati! E ciò in ottemperanza al contratto con clausole di prezzi e di tenitura imposte dalla Casa e stipulato in primavera prima dell'inizio della stagione.

Comunque per fare ancora più contento il Sig. Santoro & C. (non serbandogli il minimo rancore per alcune inesattezze contenute nel suo articolo, come quella dei film «La contessa scalza» e «Show Boat» che non sono stati tolti dal cartello ma proiettati regolarmente) gli rendo noto che farò proprio gran tesoro delle sue osservazioni e disapprovazioni: anzi, ora che ci penso, mi sto pentendo pure degli attuali prezzi d'ingresso all'Arena G., per cui sarà bene praticare, quanto prima, qualche ritocco, naturalmente in aumento. Che ne dice il Sig. Santoro? Me li vuole comunicare egli stesso, già che siamo in argomento, questi benedetti prezzi che hanno fatto venire la bile ed il mal di fegato a... compreso lui (perché proprio anche lui, non so) e trasmettermi pure qualche direttiva sulla gestione del mio locale?

Aggiungo ancora di essermi accorto che fanno proprio male, sotto tutti i rapporti, le Arene di altre città (peraltro di 1° ordine e della capienza della mia) non lontane da Cremona, di cui potrei fare il nome se il Sig. Santoro lo desidera, che praticano, per tutta la stagione, prezzi di ingresso di L. 100 e 75 per i due ordini di posti e, ben s'intende, contro il loro interesse! Il sig. Santoro mi ha proprio aperto gli occhi.

Oh quanto sono gestite male queste famigerate Arene!

La prego di scusarmi se l'ho importunata, Sig. Direttore e nel ringraziarLa dell'ospitalità, La saluto cordialmente.

Via Palestro n. 1 - Cremona

Flavio Calciati

Franchini Paolo e amici schedatori - Firenze

Grazie per le belle parole di premessa alla vostra lettera. « Cinema » terrà proprio la linea da voi auspicata evitando quelle inutili digressioni che hanno ben poco a che vedere col cinema, ma che servono a intorbidare le acque.

Per le critiche, potete star tranquilli: non appena riprenderà la stagione, daremo loro lo spazio che meritano senza prendere « cotte » per un solo film.

Non abbiate scrupoli: chiedete tutte le informazioni. Postiglione è qui per questo. Ed ora ecco i dati richiesti:

« *Il grande sonno* » (*The Big Sleep*), soggetto tratto dal romanzo « The Big Sleep » di Raymond Chandler, adattato per lo schermo e sceneggiato da William Faulkner, Leigh Brackett e Jules Furthman.

Il castello sull'Hudson (*Castle on the Hudson*), soggetto tratto dal romanzo omonimo di Lewis E. Lawes; sceneggiatura di Seton I. Miller, Brown Holmes e Courtney Terrett.

« *La castellana bianca* » (*The Woman in White*); soggetto tratto dal romanzo omonimo di Wilkie Collins; sceneggiatura di Stephen Morehouse Avery; fotografia di Carl Guthrie.

« *I pascoli dell'odio* » (« *Santa Fe Trail* »); soggetto originale e sceneggiatura di Robert Buckner; fotografia: Sol Polito A.S.C.; effetti speciali: Byron Haskin A.S.C. e H.F. Koenekamp A.S.C.; produzione: Warner Bros-First National.

« *L'alibi di Satana* » (« *The Unsuspected* »); soggetto tratto dal romanzo omonimo di Charlotte Armstrong; adattamento di Bess Meredyth; sceneggiatura di Ronald MacDougall; fotografia di Woody Bredell A.S.C.; effetti speciali: David C. Kertesz, Harry Barndollar e Robert Burks.

« *Obbiettivo Burma* »; Sceneggiatura: Ronald MacDouglas e Lester Cole.

« *Sesta Colonna* »; Soggetto: Leonard Q. Ross e Leonard Spigelgass; scenaggiatura: Leonard Spigelgass e Edwin Gilbert.

« *Gli Avventurieri* »; Soggetto: Robert Buckner dal romanzo di R. M. Wrigt « Dodge City »; Sceneggiatura: Robert Buckner; Commento Musicale: Max Steiner; Producer: Warner Broos.

« *Il Conte di Essex* »; Sceneggiatura: Norman Rielly Raine e Aeneas MacKenzie; Produzione: Warner Bros First National; Elenco completo personaggi e interpreti: Regina Elisabetta (Bette Davis); Conte di Essex (Errol Flynn); Lady Penelope Gray (Olivia De Havilland); Francis Bacon (Donald Crisp); Il conte di Tyrone (Alan Hale); Sir Walter Raleigh (Vincent Price); Lord Burghley (Henry Stephenson); Sir Robert Cecil (Henry Daniell); Sir Thomas Egerton (James Stepeenson); Lady Margaret Radcliffe (Nanette Fabares); Lord Knollys (Ralph Forbe); Lord Mountioy (Robert Warwick); Sir Edward Coke (Leo. G. Corroll).

A. A.

Grazie anche a te per i tuoi complimenti. La tua lettera non merita affatto le legnate e non c'è niente di strano in quello che scrivi: « *Quando mi capita di assistere alla proiezione d'una pellicola di cui conosca il soggetto, abbia letto della buona interpretazione degli attori, dei passi e delle inquadrature meglio riuscite, ebbene, in questi casi esco da teatro un po', diciamo, a bocca asciutta.*

... Pensi che io sia ancora il bambino che sa gustare solo i grandi spettacoli da baraccone che tengono il fiato, e che quindi debbo fare molto ancora per perfezionare il mio senso critico, e pensi che ciò possa accadere anche normalmente? ».

Rassicurati: ciò può accadere « anche normalmente », specialmente se il film è brutto. Se però ti accade anche coi film belli, allora vuol dire, come intuisci tu stesso, che sei « ancora troppo legato al film come spettacolo », o meglio come contenuto. Lo spettatore avveduto dovrebbe riuscire a sovrapporre perfettamente il *divertimento* spettacolare al godimento estetico. Si tratta cioè di vedere il contenuto solo attraverso la forma, il fatto narrato attraverso le inquadrature e il montaggio. Ciò richiede anzitutto una buona conoscenza critica del linguaggio cinematografico (ti consiglio di leggere « Il film nei problemi dell'arte » di Luigi Chiarini, che è forse l'opera più chiara e completa in materia ed esente da quelle faziosità politiche, nere o rosse, che contraddistinguono gli altri scritti di Chiarini) e poi una certa esperienza di gusto che si può fare sopratutto sui film più importanti della storia del cinema. In fondo, è difficile avere una cultura e una sensibilità cinematografiche se non si sono visti i film di Griffith, Clair, Eisenstein, ecc., così come è difficile avere una preparazione letteraria senza aver letto Dante, Petrarca, Ariosto, ecc.

L'indice del secondo semestre '54 sarà pubblicato verso ottobre-novembre; ad ogni modo certamente entro l'anno, forse abbinandolo a quello dei numeri dal 10 agosto al 25 dicembre 1955.

Baruca Felice Lascari - Palermo

« *Penso che non si realizzerà proprio nulla fino a che la nostra produzione, rimarrà scissa in due correnti: l'una di film senza idee e senza pretese, che confinano molto spesso nel languidume isterico sentimentale del genere napoletano...; e l'altra corrente, in verità molto sparuta, di film squisitamente artistici, atti a suscitare il plauso dei critici, ma generalmente falliti per « cassetta ».* . « Il problema che tu indichi è antico quanto l'arte e vale non solo per il cinema, ma per tutte le arti, non sarò dunque io che potrò indicarti « il modo per risolverlo ».

Non mi pare però che quello che tu proponi (« penso che solamente quando in tutti i film, dai mediocri ai migliori, il regista avrà da rivelare la sua idea, lo spettatore imparerà a conoscerlo... ») non sia il più concreto. Secondo me, è invece sopratutto un problema di educazione del pubblico. Il pubblico non apprezza certe opere (non solo cinematografiche) perchè non è in grado di porsi sul piano di una valutazione estetica. Credo quindi che si possa contribuire alla soluzione sopratutto elevando la cultura del pubblico. Ma a questo punto il problema si fa sociale e politico.

Tu chiedi: « Ha forse torto (lo spettatore) se non vuol essere intristito dall'avvilente pessimismo de « *La terra trema?* ». E aggiungi: « Seguire la strada del realismo, e qui siamo tutti d'accordo, ed è logico... ». Sono due affermazioni contenutistiche che mi lasciano perplesso. Secondo me, occorre proprio educare lo spettatore a guardare il film al di fuori di simili schemi e ad apprezzare la bellezza, sia essa o meno fondata su un'ispirazione pessimistica o realistica o di ogni ogni altra tendenza.

Anzitutto molte grazie per i tuoi cortesi apprezzamenti. Credo che quello di annotare le tue impressioni sui film che vedi costituisca un ottimo metodo introduttivo a una buona cultura cinematografica. Non preoccuparti, all'inizio, di stendere delle vere e proprie recensioni, non badare alla forma dei tuoi scritti, ma limitati a delle semplici annotazioni. Ti consiglierei anche d'impostare i tuoi appunti sopratutto sul piano storico, cercando d'inquadrare i film che vedi nello sviluppo delle correnti della storia del cinema. Perciò è bene che tu verifichi, per così dire, le tue impressioni su qualche testo di storia del cinema. Tu mi chiedi qual'è il migliore. E' una domanda imbarazzante, anche perchè molto dipende dal tuo grado di preparazione. Per un principiante, credo che il volume più indicato sia la « Storia del cinema » di Carl Vincent (edita da Garzanti) che, per quanto non priva di lacune e giudizi discutibili, nella sua sinteticità dà un'idea chiara e sostanzialmente accettabile della linea di sviluppo del cinema, sopratutto attraverso le varie scuole nazionali. Altrettanto si può dire della « Storia del cinema » di Georges Sadoul (quella in un solo volume, edita in italiano da Einaudi) forse più preciso e culturalmente più documentato del Vincent, ma talora viziato da preconcetti politici. Per l'acquisto di libri, puoi rivolgerti (lo dico anche per gli altri lettori) alla « Libreria Internazionale Abruzzini », Piazza Colonna, Roma.

Ho passato alla Direzione le tue osservazioni sui servizi dei Festivals e la proposta di cortometraggio che sembra tuttavia di non facile attuazione.

Cambi e acquisti

Acquisto intera collezione di « Cinema » dalla fondazione fino al N. 127 (III serie) anche a numeri isolati.

Pino Gogliettino
Piazza Correra 34 Caserta

NOTIZIARIO

II INCONTRO INTERNAZIONALE SUL CINEMA

Dall'11 al 16 settembre si terrà a Varese il 2° Incontro internazionale sul Cinema, promosso dal Comitato Internazionale per le Attività Culturali Cinematografiche (CIACC), dall'Istituto Internazionale di Cinematografia (dell'Università Internazionale degli Studi Sociali) e dall'Ente Provinciale per il Turismo di Varese; la presidenza dell'Incontro sarà assunta dall'On. Gabriele Semeraro, Presidente del Gruppo Parlamentare dello Spettacolo.

Tema fondamentale dell'Incontro sarà: « Cinema: Arte e Industria nella collaborazione internazionale ». S. E. Giuseppe Brusasca, Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio per lo Spettacolo, terrà il discorso di chiusura all'Incontro che, attraverso l'avvicinamento fra gli uomini di cultura e di economia cinematografica, si propone un ulteriore passo avanti per la costituzione di un « pool » europeo del Cinema.

CONGRESSO DEL COMITATO INTERNAZIONALE PER IL CINEMA E LE ARTI FIGURATIVE

Dal 25 al 28 settembre avrà luogo a Firenze (Palazzo Strozzi) il 2° Congresso del Comitato Internazionale per il Cinema e le Arti Figurative sotto gli auspici della Direzione Generale per lo Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

III FESTIVAL NAZIONALE DEL FILM D'AMATORE

L'8 settembre è iniziato a Cesena il III Festival Nazionale per film d'amatore che si concluderà il giorno 11.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione numero 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Concessionaria per la vendita in tutta Italia: « Messaggerie Nazionali », Via dei Crociferi 44, Roma - Stampatore: « Apollon », Via Tiburtina 1292, Roma.

LA DONNA DEL FIUME

SOPHIA LOREN
GERARD OURY - LISE BOURDIN
RIK BATTAGLIA - ENRICO OLIVIERI

Regia di
MARIO SOLDATI

Produzione
PONTI - DE LAURENTIIS - EXCELSAFILM

Distribuzione
MINERVA

MARA BERNI, la giovane attrice di « Accadde al penitenziario ». Partecipano a questo film diretto da Giorgio Bianchi e realizzato da Felice Zappulla per la produzione Titanus-Fortuna, Alberto Sordi, Aldo Fabrizi, Walter Chiari, Peppino De Filippo, Billi e Riva.