

CINEMA



SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE

151

LIRE
CENTO

TERZA SERIE • 25 SETT. 1955



+
 +
 +
 +
 =

Produzione: **DIVINA FILM-GLORIA**
 Esclusività **ANGELO VALLE (Cigno Film)**
 distribuzione *lux film*

08/15

WILFRIED SEYFERTH
 HARRY HARDT
 HANS CHRISTIAN BLECH
 JOACHIN FUCHSBERGER
 EMMERICH SCHRENK
 PAUL BOSIGER
 EVA INGERBORG SCHALZ
 HELEN VITA

Regia di
 PAUL MAY





Kerima è la meticcia Madalena di «Tam-Tam Mayumbe», il film che il regista Gian Gaspare Napolitano ha tratto dal suo omonimo romanzo. Completano il «cast» Pedro Armendariz, Marcello Mastroianni e Charles Vanel. Capo operatore Tino Santoni, musiche del maestro Lavagnino, coreografie per Kerima di Leo Coleman, produzione Documento-Franco London Film.

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Popenze, 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 - SPAGNA: Carlos Fernández Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV

Terza serie

Anno VII 1955

151 25 Settembre 1955

SOMMARIO

SI GIRA	842
EUGENIO E. TROISI	
LE FORBICI POSSONO RAGIONARE?	843
G. CARANCINI	
RINNOVAMENTO E VALIDITA' DEL WESTERN	845
FRANCO PROSPERI	
COMPARSE AI TROPICI	847
S.D.S.	
IL FENOMENO JERRY LEWIS	849
ROGER MANVELL	
IL CENTENARIO DI WILLIAM FRIESE-GREENE	851
FRANCESCO BOLZONI	
MILIONI DI LETTORI E DI SPETTATORI CINEMATOGRAFICI SONO TRASPORTATI OGNI GIORNO IN MONDI SCONOSCIUTI	852
PASQUALE OJETTI	
MOSTRA DI VENEZIA	855
(Cronaca dei film dal 1° al 10 Settembre)	
EMILIO NEBRODI	
LA ITALIAN FILM EXPORT HA CAMBIATO SISTEMA	864
SERGIO DE SANTIS	
AVREI FATTO MEGLIO A STARMENE A CASA MIA	866
POSTA ALLA DIREZIONE	868
VITA DI PROVINCIA	869
Risposte a «Vita di Provincia»	
DILIGENZA - I PREMI DELLA XVI MOSTRA CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA	872

SI GIRA



Bella Visconti, Lilli Cerasoli e Marisa Allasio in « Ragazze d'oggi », il film che Luigi Zampa sta attualmente girando in Cinemascope e in Eastmancolor.

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.

I fidanzati - b. n. - Produzione: Feder film - Regia: Paolo Moffa, Massimo Rota, Dino Patesano, 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 Riso, Giovanna Ralli - Genere: sentimentale.

I galli del mare - b. n. - Produzione: A.P.I.C.I. - Regia: Giuseppe Bennati - Interpreti principali: Rossana Podestà, Linda Christian, 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.

La fortuna di essere donna - b. n. - Produzione: Documento film-Lex Louvre films di Parigi (italo-francese) - Regia: Alessandro Blasetti - Interpreti principali: Sophia Loren, Charles Boyer, Marcello Mastroianni, Elisa Cegani, Nino Besozzi, Giustino Durano - Genere: sentimentale.

IN.C.I.R.

Suor Maria - Bianco e nero - Produzione: Romana film - Regia: Luigi Capuano - Interpreti principali: Marc Lawrence, Franca Marzi, Nunzio Gallo, Eva Vanicek, Gianni Lupoli, Umberto Sacripante - Genere: drammatico.

Il falco d'oro - Ferraniacolor - Cinepanoramic - Produzione: Ottavio Poggi - Regia: Carlo Ludovico Bragaglia - Interpreti principali: Anna Maria Ferrero, Nadia Gray, Massimo Serato, Frank Latimore, Carletto Sposito, Charles Fawcett - Genere: cappa e spada.

ICET

Ciao Pais - b. n. - Produzione: Astory film - Regia: Osvaldo Langini - Interpreti principali: Carlo Ninchi, Leda Gloria, Leonora Ruffo, Lyla Rocco, Mirko Ellis, Franco Balducci, Mario De Simone, Augusto Gellini - Genere: drammatico.

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.

Cortile - b. n. - Produzione: Romana film - Regia: Antonio Petrucci - Interpreti principali:

Eduardo De Filippo, Peppino De Filippo, Marisa Merlini, Nando Bruno, Anita Durante e il ragazzo George Poujouly - Genere: drammatico.

FERT

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

INCOM

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

PISORNO

Il canto dell'emigrante - b. c. - 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 Maria 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 Gergamo, Frank Villar, Françoise Roman, Nuccia Lodigiani, Arletty, Guido Celano - Genere: sentimentale.

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

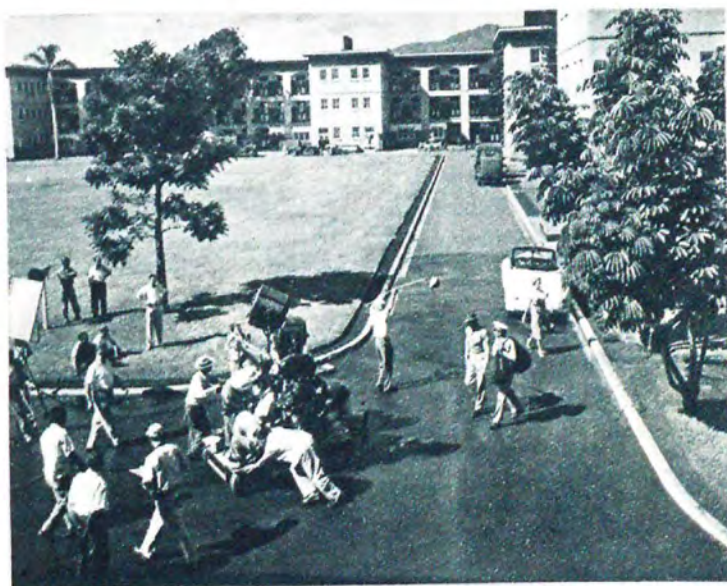
TITANUS-APPIA

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

Le forbici possono ragionare?



Una scena del film «Siamo tutti assassini». Il «caso» Cayatte ci ha mostrato una Francia meno preoccupata di difendere la buona reputazione delle proprie istituzioni.



La macchina da presa è entrata nelle caserme americane in modo inconsueto; un «si gira» dal film «Da qui all'eternità». L'opera di Zinneman fa parte di una produzione «extra-formula».

Quando un popolo si governa democraticamente stabilisce sempre nella sua costituzione dei poteri che gli garantiscono la sicura protezione delle sue stesse conquiste. Per questi popoli «liberi» la «precauzione» nasce dunque dal loro stesso regime di vita. Precauzione ch'è un bisogno, una necessità spontanea che spinge ogni individuo a proteggere la propria condizione di libertà. Potere dunque e limite; possibilità di regolare il proprio impulso al fine di una azione ragionata, e necessità di non superare dei confini oltre i quali è l'offesa certa. A rigore di logica anche la censura dovrebbe entrare nei limiti di questa definizione; un saggio controllo che il cittadino s'impone in ciascuna attività creativa per proteggersi da ogni specie di «furore autolesivo».

Ma è realmente la censura un rispettabilissimo autocontrollo o invece un impedimento alla libertà della spirito? o meglio, come si usa dire da un po' di tempo a questa parte, un male necessario?

L'idea è sana; l'istituzione nata con l'intento d'esserne l'attuazione pratica ha facilmente degenerato.

La stessa definizione di «male necessario» è il sintomo chiaro d'una preoccupante confusione di idee; se infatti non possiamo affermare che il problema della censura è sentito da tutti è perché esso non presenta quel minimo grado d'interesse che fa presupporre una seria condotta di riflessioni da parte di chi si accinge a tentarne la soluzione.

Nè d'altronde è possibile condurre una discussione sul piano dell'intelligenza, dato che lo stimolo che spinge il censore ad agire non è certo la cosciente preoccupazione di difendere una conquista dello spirito, ma al contrario una sorta di noncuranza per ogni «novità» e spesso l'inconsciente desiderio di mantenere un gusto uniforme ed una mentalità «rachitica». Ecco perché ci sembra inutile dilungarci col rischio di entrare in una problematica generale; non serve infatti aggrapparsi ai grandi concetti quando questi, invece di soccorrerci per una migliore soluzione del problema, contribuirebbero a rendere ancora più evidente le lacune di un sistema.

La linea di condotta di questi censori, appunto per i limiti che sono loro imposti dall'attività che debbono svolgere, sfugge ad una definizione e ad una qualifica; alle volte si potrebbe parlare di disordine, altre volte d'imprecisione o d'incoerenza; qualche volta sbalordiscono addirittura sia per eccesso che per difetto. Basterebbe l'assunto di certe censure che non solo si propongono di moralizzare (e questo in fondo è sotto certi aspetti benevolo) ma anche di «moralizzare» l'arte come se si potesse parlare di arte morale od immorale anziché di arte «tout court».

La fantasia, l'interpretazione, il pensiero dell'artista sono indice sicuro



▲ Un altro film ch'è incorso nella censura inglese, come condannabile esempio di « terrificante » è la ultima edizione americana de « La maschera di cera », un 3-D della Warner Bros.

Una scena da « La Ronde » di Max Ophuls. (Proibito in Italia e negli Stati Uniti). Anche la censura francese ha dimostrato una certa incoerenza nei giudizi, lasciando circolare liberamente questo film e tagliando di contro alcuni brani al « Les enfants de l'amour » di L. Moguy, per eccessivo « erotismo ».



di moralità; morale in arte non è che impegno di umanità, quindi un'opera d'arte è sempre « morale ».

Ma non è questa l'occasione più adatta per una discussione del genere. Ci sembra invece più utile, ritenendo ancora il cinema « un'industria ch'è anche un'arte », ricordare alcuni fatti a conferma di quanto abbiamo già detto.

La censura, lo ripetiamo, è per lo più difettosa, mutevole, priva di quella « sensibilità » ben definita ch'è l'espressione d'una chiara « visione del mondo ». E ci sembra ormai inutile ricordare che offendere ideali ed istituti non significa urtare la suscettibilità dei singoli, nè mettere in luce alcuni particolari aspetti della vita umana; a parer nostro non si ha l'idea ben chiara di cosa sia una « offesa » laddove si permette una buona dose d'eroticismo, ma non la critica alle proprie istituzioni o al contrario dove si condanna la tendenza pornografica e si concede ampia libertà di giudizio su qualsiasi atto politico e sociale, o meglio dove si reputano di volta in volta morali ed immorali le stesse situazioni, come se si avesse la possibilità di misurare la loro « temperatura lesiva ».

Ci sono fin troppo note le battaglie combattute a favore di questa o quella tesi per dedicare tempo e spazio alla forma italiana di quest'istituzione. Inoltre data l'imminenza della nuova Legge sul cinema ci sembra inutile muovere delle critiche ad un organismo che è in procinto d'essere modificato. (Ritourneremo, caso mai, sull'argomento a tempo opportuno). Fiduciosi quindi in una prossima revisione di tutti i principii preferiamo volgere lo sguardo alla situazione internazionale certi anche di poter fornire vantaggiosi suggerimenti.

Poichè la censura sussiste — sembra una boutade — proprio laddove è possibile una maggiore libertà individuale, non ci occuperemo della situazione di quel Paese che, avendo instaurato una « produzione di stato », realizza film che non presentano ormai più alcun interesse se non per un pubblico imbevuto di determinate ideologie. Per gli altri paesi, europei e non europei, vediamo che, in tema di censura, presentano ciascuno un « caso » proprio.

In Francia la Commission de contrôle des films è essenzialmente preoccupata di difendere la buona reputazione che godono le pubbliche istituzioni; e quale organismo ministeriale la « Commission » non tollera critiche audaci all'operato del governo. (Sappiamo ad esempio di un divieto posto a Claude Autant-Lara di girare un film sugli obbiettivi di coscienza).

Sul piano erotico invece la censura francese è di manica larga; film come la « Ronde », « Caroline Chérie », « Il Piacere », circolano liberamente.

Questa la situazione ad un primo esame.

Seguono però i casi particolari. La piena libertà — per esempio — concessa all'avvocato Cayatte di mettere in luce e di condannare, sia pure con oneste intenzioni d'arte, particolari istituzioni francesi ed europee, quali la « fallacia » della giuria popolare e la « crudeltà » della pena capitale; e di contro le accuse mosse da alcune personalità politiche all'ultima opera dello stesso regista, « Prima del Diluvio », ritenuta offensiva nei confronti della gioventù francese; e da ultimo le modifiche e le soppressioni fatte a « Les enfants de l'amour » di Léonide Moguy, film sulla maternità clandestina.

E' quindi evidente una certa incoerenza nei giudizi: infatti quella censura che prima ha permesso la circolazione di film « erotici » come « La Ronde » ed « Il piacere » ed ha vietato la realizzazione di film « polemici », è la stessa che poi ha tagliato alcune scene a « Les enfants de l'amour » per « erotismo » ed ha lasciato circolare le opere coraggiose e « rivelatrici » di Cayatte.

In Inghilterra la censura si presenta sotto configurazione più blanda. L'organismo che esercita tale controllo, il « British Board of Film Censors », è autonomo; provvedimento questo che è stato preso in comune accordo dallo Stato e dai cittadini. Su di esso poi agiscono tutte le organizzazioni (liberamente istituite dai cittadini) con scopi più o meno precisi di autodisciplina. Il « Board » viene perciò ad essere un portavoce dell'opinione pubblica. Questo sistema, ch'è stato creato in piena libertà, dà al singolo individuo la possibilità di esprimere il proprio giudizio. La censura in Gran Bretagna è dunque meno rigorosa? Il « metodo » non è buono come sembra; la censura allenta le maglie, è vero, ma aumentano i censori. La macchina si cancella allargandola. Il popolo inglese, profondamente conservatore, non ammette nè apprezza la critica smodata; non ama vedere la propria fede, i propri ideali, e le proprie « abitudini » messe al centro dell'attenzione a far da bersaglio. Questa conservazione del proprio « statu quo » porta il censore a colpire là dove crede di trovare un'offesa alle proprie convinzioni. Ed in questo paese quella che è considerata un'offesa colpisce egualmente tutti i cittadini. Ogni « istituto » che è democratica creazione inglese, va difeso dalle pericolose frecce dell'ironia e della critica. Sono condannati così quegli atteggiamenti di sfida nei confronti d'una qualsiasi fede radicata e nutrita da anni (religiosa, politica, morale che sia). Ad esempio non sono apprezzate la « moda » erotica e certa violenza glorificata (« Caroline Chérie » è stato censurato; ai film « Maschera di Cera », « Cella della Morte 2455 », « Martedì Nero » è stato dato il veto); non si perdonano certe « dissattenzioni » che trascurano di mettere in luce l'aspetto eroico di alcune pagine della storia inglese (« Obiettivo Burma » è stato ritirato dalla cir-

Rinnovamento e validità del "Western"

Che cosa è esattamente il film western? si sono chiesti molti storici e saggi quando, per il loro lavoro, si sono trovati a dover definire un certo tipo di opere dall'impronta inconfondibile. E ciascuno, a seconda del proprio acume e della propria fantasia, ha scelto una enunciazione che puntualizzasse quelle che sono le caratteristiche, vuoi di forma, vuoi di contenuto, del più glorioso e valido « filone » del Cinema.

E ci piace, prima di procedere alla trattazione del tema che ci siamo prefissi, riportare due definizioni che meglio di ogni altra chiariscono il significato del termine « western » e rispondono alla domanda. Ci rifaremo a Jean Mitry che, nel primo dei suoi due informati volumetti su John Ford così si esprime (1): « Il Western è un genere tipicamente americano. Sul piano storico esso corrisponde esattamente alle nostre « Chansons de geste » e alle Saghe scandinave. Infatti la piccola storia del cowboy innamorato che insegue gli Indiani, i quali hanno rapito la ragazza del ranch, è la testimonianza di una gesta collettiva, il volto epico d'una nazione in marcia. L'America è una nazione giovane. Ora, le prime opere d'arte d'una nazione sono sempre state elaborate partendo dalle forze vive che hanno contribuito alla sua primitiva formazione. Di qui le « Chansons

de geste » nel Medio Evo, l'Illiade e l'Odissea in Grecia. Oggi il cinema ha sostituito la letteratura. I primi grandi film sovietici furono poemi epici che esaltavano la rivoluzione d'ottobre. In America il cinema, agli inizi, s'è sforzato a ricordare i principali avvenimenti della storia degli Stati Uniti. Ora, le grandi fasi di questa storia, dopo la Costituzione del 1787, furono, sul piano militare, le battaglie di Saratoga e di Brandywine, la guerra contro il Messico, la guerra di secessione e la guerra contro Cuba; sul piano civile, l'epoca dei cercatori d'oro e dei pionieri del Far West, la costruzione della ferrovia New York-San Francisco, l'apertura delle grandi vie di comunicazione e il taglio dell'Istmo di Panama. Al di fuori delle grandi battaglie vere e proprie, la nascita degli Stati Uniti fu una grande avventura, una scoperta quotidiana, la lotta incessante intrapresa dall'uomo contro gli elementi, contro le terre incolte che bisognava rendere arabili, contro i territori immensi che occorreva popolare ed anche contro la resistenza degli Indiani ».

E subito dopo ricorderemo le prime parole della « Premessa » che Tullio Kezich ha posto in cima al suo « Il Western maggiorenne » (2): « Il senso del western cinematografico è ancora racchiuso, per i più, nel



Spencer Tracy in « Broken Lance » (« La lancia che uccide ») di E. Dmytryk. In questo film di Dmytryk la funzionalità del cinemascope trova riscontro non solo negli spaziosi esterni del « western », ma nella corale simultaneità delle vicende di quattro fratelli sotto il patriarcato di un genitore abituato a soggiogare uomini e natura al proprio volere.

colazione dopo la protesta del pubblico che nel film vedeva esaltato più l'eroismo del soldato americano che quello del soldato inglese, vero vincitore della battaglia di Birmania). E' anche difficile che lo spettatore inglese, portato a certe forme di umanità, come per esempio il « culto degli animali », sopporti spettacoli di crudeltà (un documentario italiano sulla mattanza del tonno ha suscitato le proteste di molti spettatori). In conclusione diremo che la censura inglese difende egualmente ogni « settore » della propria vita nazionale; e dalle notizie giunteci sappiamo che la percentuale dei film incorsi nel veto o nel « taglio » censorio è bassa e che di questa percentuale solo il 4% è costituito da film che prendono il certificato X (cioè riservato agli adulti).

Da un confronto dunque tra Francia e Inghilterra risulta che in comune i due paesi hanno ben poco; solo il fermo proposito di preservare la gioventù da influenze nocive e la mancanza assoluta di una precisa regolamentazione. E quando si afferma che i censori non hanno un codice si dice il giusto; non perché si creda alla possibilità di distinguere il morale dall'immorale mediante delle norme precise, ma perché non si riesce a trovare nella condotta di questa istituzione il filo di una sensibilità coerente che attesti la partecipazione dell'individuo ai problemi dello spirito umano.

E' evidente quindi che non si può costruire sul fragile e sull'imponderabile.

Eccezione alla regola, e lo citiamo alla fine, è il caso che ci è capitato di registrare in quest'ultimi anni, e cioè la nascita d'una corrente non conformista, o meglio extra-formula, proprio nel paese industrialmente più forte, Hollywood. La Mecca del cinema ha realizzato recentemente alcune opere coraggiose e nobili; nonostante i suoi pregiudizi, le sue formule, certa ipocrisia puritana ed il codice Hays, essa ha mostrato un interesse sempre

crescente alle esigenze spirituali dell'uomo, sia dando vita a personaggi umani d'una notevole ricchezza interiore, sia centrando e criticando alcuni aspetti « infami » della vita statunitense. Film come « I Forzati della Gloria », « Viale del Tramonto », « Mezzogiorno di Fuoco », « Da qui all'Eternità », « Fronte del Porto », sono indice sicuro di un promettente rifiorire.

Ci chiediamo allora: le forbici potrebbero ragionare? Aggiungiamo subito: sempreché tali forbici siano in mano di chi crea l'opera e non di chi, timoroso di mancare di zelo, preferisce il sacrificio del lavoro altrui, alle note di biasimo.

L'uomo non può essere menomato; ma a questo purtroppo giunge gran parte del cinema preoccupato solo di articolare situazioni via via banali, gratuite, volgari. E questi sono i casi in cui la censura deve intervenire, soltanto questi.

La decisione, la scelta di una via, spettano all'uomo di ragione. Solo mediante una sincera riflessione potranno essere superate certe posizioni errate e certa uniformità di pensiero.

Dagli esempi citati abbiamo potuto constatare come idee e « sistemi » mutino da paese a paese e da tempo a tempo, ed anche come la loro applicazione pratica, pur nel medesimo luogo, presenti degli strani casi di incoerenza. Questo significa che non si segue la diretta linea di un pensiero, ma al contrario la voce dell'impulso e del « capriccio »; siamo di fronte a semplici fenomeni di « costume » legati ad ambienti e gusti diversi.

E fin tanto che la censura rimarrà « questa censura », ossia l'espressione di svariate tendenze, non ci sarà possibile una seria discussione sull'argomento.

Eugenio E. Troisi

mito di un'evasione alla Rous-
seau. Una fuga nel libero stato
di natura delle praterie senza
confini, questo regno d'utopia
governato da misteriose leggi di
giustizia, di cui è sacerdote in-
vincibile il cow-boy sul cavallo
bianco. Forse la « horse opera »
nacque per un bisogno d'aria
aperta: e fu nelle espressioni
prime — le più ingenuie e poe-
tiche — il viatico di un libero
senso dell'avventura.

Ma pur essendo « un genre
typiquement américain », per « il
viatico di un libero senso del-
l'avventura » il western, sin dal-
l'apparizione del suo primo spe-
cimen (« The Great Train Rob-
bery » di Edwin S. Porter rea-
lizzato nel remoto 1903), conqui-
stò lo spettatore, sia quello in-
genue e bambino che scarica nel
travolgente « arrivano i nostri »
il bisogno di dinamismo che
sonnacchia in ciascuno di noi,
sia quello smalizzato che, nel-
l'« en plein air », ritrova real-
izzate le aspirazioni confuse verso
una evasione in un mondo or-
mai concluso, ma pieno di fasci-
no sottile.

Così si spiega la fortuna co-
stante che ha sempre accompa-
gnato sia le avventure collettive
di una nazione in formazione,
sia quelle, patetiche e violente
insieme, del « cow-boy » genero-
so, tiratore infallibile, cavalca-
tore instancabile, raddrizzatore
dei torti, difensore dei deboli,
sterminatore di indiani, eccetera,
eccetera.

Una fortuna che permise una
prospera vita, accanto ai « we-
stern » di Ford, di De Mille, di
Cruze, di Vidor, di Wellman, di
Ince, ecc. a quelli tirati in serie
secondo schemi consacrati dalla
tradizione e dal « decalogo » del
cow-boy: quel decalogo che
muta in formula l'inventiva e
la fantasia dei tempi eroici del
cinema americano. « Il cow-boy
— vi si legge — non approfitta
mai di un vantaggio sleale, an-

che nei confronti di un nemico;
non tradisce mai la fiducia; dice
sempre la verità; è gentile coi
bambini piccoli, le persone an-
ziane e gli animali; non ha pre-
giudizi razziali o religiosi; è
pronto al soccorso — e quando
qualcuno si trova in difficoltà,
tende una mano; è un buon la-
voratore; è pulito nella persona,
nel pensiero, nella parola e nel-
l'azione; rispetta le donne, i ge-
nitori e le leggi del suo paese;
è un patriota ». E tutte queste
qualità positive, senza neppure
una negativa, pian piano muta-
rono l'« eroe » delle praterie in
una specie di marionetta, in una
sorta di monumento di sé stesso,
privo di ogni calore umano.

Ma il decadere delle « horse
opera », confezionate con gli in-
gredienti contenuti da un recipe
considerato infallibile, ridusse il
western nelle sale a doppio pro-
gramma, quello il cui pubblico,
ingenuo e non smalizzato, giu-
dica la bontà dello spettacolo
non tanto sulla base di quello
che esso contiene quanto sulla
lunghezza, la durata della proie-
zione.

Consapevole di questa realtà,
Hollywood si adoperò a risolle-
vare le sorti di un « filone » tut-
taltro che esaurito, riportandolo
per più vie ad un livello che,
superando il piano popolare,
immettendo nuovi o rinnovati
elementi, permettesse un riflori-
re vigoroso dell'« en plein air ».

Innanzi tutto si mutò l'angolo
visuale da cui considerare i rap-
porti tra bianchi e pellerossa.
Fu John Ford, infatti, che nel
tanto discusso « Fort Apache »
(eppure taluni accusano il film
di scarso coraggio!) iniziò la re-
visione del luogo comune, ormai
codificato, della leggenda accet-
tata come storia, ponendo su
uno stesso piano la gente dalla
pelle color rame e quella dal
viso pallido. Anzi fu il primo a
rivedere (sia pure sotto il velo
di personaggi fittizi) il compor-
tamento del generale Custer e

le ragioni che condussero al
massacro di Little Big Horn,
aprendo la strada ad opere di
chiara rivalutazione quali « Bro-
ken Arrow » di Delmer Daves.

Altri, come Raoul Walsh —
che pure avevano già dato con-
tributi notevoli al « western »
tradizionale — trapiantarono
motivi appartenenti ad altre
tendenze nel filone scoperto da
Porter: e particolarmente indi-
cativo in questa direzione ci
sembra « Pursued » (Notte sen-
za fine) con cui Walsh immise,
e con risultati a parer nostro
tutt'altro che spregevoli, una in-
terpretazione psicanalitica di
fatti e di avventure di uomini
dal largo cappello e dalle uose
di cuoio.

Nè si può dimenticare il si-
gnificato e l'apporto, nell'ambi-
to della rivalutazione e del rin-
novamento del « genere », di
« High Noon » (Mezzogiorno di
fuoco) di Zinnemann, di « Yel-
low Sky » (Cielo giallo) di Wil-
liam Wellman in cui, conducen-
do la narrazione secondo le
« unità » classiche, i due cineasti
acutamente analizzano le « rea-
zioni » interne di uomini colti
dalla vita reale e non visti
secondo il codificato schema
eroico.

E assolutamente rivoluziona-
rio apparirà allo storico futuro
il « sophisticated » « The Outlaw »
(Il mio corpo ti scalderà) di
Howard Hughes in cui i tradi-
zionali rapporti tra uomini e
donne del West vengono addi-
rittati stravolti. Nei confronti
del « decalogo » del cow-boy sti-
lato da Gene Autry il film di
Hughes appare addirittura bla-
sfemo: ma anche se esso ha
mandato in bestia i tradizionalis-
ti non si può negare (pur se
non condividiamo l'interpreta-
zione « satirica » che qualcuno
ne ha dato) che esso costituisce
una delle « novità » più intelli-
genti ed interessanti se parago-
nato all'« horse opera » di ma-
niera.

Ed in senso evolutivo vanno
considerati gli incontri di regi-
sti dalla personalità artistica
spiccata con il western. Mark
Robson, con il suo « Roughshod »
(Donne di frontiera) — in cui
vengono capovolti i « punti fer-
mi » sulle « donne angeli » —
Elia Kazan con « Sea of Grass »
(Il mare d'erba), Robert Wise
con « Two Flags West » (Due
bandiere all'ovest) — in cui
vengono presentati conflitti in-
soliti e situazioni inconsuete —
e Dmytryck con « Broken Lan-
ce » (La lancia che uccide) — il
primo film in cui il cinemasco-
pe acquista una funzione —
hanno dato un nuovo valido im-
pulsò a questa tendenza cine-
matografica, dimostrando che
autentici artisti, avvicinandosi
ad essa con la stessa serietà e lo
stesso impegno che essi son soli-
ti usare nella realizzazione di
film di altro genere, possono
egualmente dare al cinema delle
opere che si distaccano prepo-
nentemente dalla media.

E prima di trarre le conclu-
sioni, che ci sembrano implicite
nella qualità dei film che abbia-
mo ricordato, non possiamo tra-
scurare un'opera singolare che,
pur rifacendosi in certo qual
modo agli schemi del western,
questi supera per il particolare
angolo visuale da cui l'artista ha
osservato i suoi personaggi. In-
tendiamo riferirci a « Shane »
(Il cavaliere della Valle Solita-
ria) di George Stevens. Egli ha
narrato di un cow-boy che
giunge di lontano (non si sa di
dove venga, non si sa dove an-
drà, non si sa che cosa abbia fat-
to e che cosa farà): che si trat-
tiene per un certo periodo pres-
so alcuni ranchers: che inter-
viene quando i suoi amici han-
no bisogno di lui: che se ne ri-
partirà quando, « fatto quello
che doveva fare », si accorgerà
che la sua presenza potrebbe
turbare la pace, la tranquillità
dei suoi amici.



Broncho Billy fu il primo attore cow-boy del film « western »; il suo vero nome era Gilbert M. Anderson. Di lui si riportano aneddoti come quello citato da Filippo Sacchi, secondo cui Broncho Billy girava sino a cinque film « western » alla settimana; i soggetti erano sempre gli stessi: mutavano solo i cavalli. Nel 1914, chiusa la sua carriera di attore, Gilbert M. Anderson fondò e diresse una casa cinematografica.



Gli uomini della decimata guarnigione di « Fort Apache » in attesa dell'ultima carica indiana. Il film di John Ford rivede il comportamento del generale Custer e le ragioni che condussero al massacro di « Little Big Horn ». E' praticamente l'opera che immette nel filone « western » il problema della revisione storica dei rapporti fra « bianchi e pellerossa » e che rivaluta la nobiltà etnica della razza indiana.

COMPARSE AI TROPICI

★

"Con i bwana che hanno la mania delle fotografie si lavora poco e si guadagna molto!". Questa è la voce che si è diffusa dalle alte terre dell'Uganda e del Tanganyika alle savane del Kenya e Mozambico



Un « si gira » alle isole Comore. Siamo a Mayotte e si deve riprendere un particolare della danza dell'amore. Gli indigeni sono bravi attori; ma la richiesta delle alte paghe preoccupa ormai gli amministratori delle spedizioni cinematografiche.

★

Anche così schematizzata la vicenda sembra la più tradizionale, quella che più rispetta il « decalogo » di Autry. Ma la grande trovata, una trovata che dà ad ogni gesto di « Shane » un senso di saga, che ad esso imprime qualche cosa di mitico, è il punto di vista da cui ogni gesto, ogni azione, ogni reazione vengono osservati: il punto di vista di un bimbo, che crede, appunto nel « cow-boy » che « non tradisce mai la fiducia », che « è gentile coi bambini piccoli », che « rispetta le donne », che « dice sempre la verità ». E dal superamento dello schema che diventa motivo di poesia, nasce l'epos, nasce il mito del cavaliere errante. E' questa l'opera « western » più artisticamente valida che, appunto per aver rinnovato, rarefacendolo in una atmosfera di poesia, il mito del cow-boy ch'è alle origini del « western », ha dimostrato, forse più di ogni altra, la validità e la vitalità del « viatico di un libero senso d'avventura ». E questa è appunto la conclusione che cercavamo.

G. Carancini

- (1) Cfr. Jean Mitry-John Ford - Editions Universitaires, Classiques du Cinéma, Paris, 1954, Tome I, pag. 57.
(2) Cfr. Tullio Kezich - Il Western maggiorenne - F. Zigiotti Editore, Trieste, 1953, pag. 9.



Africa equatoriale: un cartello avvisa di fare attenzione ai coccodrilli, di non pescare, di non disturbare gli ippopotami e di non fare il bagno. L'ultimo avvertimento ci sembra superfluo. Siamo nella zona dove si affittano gli « animali - attori », una sorta di sindacato con tariffe precise e piuttosto alte. Se si vogliono ritrarre il coccodrillo o l'ippopotamo in una scena emozionante ci si deve rivolgere a questa organizzazione.

“Ormai i nativi conoscono la differenza tra scena e sequenza; perciò, sapendo che la loro partecipazione diviene indispensabile una volta iniziata la sequenza, si fingono improvvisamente colpiti dall'insolazione e soltanto un aumento di paga attenua l'ardore dei raggi solari. La singolare organizzazione del « sindacato » di belve ed animali.

« No, bwana kwabua, il compenso non è sufficiente. Per ogni posa io ed i miei compagni vogliamo dieci scellini. Tanto pagavano gli altri « uomini dei ritratti » ai chagga del Kilima Njaro, la Grande Montagna ».

Guardavo meravigliato il mio interlocutore non riuscendo a convincermi della sua competenza cinematografica. Perché sia l'ambiente come la « comparsa » che avrebbe dovuto figurare nel nostro documentario stonavano profondamente col senso di quelle parole espresse in puro swahili.

Intorno a noi, infatti, non vedevo in quel momento che la solitaria distesa della savana africana e sapevo che solo a molte dozzine di miglia, oltre le steppe polverose della Masajiland, si poteva incontrare una

zona meno incivile. E le "comparse" che pretendevano dieci scellini per "posa" (proprio così si erano espresse: pikcia moja, silingi kumi!) erano dei veri selvaggi abitanti quell'immenso territorio a cavallo tra Kenya e

Tanganyika. Erano cacciatori Masaj appartenenti alla famosa tribù di nomadi che il bianco non è mai riuscito a sottomettere del tutto.

Fissavo le figure imponenti di quei guerrieri ricoperti appena da una pelle di bue, con le chiome impastate di argilla rossa, le orecchie deformate dal peso di straordinari monili, le narici attraversate da altri ornamenti e le pesanti lance che impugnavano, e non riuscivo a credere che anche presso di loro si fosse diffusa l'esatta cognizione della tariffa che un autentico selvaggio africano poteva pretendere per figurare in un film.

D'altra parte, se non avessi dimenticato davanti a quei visati tatuati la mia recente esperienza in fatto di riprese cinematografiche, non avrei dovuto meravigliarmi in quel modo.

Da quando eravamo sbarcati sulle coste est-africane, infatti, l'ingaggio e il lavoro delle comparse negre erano stati le nostre maggiori difficoltà. E chiunque per motivi cinematografici si sia trovato nelle medesime condizioni afferrerà facilmente il senso di queste parole.

L'indigeno dell'Africa equatoriale, dei territori forse i più interessanti nel continente nero sia per la ricchezza della fauna e della flora che per la diversità delle origini e dei costumi delle tribù locali, ha fatto conoscenza da tempo con questi particolari esponenti della società bianca che sono i "cinematografari". Sin dalle spedizioni di Ola Jhonson, tra le popolazioni bantu della costa o tra i chagga, i kikuiu e i watusi dell'interno, si è sparsa la voce dell'arrivo in terra d'Africa di questo nuovo tipo di esploratore europeo.

"Con i bwana che hanno la mania delle fotografie si lavora poco e si guadagna molto!" Questa è la parola d'ordine che si è diffusa dalle alte terre dell'Uganda e del Tanganyika alle savane del Kenya e del Mozambico.

Come e perché si sia determinata una tale situazione è presto spiegato.

Gli indigeni della costa, i swahili di razza bantu, sono di religione musulmana. Secondo i costumi degli antichi dominatori arabi e le pratiche superstiziose diffuse tra i nativi, per essere accolti nel sensuale paradiso islamico è necessario che al momento del trapasso nessuna immagine del defunto rimanga a legare l'anima alla terra. Guai, perciò, a colui che si lascia volontariamente fotografare!

Per vincere la comprensibile ritrosia, il dilettante o professionista cinematografico è costretto



L'autore dell'articolo, Franco Prosperi, è uno dei più giovani cineasti esploratori. La sua esperienza, acquistata nelle varie spedizioni in Africa e nelle isole dell'Oceano Indiano, è accoppiata ad una profonda conoscenza scientifica. Franco Prosperi è laureato in scienze. La sua carriera di cineasta si è iniziata con il «cinematismo»; in questo campo egli ha avuto molti riconoscimenti in Italia e all'estero. Suoi compagni nelle spedizioni sono Stanis Niewo e Fabrizio Palombelli. (Nella foto: Prosperi a colloquio con due masaj la cui lingua egli parla correntemente.

ad invogliare il soggetto con la promessa di un congruo compenso. E premettendo che il lavoratore africano è retribuito con stipendi irrisorii (massima e completa paga di un autista nero è di tre scellini al giorno) si comprenderà la sorpresa della nostra "comparsa" che per la breve prestazione si vede offrire tre o quattro dei preziosi scellini in argento.

Con una velocità impressionante si sparge tra le misere popolazioni la notizia dell'arrivo di una nuova fonte di ricchezza: il cinematografo.

Ricordo a tale proposito quanto avvenne su una sperduta isola corallina dell'Oceano Indiano ove, anni fa, capitammo per realizzare un lungometraggio a carattere documentario. Dopo le prime riprese eseguite a Gran Comora, così si chiamava l'atollo, acquistammo una popolarità inaspettata. Era bastato che il nostro regista avesse assunto e stipendiato alcune comparse per far divenire esplosivo l'entusiasmo dei nativi. Vedendo con quanta incomprensibile generosità distribuivamo le carte da dieci e da venti franchi (ci trovavamo in territorio coloniale francese) agli attori occasionali, come alcuni bambini impegnati in una scena più lunga avessero ricevuto cento franchi ciascuno e come alcune donne riottose si fossero lasciate fotografare per la somma straordinaria di trecento franchi, tutti vollero partecipare alla lavorazione.

Quando arrivavamo la mattina nel villaggio trovavamo la più straordinaria accozzaglia di aspiranti attori che mai credo sia esistita in uno studio cinematografico. Appena ci scorge-

vano facevano a gara per mostrarci che cosa sapessero fare d'eccezionale e come sapessero recitare. In un batter d'occhio, ci trovavamo circondati da una confusa manifestazione in cui ognuno cercava di attirare su di sé l'attenzione dei bianchi: due robusti giovani se le davano di santa ragione; altri due lottavano rotolando per la spiaggia; un gruppo di uomini vestiti da donne chiedevano cinquecento franchi invece dei trecento incassati il giorno prima dalle mogli; uno camminava con le mani in terra e i piedi in aria; uno ballava, l'altro cantava; un vecchio fingeva di piangere e il capo del villaggio si era improvvisato capitano di un plotone di nativi seminudi che marciavano in circolo intorno a noi. Tutti, infine, tendevano le mani e chiedevano denaro o sigarette o qualunque cosa ci fosse piaciuto donare loro.

Col passare dei giorni le pretese divennero talmente esose da obbligarci a limitare le prestazioni dei singolari lavoratori dello spettacolo. In breve tempo, poi, i furbi comoriani (come del resto sarebbe in seguito accaduto in Africa) compresero la differenza tra ciò che in linguaggio cinematografico s'intende per scena e per sequenza. Costatato, infatti, che la loro partecipazione diveniva indispensabile una volta iniziata la sequenza, presero l'abitudine di ricattarci nel bel mezzo del lavoro. Alcuni, con una richiesta quanto mai esplicita, altri, fingendosi improvvisamente colpiti dall'ardore del sole o semi paralizzati da un male improvvisato.

"Jua kali sana!". Il sole è troppo forte: quando udivamo quest'esclamazione eravamo certi che presto o tardi la nostra

cassa avrebbe subito un ulteriore salasso.

Non disterà meraviglia, quindi, la disavventura accadutaci nell'isola di Zanzibar ove per obbligare il solito gruppo di "lavativi" dalla pelle scura a terminare il lavoro, fummo costretti a chiedere l'intervento dell'intero distaccamento di polizia dislocato a Chwaka!

Se si pensa, poi, che l'onere economico e la fatica del far lavorare questo singolare cast di attori siano compensati in Africa, o in ambienti simili, dalle riprese sugli animali in libertà che niente costano oltre l'organizzazione e i trasporti nelle zone più frequentate, si commette un grave errore.

I gusti smalizati del pubblico di oggi, infatti, non vengono più soddisfatti dalla semplice presenza sullo schermo delle belve africane. Lo spettatore desidera che gli animali recitino quasi o, comunque, compiano determinate azioni, lottino o si uccidano tra loro. Ma riuscire a realizzare questo tipo di scene con soggetti in assoluta libertà è impossibile. Eccettuato il leone, che si lascia facilmente avvicinare e riprendere, gli altri animali cinematograficamente interessanti come i leopardi, i bufali, i rinoceronti o gli elefanti sono, oltre che pericolosi, ombrosi e diffidenti.

Anche in questo caso, allora, l'unica risoluzione da prendere se si desiderano delle impressionanti inquadrature di caccia o di lotta è di "stipendiare" convenientemente le belve che devono lavorare in tali scene!

Ciò che scrivo dispiacerà a coloro che dell'Africa nutrono un'immagine tradizionale e romantica, ma, purtroppo, non riporto che la verità.

In alcune farms particolarmente attrezzate del Kenya e del Tanganyika vi sono allevamenti di belve specializzate per il cinematografo. E questa specializzazione si è spinta così in avanti che esiste un preciso tariffario che per voci di questo tipo: carica di un rinoceronte su un negro disarmato; lotta tra un uomo e un leone; caccia di un leopardo ad una zebra, ecc. prevede dei prezzi corrispondenti!

E' sorta in Africa, insomma, una singolare organizzazione che potremo definire senza far dell'umorismo come un originale "sindacato" di belve e animali lavoratori dello spettacolo.

In conclusione, se dovessero domandarci quali difficoltà abbiamo incontrato in Africa, in India, nel Madagascar o negli atolli corallini dell'Oceano Indiano, per realizzare i nostri documentari non esiteremmo a cercare la risposta: i guai maggiori nascono nel dover trattare con gli indigeni, con i singolari selvaggi dell'epoca attuale, con le indisciplinate e pretenziose comparse che vivono sotto il sole dei tropici.

Franco Prosperi

Il fenomeno Jerry Lewis



Jerry Lewis «Jumping Jacks». La recitazione di Lewis è di solito mimata sul tema inesauribile della smorfia.

Quando i *Cahiers du Cinéma* dedicarono un fascicolo speciale all'appassionante argomento *L'amour au Cinéma*, sotto la voce *Homosexualité* vennero indicati un certo numero di film, ma soltanto un attore ebbe il piacere di veder citata la propria opera omnia: Jerry Lewis.

Ad onor del vero, anche se nei film della coppia meglio pagata d'America non mancano qua e là scene ambigue, che potrebbero dare ad uno spettatore malizioso una impressione analoga a quella che, evidentemente, ne ha riportato il saggista francese, tale recisa presa di posizione non mi sembra sottoscrivibile, e questo per due ottime ragioni. Anzitutto perché l'equivocità non supera mai i limiti del buon gusto, per la qual cosa riesce assai malagevole sondare le recondite intenzioni degli interpreti; secondariamente perché nel cinema comico americano contemporaneo sono tutt'altro che infrequenti le sequenze che possono prestarsi ad un'interpretazione morbosa e non mi pare il caso di gridare *crucifige!* proprio e soltanto a Jerry Lewis.

Ritengo quindi che l'interpretazione «sessuale» del periodico francese non abbia neppure la pretesa di costituire un giudizio (sia pure «sui generis»), ma si limiti ad essere una boutade fine a se stessa, dato che l'omosessualità (eventuale) del binomio Lewis-Martin non è il tratto più appariscente né quello più importante delle loro interpretazioni.

Volendo fare un po' di storia del «caso» Jerry Lewis, si può cominciare col dire che quando apparvero in Italia i suoi primi film, «*La mia amica Irma*» («*My Friend Irma*» 1950) di Georges Marshall, «*Quel fenomeno di mio figlio*» («*That's My Boy*» 1952) «*Attente ai marinai*» («*Sailor Beware*» 1952) di Hal Walker, essi non produssero soverchia impressione sul pubblico, né sulla critica: tali opere, invero, furono giudicate commedie piuttosto insulse, con un esile filo conduttore, impostate quasi unicamente su un certo numero di gags

(alternate a «numeri» musicali) assai gradevoli se considerate isolatamente, ma del tutto insufficienti a sostenere il peso dell'intero film.

Inoltre si imponeva un confronto con attori ormai smalzati, come Bob Hope, e Danny Kaye, ed il paragone non poteva che risolversi a tutto svantaggio degli ultimi arrivati, tanto più che proprio in quegli anni erano apparsi alcuni film comici di indiscussa importanza: da poco Bob Hope aveva interpretato quella gustosissima satira del film poliziesco che è «*La mia brunneta preferita*» («*My Favorite Brunette*» 1949) di Elliot Nugent e Danny Kaye aveva dato il meglio di se stesso tre anni addietro in quel insuperato film parodistico che rimane «*Sogni proibiti*» («*The Secret Life of Walter Mitty*» 1947) di Norman Z. McLeod.

Come se ciò non bastasse, si trattava di una coppia di attori (in aperto contrasto con il canone universalmente accettato che consacra la unicità del vero comico) ed uno dei due era un cantante dall'aspetto latino: esistevano quindi elementi più che sufficienti per dare il colpo di grazia, ed il giudizio generale, infatti, fu che si trattava di un inutile doppione del già inutile binomio Gianni e Pinotto (o meglio Bud Abbott-Lou Costello).

In verità, non mancò chi sostenne invece che si stava assistendo alla nascita di due grandi comici; ma anche gli argomenti addotti dai pochi critici favorevoli prescindevano per lo più dai film realizzati per puntare invece su considerazioni extra-cinematografiche (ad esempio sulle qualità personali di intelligenza, cultura e spregiudicatezza dell'uomo Jerry Lewis) piuttosto che su quelle dell'attore Jerry Lewis per cui si ritenne che queste difese fossero dovute più ad un sofisticato gusto per il paradosso che non ad un ragionato convincimento.

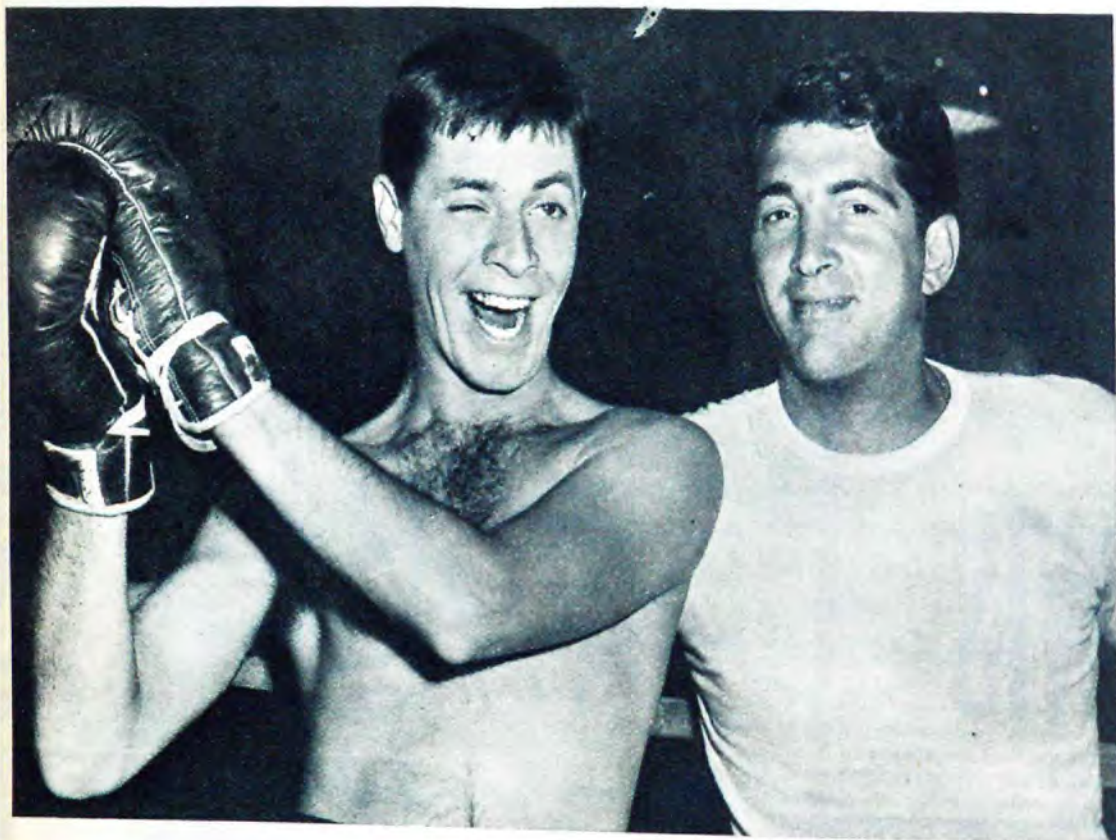
Soltanto quando apparve «*Il Sergente di legno*» («*At War with the Army*» 1952) di Hal Walker quasi tutti si trovarono d'accordo nel riconoscere al film un certo interesse, dato che la pellicola costituiva una delle satire più inconsuete e gustose della vita militare ameri-

cana che si fossero viste negli ultimi anni. La descrizione di un battaglione sommerso dalle circolari; invischiato da riferimenti continui a commi, paragrafi, capoversi; dominato dall'incubo della visita del colonnello che costringeva ufficiali e subalterni ad umilianti pantomime (un enorme cartello invitava a risparmiare la luce e tutti si precipitavano a spegnere gli interruttori ad ogni avvisaglia di ispezione) era fatta con spirito non dozzinale. Qualora si tenga conto anche di qualche notazione gustosamente anticonformistica, come la sequenza in cui i graduati entravano a turno dal magazzino per «metterlo a posto una volta per tutte» ed uscivano regolarmente smontati, sfoggiando giacche di pelle nuove fiammanti, si potrà avere un'idea sufficientemente precisa del film. Con tutto ciò il giudizio generale sui due comici non subì sostanziali modificazioni in senso positivo, dato anche che l'interpretazione della coppia non aveva un peso preponderante nella economia della vicenda.

La rivalutazione ufficiale di Jerry Lewis è infatti cosa a noi prossima e si può tentare di spiegare questo improvviso interesse per lui, tenendo presente che la singolarità del suo stile ci ha impedito di gustarne l'insolita comicità sino a quando non ci siamo un po' abituati ad essa.

Non mi sembra infatti che in Jerry Lewis si sia verificato un'evoluzione degna di nota dai primi film rispetto ai più recenti, per modo che si possa parlare di vera e propria maturazione. Al contrario, se oggi noi ci rechiamo a rivedere, per esempio, «*Attente ai marinai*» non mancheremo di dare su di esso un giudizio complessivamente più bonario di quello che avevamo duramente formulato anni addietro: segno evidente che ci stiamo assuefacendo ad un umorismo che prima ci riusciva estraneo.

A voler essere onesti, l'umorismo di Jerry Lewis non è di facile ed immediata godibilità: paragonato al *humor* prevalentemente verbale



Jerry Lewis e Dean Martin in «Attente ai marinai» («Sailor Beware»). In America, la coppia Lewis-Martin viene valutata cinque milioni di dollari.

di Bob Hope oppure al funambolismo di Danny Kaye, esso appare più esteriore ed al tempo stesso più surreale. Invero, anche se qua e là sono inserite battute ad effetto, la recitazione di Jerry Lewis è di solito mimata sul tema inesauribile delle *smorfie*, le quali, se da un lato rappresentano le forme più primitive e grossolane di comicità, racchiudono in sé d'altro canto, un elemento irrealistico che non può essere ignorato. Il riso provocato dalla smorfia è una reazione istintiva ed irrazionale ad una distorsione della realtà e pertanto è surreale per definizione. Per non indulgere ad inutili astrattismi, cercherò di spiegarmi con un esempio. In «Più vivo che morto» («Living It Up» 1954) di Norman Taurog, Jerry Lewis decide di suicidarsi fabbricandosi un veleno con gli ingredienti del suo amico medico: la preparazione dell'intruglio, condotta dall'attore con ghigno da pazzo e mani adunche, fra fumi velenosi che salgono dal bicchiere, crea un clima alla Dr. Jeckyll che deriva una irresistibile comicità proprio dalla sua assoluta estraneità rispetto al resto della sequenza.

Il gusto surrealistico di Jerry Lewis non si limita comunque alla interpretazione mimica: le sue battute, ad esempio, hanno bene spesso un carattere decisamente *fonico* piuttosto che *verbale* (si tratta, in altri termini, di semplici *suoni*, ovvero di imitazioni di pronunce esotiche); ed anche le *gags* normali hanno talora un vago sapore irrealistico (si ricordi in «Il Sergente di legno» la macchina inceppata per la distribuzione della Coca-Cola che non fornisce le bottigliette, né restituisce il denaro: buona parte del film è punteggiata dai vani tentativi di militari di vario grado che tentano di farla funzionare, sinché un urtore improvviso sblocca il meccanismo e la macchina comincia a sputare bottigliette a velocità fantastica, come una mitragliatrice, fra luci che si accendono e campanelli che squillano).

Per non parlare dello stravagante gusto per il travestimento che caratterizza le interpretazioni di Jerry Lewis: da «Attente ai marinai»

in cui egli si trasforma in un danzatore hawaiano, a «Il Sergente di legno» in cui diviene un'affascinante bionda, al recente «Più vivo che morto» nel quale compie un vero «*tour de force*» impersonando alternativamente, nel corso di una breve sequenza, tre medici, uno tedesco, uno francese ed uno cinese.

Questo spiega le ragioni che hanno condotto taluno (nel surriscaldato clima di rivalutazione di Jerry Lewis che sta prendendo piede) a citare il caso dei fratelli Marx quale unico possibile termine di paragone. Anche a costo di sembrare incontentabile, dirò che questo confronto non mi soddisfa più di quanto mi piacesse quello con Gianni e Pinotto. Accomunare due fenomeni totalmente diversi (come sono Jerry Lewis ed i Marx) sulla sola base del fatto che entrambi hanno delle trovate di sapore surreale, mi sembra indulgere ad un eccessivo desiderio di schematizzazione. Tanto più che, a voler essere meticolosi, si potrebbe osservare che il surrealismo dei Marx differisce alquanto da quello di Jerry Lewis.

Infatti i primi presentano quali elementi caratteristici della loro comicità un cerebralismo (che contrasta con l'istintiva immediatezza del secondo) un gusto per il lucido paradosso verbale (che si differenzia nettamente dalla gracchiante parlantina per lo più «svanita» di Lewis), ed un surrealismo più deciso ed integrale. Un guanto bianco da sera gonfiato da Harpo diventa tanto simile alla mammella di una mucca che il comico può mungerlo per ricavarne il latte per colazione: sarebbe pensabile una *gag* di questo tipo in un film di Jerry Lewis?

Infine l'accostamento può sembrare inadeguato in considerazione della rilevante differenza di valore esistente fra questi comici: i Marx sono ormai dei Classici mentre Jerry Lewis ha tuttora troppe scorie per poter essere considerato un «Grande».

In effetti, i suoi film presentano troppe ripetizioni di *gags* che si assomigliano fra loro (e

finiscono per diventare maniera) e sono ancora rinvenibili troppe scoperte reminiscenze di altri comici (ad esempio l'intera sequenza sul ring in «Attente ai marinai» è ispirata inequivocabilmente al notissimo match di pugilato di Chaplin in «Le Luci della Città»), perché il nostro giudizio su di lui possa essere incondizionatamente positivo.

Se proprio si vuol trovare un termine di paragone non bisognerà cercarlo fra gli attori in carne ed ossa: quella che presenta i maggiori punti di contatto con lui è una creatura da cartone animato, Paperino (o per essere più precisi, Donald Duck); e ciò non soltanto per la voce volutamente gracchiante (elemento più appariscente e che richiama subito alla mente il personaggio di Walt Disney), ma anche per altre caratteristiche meno esteriori, quali la costituzionale predisposizione a combinare guai con le migliori intenzioni, oppure la starnazzante irascibilità.

Si sarà rilevato che continuo a riferirmi soltanto a Jerry Lewis, tacendo di Dean Martin, perché mi pare evidente che l'unico, vero comico è il primo mentre la funzione del secondo si limita ad essere quella della «spalla» che porge la battuta al principale. E rimango della mia idea, anche se in America la coppia viene valutata cinque milioni di dollari soltanto a condizione che essa non si sciolga: la miopia dei produttori hollywoodiani sta diventando un luogo comune troppo risaputo perché i loro giudizi in materia possano avere alcun valore probante.

Le vicende della coppia sono le più svariate e si richiamano palesemente al vecchio sistema del cinema comico mu.o. i creare un personaggio e moltiplicare poi le pellicole immaginando di porlo nelle situazioni più impensate: così vediamo Jerry Lewis matricola, Jerry Lewis marinaio, Jerry Lewis giocatore di golf, Jerry Lewis soldato, Jerry Lewis fantino, Jerry Lewis paracadutista e via dicendo; ed i suoi film potrebbero intitolarsi proprio così (un po' arcaicamente, a somiglianza delle vecchie serie di Cretinetti e Ridolini) dato che si tratta di un unico personaggio, del quale soltanto il nome cambia di continuo.

Unica differenza fra i primi film ed i più recenti è data dalla sempre minore frammentarietà della vicenda che va perdendo il carattere di semplice filo conduttore per acquistare quello assai più nobile di vera e propria trama. E' vero che in qualche caso ciò è stato ottenuto ricorrendo ai rifacimenti di vecchie pellicole di successo: «Più vivo che morto» è il «remake» di «Nulla sul serio» («Nothing Sacred» 1937) di William Wellmann e «Morti di paura» («Scared Stiff» 1954) di George Marshall è palesemente ispirato a «Il fantasma di mezzanotte» («The Cat and the Canary» 1940) di Elliott Nugent con Bob Hope. Ma in qualche altro film tale risultato viene ottenuto in maniera autonoma come in «I figli del secolo» («Money from Home» 1954) di George Marshall su soggetto di Damon Runyon, il che dà assai bene a sperare.

Per finire dirò che non manca neppure chi pensa di dare al caso Jerry Lewis un'interpretazione psicanalitica a sfondo sociale, usando parole come «frustrazione», «mancato adattamento all'ambiente» e considerano il fiorire del comico in questione come un sintomo del malessere che circola nella società americana. Ed io non sostengo neppure che questa interpretazione sia falsa; soltanto che per un esame approfondito di questo punto di vista ci vorrebbe un altro articolo!

S. D. S.

IL CENTENARIO DI WILLIAM FRIESE-GREENE

William Friese-Greene a 45 anni. Nato a Bristol nel 1885
morto a Londra nel 1921, William Friese-Greene è considerato
un coinventore della cinematografia.



Nel 1951 la cinematografia inglese ha rievocato la vita triste e drammatica di William Friese-Greene nel film « *The Magic Box* » (« *Stupenda conquista* ») diretto da John Boulting e interpretato da Robert Donat. Qui Robert Donat, nel ruolo di Friese-Greene, mentre effettua la prima ripresa con la « camera » di sua invenzione.

Il sette settembre di quest'anno ricorreva il centenario della nascita di un inglese chiamato William Friese - Greene. La battaglia che ha infuriato intorno alla vera valutazione della sua fatica è tipica della storia dell'invenzione del cinema. Molti infatti ritengono che egli sia il principale pioniere in Inghilterra.

Chi aveva inventato il cinema? Intendendo per cinema l'apparato per mezzo del quale noi siamo in grado di far sì che migliaia e migliaia di fotografie fisse, impresse su una striscia di celluloidi, creino sullo schermo l'illusione di immagini che si muovono. La vera risposta è data dal fatto che molta gente vi aveva contribuito — inventori dilettanti (quali R. W. Paul in Inghilterra), inventori professionisti (quali Edison in America), fotografi professionisti (quali Friese-Greene in Inghilterra) e, naturalmente, gente d'affari, come la famiglia Lumière in Francia, alla quale deve esser dato il riconoscimento finale di aver sviluppato il film in una forma commerciale, un pubblico divertimento su scala internazionale.

Diversi uomini in tre differenti paesi hanno avuto un ruolo importante nel rendere possibile il cinema. In Francia, negli Stati Uniti e in Inghilterra. Lavorando indipendentemente, ora uno, ora un altro perfezionavano le idee, con un brevetto registrato, con una dimostrazione privata, con una rappresentazione pubblica.

Edison inventò una macchina, il Kinetoscope, che presentava un film di un minuto a chiunque avesse messo una moneta nell'apparecchio.

Il cinema, così come lo conosciamo oggi, è la somma delle invenzioni di tutti questi uomini, realizzatori del miracolo che aveva allettato l'umanità per secoli, della possibilità, cioè di proiettare sullo schermo delle immagini che prendono vita attraverso l'illusione di un movimento continuo e naturale.

Ora, dove possiamo collocare Friese-Greene? Ebbene, egli fu un assiduo depositore di brevetti, il più importante dei quali (del 21 giugno 1889) riguarda il progetto di una « camera » del cosiddetto tipo « intermittente », per la qua-

MILIONI DI LETTORI E DI SPETTATORI CINEMATOGRAFICI SONO TRASPORTATI OGNI GIORNO IN MONDI SCONOSCIUTI

le usava una striscia di film che era fissa mentre l'immagine veniva fotografata, oscurata quando si spostava per la prossima immagine. Il brevetto descriveva anche un proiettore basato sullo stesso principio "d'intermittenza". Il problema storico si presenta realmente quando ci domandiamo se la macchina di Friese-Greene avrebbe potuto avere una portata pratica e se altri inventori di tipi di macchine similari non avevano già scoperto prima questo principio vitale. Per esempio, il famoso e misterioso personaggio, chiamato *Le Prince of Leeds* in Inghilterra, sparito da un treno in Francia senza lasciare traccia — può aver anticipato le idee di Friese-Greene di due o tre anni. Molti lavori di questi uomini noi possiamo vederli in una sezione del Museo Scientifico a Londra, comprese le piccole increspate striscie di film, ormai sbiadite, e piuttosto pateticamente invecchiate, le quali, ne possiamo essere certi, erano state una volta metà preziosa di Friese-Greene quando esaminava il primo risultato della sua «camera».

Il mio punto di vista su questo eterno rebus della priorità è molto semplice. Ammettiamo che questa grande forma di spettacolo che dà al mondo divertimento ed informazione sia una invenzione internazionale, e diamo credito a tutti questi inglesi, francesi e americani che hanno contribuito ad esso.

Ciò che realmente importa è lo spirito che era dietro agli sforzi di Friese-Greene. Egli aveva dichiarato fallimento due volte per poter proseguire nelle sue ricerche sulla fotografia mobile. Egli aveva reso impossibile la vita alla sua famiglia; era stato per lungo tempo un brillante fotografo di moda con una fiorente catena di studi a Londra e in provincia, prima di trascurare i suoi affari e di buttar via tutto ciò per seguire la sua passione di inventore. La sua vita fu triste e drammatica; chi ha visto il film inglese «*The Magic Box*», girato nel 1951, può ricordarselo.

Ma qualche cosa di ammirevole lo spingeva avanti sulla sua strada, allo stesso modo degli altri inventori — una follia, una ossessione, un desiderio inestinguibile di essere il primo a rendere pubblica una invenzione mediante la quale si dava vita e movimento a ciò che fino allora era stato immobile. Gradualmente sono sorte delle piccole leggende intorno a questo uomo; storie che potrebbero essere vere, ma che ora non possiamo controllare, come quella dell'episodio emozionante della notte in cui Friese-Greene, mentre lavorava da solo, era andato in giro per le strade e poi aveva trascinato nello studio l'unica persona che era riuscito a trovare — un poliziotto solitario — per averlo a testimone della proiezione su un piccolo improvvisato schermo della sua prima striscia di film della durata di pochi secondi. (L'episodio è rievocato in una scena di «*The Magic Box*», interpretata da Robert Donat e Laurence Olivier).

Il centenario della nascita di William Friese-Greene ci ricorda perciò il compleanno del cinema stesso che in pochi decenni ha rivoluzionato il divertimento pubblico, e ci ricorda anche che l'Inghilterra ebbe una parte considerevole nel suo successo iniziale nel 1893.

Pochi anni prima della fine del 1900 parecchie società di produzione furono create e fu gettata la base per ogni genere di film (notiziario, documentario, film di trucchi, commedie, farse, drammi) tutti brevi, ma vigorosi, e in embrione il nostro attuale cinema. Il lavoro affascinante della produzione si può dire abbia avuto inizio nel momento in cui il cinema è stato inventato.

Roger Manvell

L'«hobby», per la fantascienza è un passatempo spesso innocente, qualche volta però porta alla «non speranza», ed è questo l'aspetto più pericoloso delle letture di «science fiction». Però aumenta il desiderio di più vaste cognizioni e dà fiducia nell'azione.

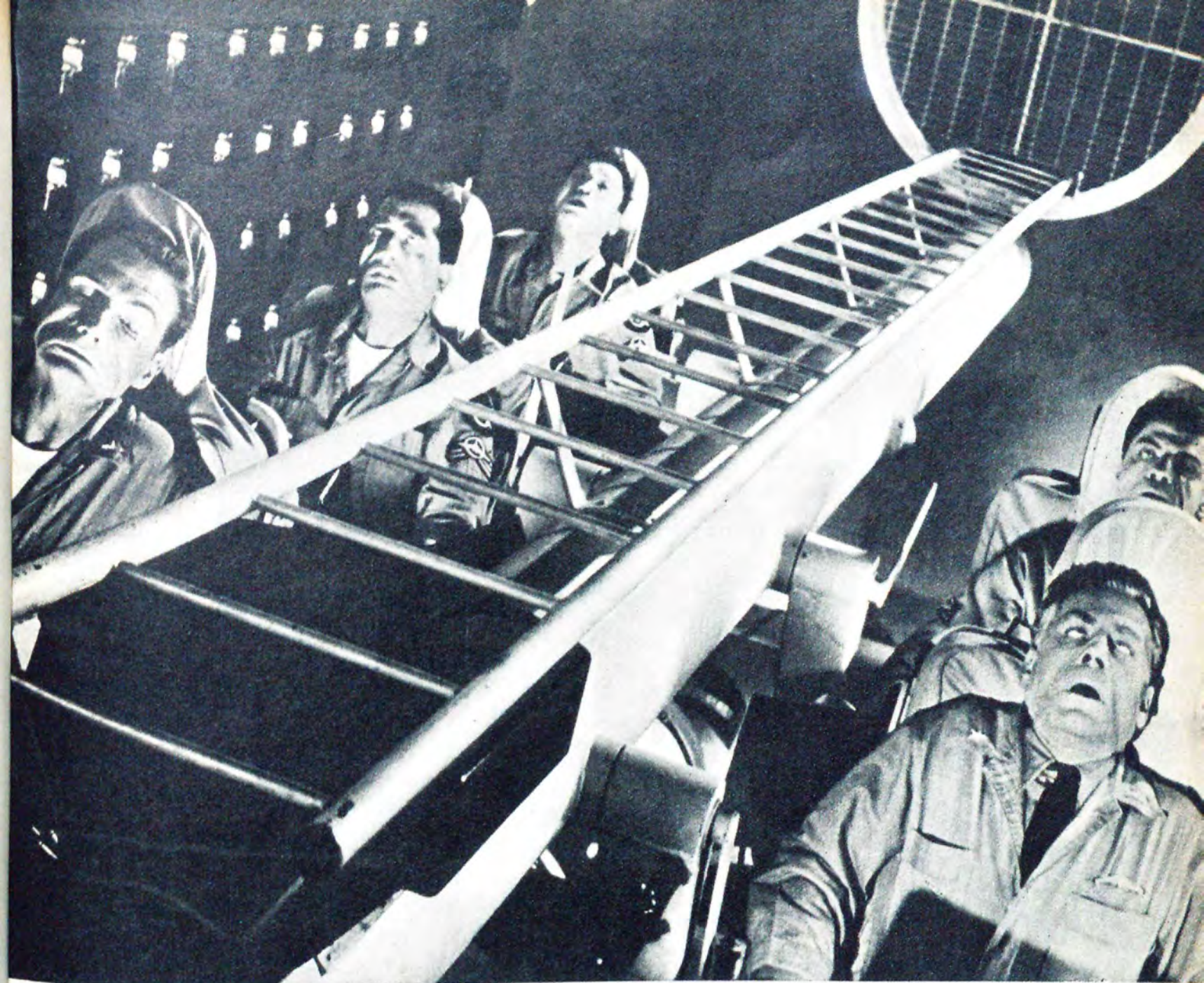
In America ogni persona coltiva, nel tempo libero da impegni, un «hobby», un innocente «pallino» che aiuta a scoprire, molto più che non faccia un esame sui «tests», un carattere, un modo di agire o la via migliore per districarsi nelle vicende della vita. Ognuno ha il proprio «hobby» personale, diverso od uguale a quello del vicino; un «hobby» in cui rinserra l'ultimo brandello di personalità strappata ed umiliata dal conformismo del «tutto eguale per tutti», del divertimento uniformato, della cultura immiserita alla stregua delle pillole della sapienza. E l'«hobby» può essere un piccolo zoo d'animali di vetro, un topino bianco d'avorio, l'allevamento di due colombi sul tetto di un caseggiato popolare, o il grido per la partita sportiva, la lettura del libro o la visione del film di fantascienza.

Da qualche anno, infatti, quest'ultimo è l'«hobby» di moda. Le librerie sono piene di riviste specializzate e di libri che descrivono, con puntigliosa meticolosità, proiezioni nel futuro, conquiste di pianeti, invasioni terrificanti di mostri provenienti da altri mondi, strani fenomeni che mutano le abitudini e i costumi degli uomini. E il tutto in una prosa secca, spoglia da effetti coloristici, battuta sui modi della cronaca. Gli schermi sono pieni di immagini che danno un corrispondente visivo della narrativa «science fiction». La merce va a ruba. Le statistiche parlano di venti milioni di copie stampate ogni settimana, lette in media da quaranta milioni di persone. A deter-

minare il successo non sono solo i ragazzi, portati, dalla mancanza di discernimento dell'età giovanile, a lasciarsi suggestionare da ogni nuova moda, ma gli adulti. Gli stessi che lavorano nelle fabbriche, insegnano nelle scuole e che costituiscono la base della società nord-americana.

Quando un fenomeno collettivo assume una notevole rispondenza, conviene studiarlo per vedere quali posizioni mentali nasconda. E come sia sorto, e dove possa condurre, lasciando stare, per ora, i valori espressivi totalmente assenti. In questa direzione i risultati sono modesti; anche se non c'è motivo di dubitare nel futuro, mancano il regista e lo scrittore validi, ma nulla nega possano venire.

La «science fiction» è un prodotto degli anni del dopoguerra. Già prima del conflitto un genere di spettacolo basato sull'orrore, misto di elementi scientifici e soprattutto di pseudoscientifici con altri fantasiosi, tenta di farsi strada. Ma il volto deformato di Frankenstein rimane solo nella mente di qualche attonito fanciullo. E non lascia traccia alcuna, come non ne lascia la trasmissione sull'invasione dei marziani, inscenata per la radio con effetti di ricca drammaticità da Orson Welles, che se terrorizza mezza America, fa ridere l'altra metà. Solo nel dopoguerra il genere si afferma, mentre il «giallo», un tempo di enorme presa sui lettori e sugli spettatori, mostra un crollo. Ferma ad uno schema fisso che racconta di due, tre morti, fatti fuori in modo elegantemente



Nell'ultimo film di « science fiction », « *La conquista dello Spazio* », assistiamo al viaggio d'andata e ritorno per Marte di un'astronave con sei uomini a bordo. La « fantascienza » sfrutta i lati più spettacolari dei fenomeni di fisica e di fisiologia astronautica: qui gli attori simulano gli effetti delle deformazioni facciali prodotte dall'elevata accelerazione al momento del decollo per Marte.

ironico, la narrativa interessa, del vecchio pubblico, solo le zitelle che non s'accorgono quanto più inquietante sia la lettura delle persecuzioni della recente guerra, del ricordo delle centinaia di vittime. Come l'orrore si sia spostato dalla narrativa alla vita.

In altro periodo, analogo disinteresse per la produzione letteraria corrente si impose. Si ripiegò, allora, sulle testimonianze, sulla raccolta di ricordi, sui libri di viaggio. Perfino un letteratissimo scrittore come André Gide, diede il suo « Viaggio al Congo ».

Ma ora le testimonianze hanno invaso le pagine: e tutti narrano ogni personale sentimento, ogni moto, ogni azione. Il campo, completamente sfruttato, non serve più per far presa sul pubblico. Questi, tuttavia, continua a leggere, a scorrere le pagine dei « magazines » dedicati ai risultati che si possono ottenere con l'uso dell'energia atomica. Perché, dunque, non sfruttare in forma colossale la nascente passione e farne un redditizio « hobby? ».

Nasce su un sicuro calcolo il libro, e sulla sua imitazione, il film di fantascienza; le edi-

cole rigurgitano di violente copertine che illustrano, per pochi cents, tutto sulle sabbie rosse di Marte, sulla fine della terra, sulle crociere spinte oltre la stratosfera. E i cento milioni di americani, che seguivano le avventure di Mandrake (il mago per cui è stata inventata dalla stampa quotidiana, dopo la pagina delle notizie politiche e di cronaca, la sezione dei fumetti avventurosi) trovano nella « science fiction » il « terrific », il fantastico, il brivido, il sacro brivido, cui aspirano.

Con « *Rocket Ship X-M* » (R.X.M. Destinazione Luna, 1949) di Kurt Neumann e con « *Destination Moon* » (Uomini sulla luna, 1950) prodotto da uno specialista in materia, George Pal, la fantascienza fa i primi passi nel cinema, fermandosi ad una narrazione spiegata e sostanzialmente seria. I soggettisti hanno letto i testi di studiosi e si sono tenuti sul terreno della probabilità, solo leggermente immergendola in soluzioni suggestive. Tenendo, in questo, conto del pubblico di cui ancora non conoscevano la posizione.

Se, sulla pagina del testo, il lettore risponde

positivamente lavorando di intuizione e di fantasia di fronte alla prova visiva, più esposta a possibili e fatali slittamenti di gusto, più vicina alle zone del ridicolo, lo spettatore potrebbe negare l'assenso. Meglio, quindi, andare cauti.

Il pubblico, invece, determina il successo e i film riportano al produttore la somma spesa moltiplicata molte volte per se stessa.

Alla fantasia dello spettatore si aprono nuovi ed impreveduti orizzonti. Con « *When Worlds Collide* » (Quando i mondi si scontrano, 1951) assiste alla prossima fine della Terra, con la sfiducia che si tramuta in disperazione, in speranza col finale schiudersi di un nuovo mondo; con « *The Thing from Another World* » (La cosa da un altro mondo, 1951) di Christian Nyby osserva un essere vivente, giunto da altri pianeti, e ad esso si rifiuta violentemente, come i personaggi del film, portati a distruggere, per timore, la strana, incredibile « cosa ».

Sulla reazione negativa, resa inconsulta dalla paura che prende gli uomini nel loro incon-



Durante la lavorazione di «Uomini sulla Luna». Gli «uomini spaziali» sono personaggi sospesi a fili d'acciaio, mossi da macchinisti, protetti dalla rete, rivestiti di «tuta astrale» e conservanti i mocassini personali.

tro con gli esseri giunti dallo spazio, ribatte «It Came from Outer Space» (Destinazione Terra, 1954) di Jack Arnold.

La narrativa cinematografica, dopo un primo inizio ricco di fiducia, si rinchioda in sé; dopo l'avventura oltre l'orizzonte terrestre tentata da uomini, torna a prospettare invasioni giunte dal di fuori. E tutte, in una certa misura, micidiali. Il mito dello Space-man, sorto vicino ai miti di cui l'americano medio si lega, per consuetudine, per incapacità di capire le questioni con chiarezza sufficiente (il mito della felicità per tutti, del progresso, della maternità trionfante, della bellezza fisica) si affloscia sul nascere. Mentre le visioni ebbre di ottimismo sui possibili risultati ottenibili con l'applicazione delle formule atomiche, lasciano il posto alla rappresentazione degli effetti negativi.

«Them!» (Assalto alla Terra, 1954) di Gordon Douglas prospetta la lotta tra gli uomini e le formiche, giunte per perturbazioni cromosomiche ad assumere aspetti giganteschi tali da ostacolare lo sviluppo del genere umano.

Qui intervengono gli psicanalisti spiegando il ripiegare in una tal formula di timore come il riaffiorare di un senso di colpa per il po-

tere dell'energia atomica. Invero lo scienziato, figura un tempo sempre esaltata, è talvolta personaggio malvagio: spesso ha un nome straniero, è crudele, vive lontano dalla voce degli affetti e solo preso da interessi scientifici, dimentica il peso del sentimento. Finisce col l'impazzire o col tentare d'imporre la propria volontà agli altri. Non crede quasi più alla funzione positiva della scienza. In «Them!» è tra i primi a disperarsi. Sulle sabbie mosse dal vento furioso, il mirmicologo dice: «... e le bestie invaderanno la terra», abbandonandosi alla non speranza.

E' questa la faccia oscura dell'«hobby» per la scienza fantastica, vicina al dato positivo del sorgere di nuovi interessi e dell'abbandono del film giallo per il film «galattico».

Giallo e «scienze fiction» sono generi irrealistici: ma il primo sfocia più facilmente nella morbosità; il secondo, con l'innegabile dose negativa, allontanando l'attenzione per altri problemi umanamente più vividi — ampia le condizioni, rende più aperte le prospettive. Nella scelta delle letture e delle visioni cinematografiche, gioca in gran parte il desiderio di conoscere che ha conquistato molti dopo le previsioni degli esperti di missili,

come il dottor Von Braun, annuncianti la non lontana partenza per la Luna. In tal modo, sia pure in forma deteriorata, il Nord America rimane ancor oggi il paese, espressosi in filosofia col pragmatismo, colla fiducia nell'azione, negli sviluppi della scienza.

Anche la strada impura delle sensazioni non curate può portare a maggiori aperture. Il futuro dimostrerà se l'affermazione della scienza fantastica — che in «The Day the Earth Stood Still» (Ultimatum alla Terra, 1951) e in «The War of Worlds» (La guerra dei mondi, 1953) diretto da Robert Wise il primo, da Byron Haskin il secondo, hanno due risultati tecnicamente puliti — avrà un influsso, negativo o positivo; se aiuterà, dopo un primo imbarazzo, a chiarirsi, a liberarsi dall'inquietudine (di cui è documento) quegli americani «anche nella felicità più conformista perseguitati da un oscuro malessere che non sa dire il proprio nome, questi uomini tragici per l'assenza di una tragedia dentro ed intorno ad essi». (1)

Francesco Bolzoni

(1) Jean Paul Sartre: Prefazione al fascicolo di «Les Temps Modernes», dedicato agli Stati Uniti d'America, pubblicato, a cura di G. Vigorelli e A. Mondadori, da Mondadori nel 1947.

Dal 1° al 10 settembre

LA 2ª PARTE DEL FESTIVAL DI VENEZIA

Cronaca di Pasquale Ojetti

MAOS SANGRENTAS (Mani insanguinate)

Produzione: Cinematografica Maristela - Artisti Associati Films; Regia: Carlos Hugo Christensen; Soggetto: Pedro Juan Vignale e Carlos Hugo Christensen; Sceneggiatura: Carlos Hugo Christensen; Fotografia: Mario Pages; Musica: Alexandre Gnatalli e Abigail Moura; Interpreti: Arturo de Cordova, Tonia Carrero, Sadi Gabral.

In questo film non abbiamo riscontrato nessuno di quei presupposti artistici, anche formali, che avrebbero potuto giustificare la sua presenza ad una mostra d'arte cinematografica.

Se non il peggiore, certo uno dei più mediocri, «Mani insanguinate» ci ripropone un tema di fuga, l'evasione cioè di un gruppo di uomini da un'isola della costa brasiliana dove sono condannati ai lavori forzati. A capo dei rivoltosi si pone Adriano (Arturo de Cordova) e comincia l'odissea del piccolo gruppo in lotta con la polizia che li ricerca, con gli elementi naturali, la discordia interna che nasce, la fame, la sete.

Adriano ha un solo scopo: rivedere suo figlio ed è l'unico che resista sino alla fine, ma reso pazzo e malato dalle giornate tremende di tensione che vive nella fuga, al suo incontro col bambino è solo capace di impaurirlo al punto che il piccolo, cadendo da una rupe, muore.

Tutti gli altri fuggiaschi sono morti nella fuga ed è solo un Adriano impazzito e sanguinante che la polizia acciufferà, un uomo le cui mani insanguinate non erano state degne di carezzare il capo di un bambino.

Per conoscere questa storia e questa morale abbiamo avuto novanta minuti di proiezione sanguinolenta e fumettistica. Un film insomma inutile e, di cattivo gusto.

LES MAUVAISES RENCONTRES

Produzione: Les films Marceau; Regia: Alexandre Astruc; Soggetto: Dal romanzo di C. Saint-Laurent «Une sacrée salade»; Sceneggiatura: A. Astruc e R. Laudenbach; Fotografia: Robert Le Fèvre; Musica: Leroux e Henry Crolla; Interpreti: Anouk Aimée, Jean Claude Pascal, Claude Dauphin, Gianni Esposito, Philippe Le-maire, Yves Robert.

Eleanor Parker e Glenn Ford in «Oltre il destino» («Interrupted Melody») mandato dalla M.G.M. a Venezia in sostituzione de «Il seme della violenza» («Blackboard Jungle») che è stato ritirato per espresso desiderio dell'ambasciatore statunitense.

Come molti film francesi anche questo di Alexandre Astruc vuol essere la descrizione, in chiave psicologica, della *trance de vie* di una ragazza di provincia venuta a Parigi in compagnia di un giovane amico con la speranza di conquistare la capitale. Naturalmente le speranze saranno immediatamente deluse e il primo a cadere sarà Pierre che, sconsolato, ritornerà nella cittadina donde partì. Caterina, invece, rimane, col proposito di «sfondare» ad ogni costo. Per la donna, cioè per il nostro personaggio, la viltà è proprio nel ripartire; per l'uomo, per il giovane amante, nel non ritornare al paese natio. Il regista ci mette quindi immediatamente di fronte a due nature diametralmente opposte dalle quali possiamo trarre una prima conclusione: che Pierre, dotato di quadratura mentale positiva, non se la sente di tentare un'avventura carica di lotte e di compromessi; che Caterina invece è tenace, decisa a tutto, e che, sin dal primo scontro con la capitale, ha intuito quali mezzi occorreranno per arrivare. Da Parigi va in riviera; li conosce il giornalista Blaise Walter di cui, senza esitare, diventa l'amante; sarà lui che lancerà Caterina, tramutando la piccola provin-

ziale anonima in una personalità del giornalismo parigino. Ma è stato un mercato; pagato reciprocamente il prezzo, Blaise continuerà per la sua strada di brillante scrittore, lasciando la giovane amante, alla quale non resta ormai che il lavoro monotono alternato da distrazioni amorose. Successore del giornalista è un fotografo, Alain, sorridente e cinico, disposto sempre, senza esitazioni al ruolo di «macrot» pur di risalire la corrente e di affermarsi. Caterina è «arrivata»; a lei sono aperti tutti i salotti, compreso quello di Daniely, un dottore alla moda che dà il benvenuto a chi sale e l'addio ai falliti in una controdanza di immoralità, compromessi, sottomissioni, ribellioni. Proprio nella grande casa di Daniely, Caterina incontra Blaise Walter — forse il suo primo amore — ed è proprio in questo incontro che la giovane, avvilita dall'esperienza parigina s'accorge che quel sentimento vago, da lei considerato amore, era solo interesse, sensualità, mercato; torna perciò in provincia, dove spera che Pierre, il giovane compagno che fuggì al primo urto con la città, possa farle gustare il calore di un affetto, sorto per superare gli ostacoli e perchè in due credevano di vincere



più facilmente. Ma, agli occhi di Caterina, Pierre è ormai goffo: ancora concepisce l'affetto come assoluta dedizione e forse è legato al luogo comune del «due cuori e una capanna». Caterina decide di ritornare a Parigi. Pierre le fa una scena violenta; giura che è pronto a tutto, ma quando il convoglio si mette in moto, si getta dal treno: la città gli fa paura.

Caterina va nuovamente incontro al suo destino, ma non è più sola: dentro di lei palpita una nuova vita. Purtroppo a Parigi si vince da soli e un figlio è un impaccio per chi deve vivere alla giornata. Ed ecco il dottor Daniely. Se nel suo salotto si scambiano sorrisi di convenienza e si fanno del pettegolezzo e della maldicenza, nel suo studio si accomodano le situazioni gravi. E Caterina chiede aiuto al benevolo medico.

Quando inizia il film siamo in una stanza del Quai des Orfèvres. Caterina è stata convocata dall'ispettore di polizia, perché firmi un verbale nel quale dichiara la vera attività professionale del dottor Daniely. La piccola provinciale, che un giorno forse avrebbe tremato davanti all'interrogatorio di un rappresentante della legge, oggi si ribella e accusa, con un'altezzosità anarchica, la società di averla ridotta tra quelle quattro pareti. Resiste in un primo tempo alle pressanti domande e non firma; ricorda il passato. Poi, forse accorgendosi di non essere un personaggio, ma una povera piccola illusa che ha scelto una strada sbagliata, cede e sottoscrive l'accusa. Una telefonata però ci avverte che tutto è inutile: il dottor Daniely s'è ucciso.

Il film, lo abbiamo già detto, vuol essere la narrazione, in chiave psicologica, delle disavventure di una ragazza, ed è stato tratto da un romanzo, «Une sacrée salade» di Cecil Saint Laurent. In altri tempi una storia di questo genere avrebbe arricchito una piccola biblioteca per giovinette; cioè avremmo appreso come non sia conveniente, per una ragazza, arrivare in una città grande e correre i rischi dell'avventura. Avremmo avuta una o due pagine piuttosto forti, ma tutto il resto sarebbe stato cucito dall'autore con fili d'oro e azzurri per un intero ricamo di lezione moralissima. Ma in Francia è passato Sartre e con lui tanti altri scrittori compiaciuti della corruzione e questa serie rosa è divenuta nera: i caratteri dei personaggi hanno assunto aspetti morbosissimi.

Alexandre Astruc, insieme allo sceneggiatore Roland Laudenbach non ha risparmiato nessuna situazione scabrosa e tutto si può dire è portato ad un'esasperazione in tal senso. Sono personaggi cattivi, «bruciati», per dirla con un termine chiarissimo, ma bruciati, prima che dall'ambiente, da un'autocombustione convenzionale per cui, quando Caterina e Pierre arrivano, la donna è già corrotta e invano cercheremmo in lei i sogni: è tutta realtà, per quanto convenzionalissima, di propositi miserabili, e il suo avvillimento morale non avviene per gradi, tanto che si è indotti a credere che sia lei la corruttrice degli uomini che incontra. Falso il personaggio, falso il dialogo; e tutto procede come in un romanzo a fumetti, dove si racconti una storia pensata da Sartre e scritta da Liala o da Luciana Peverelli.

Tecnicamente Astruc s'è servito, per narrare, del flash-back, ma non è certo la chiarezza il suo miglior dono. Forse in lui sono ancora i ricordi di se stesso romanziere e si sente in ogni sequenza il compiacimento di divagare con brani letterari. La fotografia di Robert Le Fèvre, la musica di Leroux e Henry Crolla sono le cose migliori del film. L'interpretazione di Anouk Aimée è piuttosto fredda, né convincono Jean Claude Pascal, Claude Dauphin, Philippe Lemaire e Gianni Esposito.

AMICI PER LA PELLE

Produzione: CINES; Regia: Franco Rossi; Soggetto: O. Alessi, P. De Bernardi, L. Benvenuti, U. Guerra, F. Rossi; Sceneggiatura: L. Benvenuti, P. De Bernardi, U. Guerra, G. Giagni, F. Rossi; Fotografia: Gabor Pogany; Musica: Nino Rota; Interpreti: Geronimo Meynier, Andrea Sciré, Vera Carmi, Luigi Tosi, Carlo Tamberlani, Bianca Maria Bettinali.

E' proprio dei buoni film svolgere un racconto su una trama semplicissima che può, cioè, essere raccontata in poche parole. Ci sono eccezioni, ma stanno a confermare

una regola precisa. Le complicazioni infatti, i ricami attorno a personaggi semplici, non sono che barocchismo, preoccupazione di non dire molto, di non interessare. «L'incrociatore Potiomkin» si racconta in due parole e così i film di Charlot e tutte le opere d'arte.

«Amici per la pelle», pur non essendo un'opera d'arte, pur distante dai capolavori, ha in comune con loro il dono della semplicità: situazioni, personaggi, svolgimento, sono infatti di una levità ammirevole e la storia (la trama) è pressoché inesistente. Due ragazzi, Mario e Franco, sono compagni di scuola; tra loro nasce un'amicizia fortissima che si romperà il giorno in cui Mario, per un gesto di leggerezza, ferirà nel profondo la sensibilità di Franco. Tutto qui; il valore del film è nelle modulazioni, nelle variazioni sul tono dell'amicizia, e soprattutto nel preciso disegno della psicologia dei due ragazzi. Mario, figlio di famiglia borghese (il padre ha un'azienda di ceramiche) è un ragazzo normale; non è figlio unico; sua madre divide l'affetto tra lui e una bimba più piccola. Mario va a scuola e lo studio non è certo la sua più grande preoccupazione. Un po' «ballista» egli si compiace nel raccontare piccole bugie che lo mettono in bella luce di fronte alle compagne. E' ormai arrivato alle soglie della scoperta del sesso; la sua posizione è quella di chi avverte qualche cosa di nuovo, di insolito, che rende irrequieti. Una compagna di scuola è sempre un'amica con cui giocare; però Mario sente che dall'amica si può ricevere una ciocca di capelli solo dopo aver promesso di non dirlo ad alcuno. Ha insomma le furberie dell'adulto alternate agli impulsi dei ragazzi: l'amore è ancora affetto, ma l'affettuosità per un amico è diversa da quella che egli sente per una compagna di scuola. Mario è già padrone dei suoi sentimenti che distribuisce equamente.

Franco, invece, è un ragazzetto tutto diverso. Già la sua situazione familiare è differente da quella di Mario. Non ha casa, non ha la mamma; vive col padre, funzionario del Ministero degli Esteri, in un grande albergo. E' stato in molte e grandi città, ma per lui Parigi è come Vienna, come Roma. Un cameriere pronto alla chiamata, una tavola apparecchiata sempre allo stesso modo, due camere divise da un bagno. La mattina lo sveglia il telefono: una voce sempre uguale, monotona, seppure francese o tedesca ieri, italiana oggi.

Franco è un ragazzo solo. I ricordi della grande villa sulla Via Appia, dove viveva prima che la mamma morisse, sono vaghi ed imprecisi; sente di aver bisogno di un affetto, di un'amicizia sincera, di qualcuno cui possa raccontare ogni dispiacere e confidare ogni speranza. Franco è un personaggio drammatico, immerso nel dramma più aspro: nella solitudine. L'incontro di Mario e Franco sui banchi di scuola non può che portare ad un'amicizia. Tuttavia Franco ha dell'amicizia un concetto ben diverso da quello di Mario. Per l'uno è ricerca di calore, di aiuto, di protezione, in cambio di un'assoluta dedizione, spinta, se fosse necessario, ai sacrifici più grandi; per l'altro la amicizia è compagnia; compagnia occasionale, diversa oggi da ieri e domani nuovamente interrotta per un amico più divertente. A Mario pesano i legami, forse lo annoiano; a Franco un vincolo è necessario, fa parte della sua natura che si ribella alla solitudine. Così sui banchi di scuola nascono tra Mario e Franco non un'amicizia, ma due sentimenti diversi; da un lato un vero e proprio affetto con manifestazioni caldisime; dall'altro un cameratismo piacevole che rischia ad ogni momento di rompersi per un'incomprensione di cui non possiamo dar la colpa né a Mario né a Franco, ma alla sorte che ha fatto incontrare due nature diametralmente opposte. E' quindi naturale che l'amicizia si rompa per una serie di scontri dei quali può sembrare responsabile Mario, qualora non si rifletta che se Franco fosse un ragazzo di normale sensibilità, qualsiasi urto sarebbe evitabile e un eventuale bisticcio risolto, magari dopo una partita a pugnì, con una sincera stretta di mano. Mario invece ferisce involontariamente Franco nel ricordo più caro, nella mamma; questi, costretto a rinchiudere dentro se stesso ogni confessione, preferisce partire anziché incontrarsi con l'amico e

chiarire. Mario capirà e si pentirà, ma sarà troppo tardi.

Queste le sfumature con cui è condotto il film; sfumature rese abilmente, con sensibilità e buon mestiere dal regista Franco Rossi, coadiuvato nella sua fatica dagli sceneggiatori Benvenuti, Guerra, De Bernardi, Giagni. Tuttavia, oltre la commovente che il film suscita in più punti, oltre la soddisfacciente interpretazione dei due ragazzi Meynier e Sciré, sentiamo che qualche cosa non quadra in questo «Amici per la pelle». Ce lo siamo chiesto subito dopo la visione; abbiamo ristudiato il film analizzando punto per punto e ci siamo fatti alcune domande. Forse che l'ambiente familiare di Franco e di Mario non è ben descritto o lo è insufficientemente? No; perché noi comprendiamo perfettamente la diversa situazione dei due ragazzi e distinguiamo l'influenza borghese dell'uno e la aristocratica posizione dell'altro allo stesso modo che — scendendo in profondità — siamo subito resi consapevoli del dramma della solitudine di Franco e della più fortunata situazione di Mario.

Forse che il contrasto tra i due non è bene espresso? Tutt'altro; nasce da motivi semplici ed umani soprattutto quando Mario, sconfitto da Franco in una gara, inventa la bugia dell'accordo con l'amico e della mancata fede ai patti. E così quando Mario va sulla via Appia per conoscere Maddalena, la ragazza dell'amico, e trova una villa abbandonata, proprietà del padre di Franco; anche qui la reazione dei ragazzi è vera; spensierato e spontaneo, Mario non capisce l'origine della bugia (Maddalena è il nome della madre morta), né Franco sa perdonare. Incomprensione questa che si acuisce via via per esplodere nell'urto finale anche se tra l'uno e l'altro episodio si apre la bella parentesi della visita dei due ragazzi alla villa. E' questo un brano azzeccatissimo di psicologia infantile. Di fronte al quadro della mamma morta la commovente e le lacrime di Franco sono liberazione da un incubo; Mario invece non piange, seppure avverte il dolore dell'amico; subito dopo i due corrono per i prati, come liberati da un'oppressione, di natura diversa forse, ma egualmente grave. Eppure — lo ripetiamo — c'è qualche cosa in questo film di non ben definito, che lascia commossi, ma non convinti; crediamo di poter individuare il neo in un vizio di origine comune ad opere dove tutto non è espresso perché chiare non erano le intenzioni del regista. Ha voluto, Franco Rossi, fare un film per la gioventù o ha cercato, raccontando la storia, il pretesto per un «apologo» sull'amicizia e sul rimorso, servendosi di ragazzi anziché di animali? Se così fosse troveremmo la chiave per una porta più segreta, per un «genere» cinematografico che, sotto l'apparente ingenuità di un quadro quanto mai semplice, trovi occasioni per lezioni altissime.

Che questa sia una tendenza del cinema attuale si avvertono i primi segni. A Venezia infatti molti film hanno presentato come protagonisti (o quasi) dei ragazzi nei quali però invano abbiamo cercato una mentalità consona alla loro età fisica. A nostro parere è ai protagonisti infantili che si affiderà domani l'apologo per i grandi: un modo come un altro per dire senza noie la verità, per dire cioè in forma nuova quello che si è sempre detto con l'arte. Se infatti torniamo ad «Amici per la pelle» considerandolo un apologo sulla amicizia e sul rimorso troviamo che molti stati di animo e situazioni poco spontanei nei ragazzi sono veri e crudi nel mondo degli adulti.

Per rimanere nel giudizio di merito del film diremo che, oltre a lodare Franco Rossi, gli sceneggiatori, gli interpreti, dobbiamo ammirare la bella fotografia di Gabor Pogany, le musiche di Nino Rota e infine plaudire alla Cines che ha iniziato, con un film difficile nel quale non tutti credevano, un genere nobile dai risultati concreti.

JOHN AND JULIE

Produzione: Group 3 Ltd; Regia: William Fairchild; Sceneggiatura: William Fairchild; Fotografia: Arthur Grant; Musica: Philip Green; Interpreti: Colin Gibson, Lesley Dudley, Sidney James, Noelle Middleton, Meg Jenkins, Moira Lister.

Questo film sarebbe stato molto più opportuno presentarlo al Festival dei ragazzi, dove certamente avrebbe ottenuto qualche tangibile ed alto riconoscimento. Difatti «John and Julie», pur concepito per un pubblico senza distinzioni di età, è stato accolto con vivaci applausi ed evidenti consensi da tutti i minori presenti alla proiezione al Palazzo del Cinema. Perché «John and Julie» è la storia di due bimbi inglesi che, in occasione dell'incoronazione della regina Elisabetta, fuggono da casa, da un paese della provincia, per recarsi a Londra ad assistere alla magnifica cerimonia. L'idea di partire nasce in Julie; John, che sarà il suo cavaliere, si lascia presto convincere. I due bambini vivono così la loro bella avventura, aiutati nelle tappe del viaggio ora da uno, ora da un altro, finché, giunti a Londra, saranno oggetto d'ogni premura da parte di due gruppi di turisti. La fuga avrà quindi una conclusione felice come una bella favola. E tale sapore uniforme avrebbe tutto il film, se, a dargli un gusto particolare, il regista William Fairchild (che è anche l'autore del soggetto) non avesse inserito, tratteggiandola con misura, la figura del padre di John, brontolone e scontento, nemico d'ogni cerimonia, che, in definitiva — dice — è sempre pagata dal popolo. Però alla fine anche lui si entusiasmerà e applaudirà, come deve fare un buon suddito, la propria regina. Degli altri personaggi non val la pena di parlare: sono impastati tutti di latte, miele e farina doppio zero. Una buona favola, dunque che si basa su un sentimento caro agli inglesi e che sfrutta alcuni brani di repertorio della fastosa cerimonia dell'incoronazione.

I due protagonisti sono bravi e spontanei, specialmente la piccola Leslie Dudley (Julie) col suo musetto misto di furberia e ingenuità. Collin Gibson (John) ha già nel volto i caratteri del futuro e severo suddito inglese. La musica di Philip Green è piacevole e orecchiabile. Un film, insomma, che riscuoterà un buon successo tra i piccoli e i grandi.

THE KENTUCKIAN (Il Kentuckiano)

Produzione: Harold Hecht; Regia: Burt Lancaster;
Soggetto: Dal romanzo di Felix Holt: «The Gabriel Horn»; Sceneggiatura: A. B. Guthrie jr.; Fotografia: Ernest Laszlo, A.S.C.; Musica: Roy Webb; Interpreti: Burt Lancaster, Dianne Foster, Diana Lynn, John McIntire, Una Merkel, Donald MacDonald.

Di registi-attori che ricoprano felicemente e completamente il doppio ruolo ne conosciamo ben pochi: al vertice Charlie Chaplin e poi, a debita distanza Laurence Olivier; lo stesso De Sica, che ha dato opere insigni come regista, quando si è accostato al duplice lavoro, ha sceso molti gradini, scivolando nel mestiere e nel gigionismo. Burt Lancaster, attore non disprezzabile, dotato di buone qualità interpretative, non si è sottratto alla tentazione di dirigere se stesso in un film di sua produzione. Il tentativo è fallito, per lo meno sul piano dell'ambizione artistica. Infatti «The Kentuckian» non è che la storia prolissa di un tale il quale, in compagnia del figlioletto decenne, decide di lasciare il Kentucky per raggiungere il Texas. La decisione è stata presa sotto la minaccia dei Fromes, membri di una famiglia nemica del Kentuckiano; perciò la sua è più una fuga che un trasferimento e tutto si svolge sotto l'incubo di una minaccia fino al giorno in cui due fucilate troncheranno per sempre l'odio dei Fromes e il Kentuckiano potrà partire per il Texas. Questi, in breve, i fatti, i quali potevano essere oggetto di un comune film se non fossero saltate fuori le famose ambizioni cui facevamo cenno. Burt Lancaster leggendo il romanzo «The Gabriel Horn» di Felix Holt, da cui è tratto il film, ha voluto rendere lo spirito di quei pionieri che, agli albori del XIX secolo affrontarono rischi non comuni per colonizzare le terre dell'ovest; e perciò s'è imbarcato, ma con una nave molto fragile, in acque tempestose, infide e navigatissime, studiando di rendere visivamente i difficili e delicati rapporti tra padre e figlio in un clima dove imperava la legge del più forte, dove il «pionierismo» era lotta all'ultimo sangue e dove si dovevano costantemente



Sopra: Da «The Kentuckian» interpretato e diretto da Burt Lancaster. Al suo fianco il piccolo Donald MacDonald.

Sotto: Geronimo Meynier (Mario) in «Amici per la pelle» di Franco Rossi. La Giuria di Venezia non ha dato neppure una medaglietta a Franco Rossi; l'O.C.I.C. lo ha però premiato.

soffocare i propri sentimenti per un avvenire migliore. Il dramma infatti non doveva essere tutto esteriore (risolto, quindi, con scene di violenza di cui una — il duello con la frusta — raggiunge toni sconcertanti, seppure per fattura tecnica sia ammirevole), ma intimo, trattato cioè con delicate sfumature come si conviene ad un conflitto tra figlio e padre quando l'uno non aspira che a raggiungere la meta stabilita e l'altro ben volentieri rinuncerebbe all'incognita del futuro per una vita, diciamo così, borghese. Burt Lancaster ha gettato tutta la sostanza morale del racconto sul fuoco della violenza, illuminando ogni scena di sinistri e fastidiosi bagliori alternati a focherelli romantici e tediosi (l'amore della maestra che spera di trasformare il Kentuckiano in un gentiluomo; la dedizione di Hanna, la donna forte, per l'uomo rude, destinato a conquistare il Texas). Un'opera perciò senza equilibrio, alla quale non hanno dato sufficiente vitalità né il regista, né l'attore. Quel che accade per ogni ambizione sbagliata. A proposito della quale Burt

Lancaster avrebbe dichiarato che «Il più grande dono che possa avere un regista è proprio quello di essere paziente». Sui doni che deve possedere il pubblico non ha detto nulla; si possono però intuire.

DES TEUFELS GENERAL (Il generale del diavolo)

Produzione: Gyula Trebitsch; Regia: Helmut Käutner;
Soggetto: dal dramma omonimo di Carl Zuckmayer;
Sceneggiatura: G. Hurdalek e H. Käutner; Fotografia: Albert Benitz; Interpreti: Cudi Jürgens, Victor de Kowa, Marianne Koch, Camilla Spira, Erica Balqué, Karl John, Albert Lieven.

Che «Il Generale del Diavolo» fosse una opera importante lo si poteva intuire da due presenze: quella di Carl Zuckmayer, autore del dramma omonimo da cui è stato tratto il film, e quella di Helmut Käutner che tra l'altro diresse «Die Letzte Brücke», ottenendo un successo internazionale. Opera importante, quindi, sotto questo

profilo; interessante d'altro canto, poichè si sapeva essere il primo tentativo di una seria critica alle passate e drammatiche vicende tedesche.

Possiamo dire che l'aspettativa non è stata delusa. Käutner (e qui trascuriamo l'autore teatrale Zuckmayer per considerare soltanto il regista) ha posto nel personaggio de «Il Generale del Diavolo» i termini del problema delle responsabilità del regime nazista e della guerra combattuta con indiscutibile accanimento dal popolo tedesco. Il «Generale del Diavolo» si chiama Harras ed è un uomo (l'autore si sarebbe ispirato ad una figura realmente esistita) dalla psicologia tipicamente tedesca: amante degli ordini e della disciplina, portato alla organizzazione e alla realizzazione di quel tecnicismo che è la virtù e nello stesso tempo la fonte delle sciagure belliche del popolo tedesco. Chiamato alla direzione della fabbricazione degli aerei militari Harras s'è rivelato subito all'altezza del compito. Attaccato al suo lavoro egli però non s'è accorto che la sua opera era tutta a vantaggio di un regime i cui sistemi antidemocratici non avrebbe mai potuto condividere. Nella figura di questo generale quindi prendono inconsapevolmente alloggio stabile due personalità distintissime: il tecnico, l'uomo d'ordine, che sa di lavorare per la Germania; l'individuo democratico che crede nella forza viva della critica e pensa di poterla esercitare anche contro la dittatura per la quale sta lavorando. E' il contrasto che molti uomini hanno avvertito e che in parecchi si è risolto, purtroppo, con l'abolizione dei termini più aspri: la critica e l'opposizione alla dittatura. Qualcuno vi ha rinunciato senza lottare; Harras, il nostro personaggio, tenta una ribellione, ma subito il regime, per mano di un aguzzino delle SS, il colonnello Schmidt-Lausitz, fa sentire il suo peso, iniziando quell'opera di spersonalizzazione che rimetterà in circolazione e all'alto posto di responsabilità il generale Harras, ormai privo però di ogni volontà di opposizione. Si può dire che questa sia la prima parte del film, una sorta di prologo all'inevitabile dramma, cioè a quel grigiore di acquiescenza che permetterà ad «un pugno di criminali» (così sono chiamati i nazisti nel film) di gettare l'intero mondo nella colossale tragedia della seconda guerra mondiale. L'epilogo — poichè manca in questo film uno svolgimento minuzioso che risponda alle tante domande alle quali un giorno la storia darà risposta — l'epilogo, dicevamo, ci presenta invece un altro personaggio che al principio del film sembrava avere un ruolo secondarissimo: il colonnello Oderbruch, braccio destro del generale Harras, uomo di estrema fiducia, già combattente nella prima guerra mondiale a fianco del suo superiore. Le accuse mosse al generale Harras sono quelle di poca vigilanza e di scarso controllo sulla costruzione degli aerei; e sia che si sospetti la deficienza di costruzione, sia che si pensi al sabotaggio è proprio la cattiva prova degli aerei che porta la polizia militare a indagare sull'operato del generale. Liberato dalla prigionia Harras vorrà provare lui stesso uno di questi aeroplani; nel volo lo accompagnerà il colonnello Oderbruch. Proprio in questa occasione abbiamo la sorpresa del personaggio: l'aereo, una volta messo in picchiata, non sentirà il richiamo secondo la manovra normale e Harras e Oderbruch precipiterebbero al suolo se questi non svelasse al suo superiore il segreto della manovra, cioè la correzione di un difetto di costruzione di cui lui solo, Oderbruch, è al corrente. Perché Oderbruch ha taciuto, lasciando che molti piloti, tra cui un suo caro amico, perdessero la vita? A questo interrogativo il film non risponde in modo esauriente, lasciando intendere da un lato la legalità di un sabotaggio militare in un paese dove vige un regime non democratico, dall'altra tuttavia la impossibilità di sottrarsi alle responsabilità immediate del sabotaggio stesso. Nel colonnello Oderbruch, che noi vediamo essere un mutilato della prima guerra mondiale, si deve raffigurare l'ostilità dei combattenti per la vera Germania, contro una guerra per il «III Reich»; nel generale Harras, invece, dobbiamo vedere la figura di chi, a un posto di alta responsabilità non s'è accorto del sabotaggio. Chi pagherà? Harras che, dopo aver firmato le dimissioni, sale

su un aereo e si uccide precipitando al suolo in mezzo alle SS accorse ad arrestarlo. A terra, crivellato di colpi, morirà il suo vecchio attendente.

E' questa una critica precisa alla Germania nazista? A noi sembra piuttosto una sorta di compromesso, per quanto mosso da indiscutibile coraggio, che vuole scindere il nazismo dal popolo tedesco e nello stesso tempo salvare il militarismo germanico. Ma il nazismo non trasse le sue prime vittorie proprio appoggiato a quello stesso militarismo germanico? E ancora: può un «pugno di criminali» impossessarsi del governo di un intero paese se non sussistono le condizioni per un colpo di stato? Chi appoggiò l'avvento di Hitler?

Queste, che sarebbero le domande più interessanti, il film non le pone neppure. Perciò «Il Generale del Diavolo» se è opera coraggiosa, non è però coerente sino all'ultimo con il coraggio iniziale.

Il regista Helmut Käutner ha raccontato seguendo i canoni della corretta regia secondo la tradizione più comune. Ha avuto a suo vantaggio la presenza di un attore di consumata bravura (Curt Jürgens) circondato da interpreti efficaci (Victor de Kowa, Eva Ingeborg Scholz, Marianne Koch e Karl John).

LE DANZE DI SIVA

Produzione: V. Shantaram; Regia: V. Shantaram; Sceneggiatura: Devan Sharan; Fotografia: G. Balkrishna; Musica: Vasant Desai; Direzione delle danze: Gopikrishna; Interpreti: Sandhya, Gopikrishna, K. Dato, Madanpuri, Manorama.

Il dio Siva significa per gli Indiani distruzione, morte, corruzione. Evidentemente con questo titolo si è voluto giocare sul doppio significato religioso e polemico: danze cioè in onore del dio e danze che, essendo tradizionali secondo un canone classico, si oppongono all'invasione dei balli moderni che rischiano di distruggere la nobile arte tenuta dagli indiani in grande considerazione. Il film è perciò tutto un susseguirsi di danze e di balletti che hanno ciascuno un preciso significato. Ma la preoccupazione di commercializzare ha fatto sì che al sacro (cioè all'arte del danzare) il regista V. Shantaram (che è anche il produttore) abbia mescolato il profano, cioè una storia d'amore tra i due giovani contrastati dal «cattivo». Non manca il trionfo finale al quale si arriva dopo un lungo e faticoso cammino con un «ecco i nostri», tutto affidato alla giovane ballerina che all'ultimo momento interviene per far coppia con l'uomo amato il quale, diversamente, perderebbe il titolo di «Bharatnatraj», cioè di gran campione di danze indiane.

Un brutto film, nonostante gli sforzi del produttore-regista di innondare di colore ogni scena, nonostante i tentativi di Sandhya e di Gopikrishna di dare un'espressione alla recitazione, mentre la loro bravura è limitata al danzare.

LES HEROS SONT FATIGUES (Gli eroi sono stanchi)

Produzione: Cila Films-Terra film; Regia: Yves Ciampi; Soggetto: da un racconto di Christine Garnier; Sceneggiatura: J. C. Tacchella; Fotografia: Henri Alekan; Musica: Louiguy; Interpreti: Yves Montand, Maria Felix, Curt Jürgens, Jean Servais, Elisabeth Manet, Gérard Oury, Manolo Montez.

Yves Ciampi ha scritto che, pur sembrando paradossale (di fatti il film è ambientato in Africa), egli non ha voluto girare nel continente nero. «Per me — sono le sue testuali parole — il cinema ha preso sovente cattive abitudini, fotografando la realtà. Il cinema è fatto per creare un ambiente, un'atmosfera, un universo. Questo non è possibile, molto spesso, che in un teatro di posa. E' solo in «teatro» che si può dare al film lo stile che si desidera, specialmente per un soggetto come «Les Héros sont fatigués». Ciampi termina la dichiarazione affermando che questo film è la più grande prova della sua carriera e che l'opera è dedicata alla sua generazione, quella del 1940-45 (Ciampi è nato nel 1922). Non siamo d'accordo con le dichiarazioni del regi-

sta francese: non in assoluto (chè spesso la realtà si può creare in un teatro di posa, dove, appunto, è più facile costruire ambienti e scene secondo una precisa idea) ma in particolare, poichè il primo difetto di questo film è appunto nella falsa ambientazione che mostra una città immaginaria dell'Africa, Free City, una città, dove i negri si autogovernano e dove vivono uomini di colore e uomini bianchi assolutamente incredibili.

Non basta far vedere volti sudati e petti nudi, negri agghindati all'europea, strade chiassose e ballatoi affollati di gente in ozio. Questo è il cliché, buono al più per una scena di balletto non per un dramma di coscienze la cui premessa è appunto nella verità dell'ambiente.

Ciampi ha creduto che la forza della tragedia da lui presentata fosse sufficiente a dar vita alla sua Free City, città rifugio agli europei dalla coscienza poco pulita. E' stato un errore di valutazione, ma un errore grave di cui il film sopporta tutte le conseguenze fino al punto di trasformare alcune scene, che dovrebbero agghiacciare, in inutili esercitazioni di stile manierato.

Il personaggio chiave del film è Michel Rivière, già dell'aviazione militare francese ed ora pilota in una compagnia aerea dell'Africa. Egli arriva a Free City in cerca di un tale che sappiamo subito essere stato espulso perchè indesiderabile. Michel prende quindi alloggio nell'unico albergo, gestito da un certo Severin. Ma costui, anche se è il padrone, conta ben poco: chi comanda è sua moglie, Manuela, una bella donna sudamericana. Poche scene ci fanno capire i rapporti fra i due: Severin, già avvocato del Foro parigino, è fuggito dalla Francia perchè condannato a morte come collaborazionista dei tedeschi; sua moglie lo ha seguito non perchè lo ami, ma perchè ha un debito di riconoscenza. Difatti una volta arrivata a Free City è diventata la amante di un negro, esasperando il marito che è due volte offeso: perchè tradito e perchè tradito con un uomo di colore. Il razzismo del collaborazionista dà le ultime reazioni in un fatto personale. L'albergo è però abitato da altra gente, tutti avanzi della società europea. Troviamo il tedesco fuggito dalla Germania est; uno spagnolo di cui si ignorano i precedenti, ma che deve essere un poco di buono; e tanti altri indesiderabili. Michel è forse l'unico che abbia un programma ben chiaro; deve vendere certi diamanti grezzi che ha trovati nascosti nel suo aeroplano, dopo un atterraggio forzato. Evidentemente egli faceva, senza saperlo, per conto di terzi, il contrabbandiere di preziosi. Manuela, che subito si è infiammata per il pilota, cerca di aiutarlo a smerciare i diamanti; il fatto però viene a conoscenza dei contrabbandieri i quali inviano sul posto per riavere la «merce» un certo Wolf, già ufficiale pilota tedesco. Dapprima tra i due c'è una sorda lotta; poi l'accordo non è difficile e Michel e Wolf decidono di vendere i diamanti per fondare una compagnia di trasporti aerei. Ma hanno fatto i conti senza Severin il quale, geloso di Michel, ruba i preziosi, uccide la moglie e, dopo un inseguimento drammatico getta la merce in mare e si uccide. Michel salva Wolf che sta per annegare. I due, già nemici in guerra, dovranno ricominciare a vivere in pace, aiutandosi l'un l'altro.

Il tema del film, tratto da un racconto di Christine Garnier, è nobile: si vuole cioè sostenere la necessità della pacificazione tra ex nemici e l'unione per debellare gli ultimi avanzi dei razzisti e dei servi della dittatura. Tuttavia la realizzazione non è altrettanto nobile. Ciampi ha fatto ricorso allo stile crudo di Clouzot senza avere però la potenza drammatica del regista di «Manon»; ha attinto dalle pagine di Sartre e dei minori, non il senso interiore, ma l'esteriorità in alcuni atteggiamenti. La sua ironia sul razzismo (presenta infatti una società negra che non vuole mischiarsi ai bianchi) se ha un'immediata efficacia umoristica, non va oltre, anzi raggiunge effetti opposti quando mostra l'insufficienza dei negri all'autogoverno lasciando implicitamente intendere la necessità della presenza dei bianchi. Difatti a dominare gli affari economici dell'immaginario libero Stato è un bianco e i successi sono tutti ottenuti per la sua capacità a manovrare nel torbi-

do. Resta drammaticamente in piedi lo scontro tra l'ex militare francese e l'ex militare germanico, scontro che si risolve con un rovesciamento di posizione e di sentimenti, trattato cinematograficamente con un'invenzione piuttosto efficace. I due sono al bar; tra poco sarà inevitabile un duello mortale; un ventilatore rinfresca i loro volti accaldati; il francese rinfaccia al tedesco di essere stato sempre un cane fedele agli ordini di un padrone e gli rimprovera d'esserlo ancora e di servire, per pochi franchi, un gruppo di contrabbandieri. Il tedesco lo ascolta in silenzio. Gli sguardi dei due sono puntati sulle pale del ventilatore che, a fissarle, ricordano le eliche degli aeroplani. Gli ex nemici si stringono ora la mano. Ma per una scena indovinata quante scontate e false ne abbiamo dovute accettare? Il bilancio è perciò del tutto negativo anche se la presenza di tre attori bravissimi, Yves Montand, Curt Jurgens (l'interprete de « Il generale del diavolo ») e Gert Froebe, rende credibili alcuni brani altrimenti inaccettabili. Maria Felix, come spesso accade, dà al suo personaggio atteggiamenti convezionalissimi di donna assestata di piaceri.

LE AMICHE

Produzione: Trionfalcine; Regia: Michelangelo Antonioni; Soggetto: Dal racconto « Tra donne sole », di Cesare Pavese; Sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico, M. Antonioni, A. De Cespedes; Fotografia: Gianni Di Venanzio; Musica: Giovanni Fusco; Interpreti: Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Ivonne Fournaux, Madeleine Fischer, Anna Maria Pancani, Ettore Manni, Maria Gambarelli.

Qualcuno ha detto che questo è il miglior film di Michelangelo Antonioni. Abituati a rispettare tutte le opinioni non ci scagliamo contro i sostenitori de « Le amiche »; indubbiamente ci saranno state valide ragioni che li hanno spinti ad una affermazione così ardita (quando dedicheremo uno studio attento ad Antonioni, siamo sicuri di poter mostrare la poca cautela di tale giudizio). Oggi, secondo noi, non si tratta di fare un confronto fra « Le amiche » e i precedenti film del Nostro (il che potrebbe anche essere pericoloso); si tratta invece di vedere fino a che punto Antonioni si sia liberato della letteratura di Pavese (il film è tratto dal racconto « Tra donne sole ») per fare un'opera cinematografica; fino a che punto il « suo » racconto ci convinca e la pittura degli ambienti e il disegno dei personaggi siano realistici ai fini di una denuncia di quegli ambienti e di quei personaggi. In una parola: vedere se Pavese-Antonioni, cioè letteratura e cinema, si siano distaccati per i differenti mezzi del racconto, ma si siano poi ritrovati per la « morale » che scaturisce dai contenuti. Altrimenti perchè ricorrere a Pavese? Ebbene a noi sembra che sia accaduto tutto l'inverso; che, cioè, Antonioni abbia preso i personaggi di Pavese, li abbia fatti agire secondo una linea narrativa voluta dallo scrittore, ma abbia tradito i significati riposti in ogni singolo personaggio dall'autore di « Tra donne sole ». Al quale, se si è voluto dare un'etichetta marxista la si è data a torto e affrettatamente: egli — come giustamente osserva il Falqui (Novecento letterario: ed. Vallecchi, pg. 284) — era « scrittore troppo ansioso di verità e troppo bisognoso di libertà per poter essere indrappellato tra i marxisti ».

Lasciamo subito da parte la polemica politica nella quale scivolerebbero inevitabilmente e chiediamoci — per restare a « Le amiche » — quali verità sopravvivano del racconto di Pavese nel film di Antonioni. La verità di certi atti? Ma quella non è la verità lirica di cui abbiamo bisogno per avere opera di poesia. Noi — nella traduzione cinematografica della lunga novella di Pavese — cerchiamo proprio quel lirismo attento e consapevole che fa catalogare lo scrittore tra coloro che hanno esaminato la società senza ipocrisie o veli a costo di dispiacere a molti. Quali sono le verità liriche del Pavese che Antonioni ha tradotto nel film? Non sapremo ritrovarle se non ci aiutasse a distanza il ricordo del testo originale. Quale società è rappresentata nel film? Un'approssimazione di quella analizzata dallo scrittore; e le domande potrebbero continuare e le risposte ci indicherebbe-



Sopra: Da « Le amiche » di Michelangelo Antonioni, uno dei Leoni d'Argento della XVI Mostra. Da sinistra: Madeleine Fischer (Rosetta), Franco Fabrizi (l'ingegnere), Valentina Cortese (Nene), Gabriele Ferzetti (Lorenzo).

Sotto: Broderick Crawford e la giovane attrice Sue Ellen Blake ne « Il Bidone » di Federico Fellini.

ro che l'opera letteraria è stata un pretesto per Antonioni e nello stesso tempo un limite. Perché, se Pavese è scrittore dai termini schietti e violenti è poi tutto una sfumatura nel raccontare; da questo la incomunicabilità tra la sua produzione e il cinema. Antonioni è rimasto vittima di questa impossibilità. Nel film i personaggi (Clelia, Momina, Rosetta, Nene, Lorenzo, Carlo, l'ingegnere) arrivano già coloriti dai molti vizi e dalle poche virtù; sono astratti, enucleati quasi dalla società, dalla quale invece Pavese li trae mano a mano per disegnarli, ingrandirli, rimpicciolirli, immergendoli nella vita provinciale torinese, dando nel contempo di questa un quadro abbastanza vivo. Antonioni ha dimenticato Torino. Non basta portare l'ingegnere, Rosetta, Clelia, nel salotto di Momina, o Clelia con Carlo sui luoghi dove la ragazza abitò da bambina. Manca l'atmosfera, cioè quella preparazione fatta di sfumature e di delicatezze che rende insostituibili i luoghi del racconto. Ne « Le amiche » tutto è intercambiabile, perché tutto è costruito con freddezza. Gli

stessi personaggi, presi singolarmente, hanno un'anomia che tiene lontani dalle loro sofferenze. Rosetta si uccide; la soluzione — drammaticamente inevitabile nel racconto — diviene nel film una chiusa quasi convenzionale, perchè la sofferenza della ragazza non è sufficientemente spiegata. Rosetta ha una psicologia complessa: è insoddisfatta pur avendo tutto; su lei però gioca drammaticamente (questo nel racconto) la presenza di Momina. Nel film i rapporti anormali tra le due donne non sono neppure accennati; chi li avverte è perchè li ricorda da Pavese. E così per Carlo: nel romanzo egli ha una funzione precisa; nel film diviene una sorta di romantico innamorato che assiste, nascosto, alla partenza di Clelia per Roma. Lorenzo, il pittore, ha un ruolo meccanico: diviene la molla del dramma; in Pavese è figura forse meno preponderante, ma socialmente significativa.

I confronti ci porterebbero però lontano; tuttavia sempre più ci persuadono che l'opera di uno scrittore della qualità di Pavese è intraducibile in film a meno che si

sia disposti a superare certi limiti che la consuetudine cinematografica impone. Perciò noi dobbiamo oggi parlare di un vero e proprio tradimento dell'opera di Pavese. Colpa di Antonioni? In parte, poichè il Nostro, pur essendo uno dei pochi registi che hanno dedicato tutta la loro forza nell'analisi del mondo borghese, manca poi di coraggio nella denuncia limitandola ad alcune battute del dialogo. E' vero che Antonioni mostra tutta l'inutilità e il marcio di certi ambienti, ma è pur vero che a lui manca la violenza per una condanna chiara e precisa. Riteniamo però che colpa della poca verità (e quindi della poca validità) del film sia soprattutto nella sceneggiatura di cui Antonioni, Suso Cecchi D'Amico e Alba De Cespedes sono autori. Suso Cecchi D'Amico e Alba De Cespedes sono due borghesi (senza voler attribuire nessun odioso significato alla parola). Per loro presentare quel mondo è stato un «divertissement» come un altro; credono alla forza di quella società, senza sapere — o senza rendersi conto — che la borghesia che vive nei salotti non è la vera borghesia, ma un prodotto delle ambizioni sbagliate di altre classi, e senza considerare che questo continuo porre il bene tutto da un lato (l'operaio) e il male tutto dall'altro (i personaggi così detti borghesi) avvilisce la verità. Alba De Cespedes ha curato — dicono — la parte della psicologia femminile; Suso Cecchi D'Amico i dialoghi: ebbene, hanno sbagliato, travolgendo anche Antonioni. Al quale sono restati i meriti di uno stile inconfondibile, degno di miglior causa. Difatti, mentre la prima parte del film, diciamo l'introduzione, è lenta e pesante, nella seconda parte, dove l'esame psicologico cede il passo alla svolgersi dei fatti, noi ritroviamo il Nostro nella pienezza delle sue capacità.

Si liberi perciò Antonioni da sceneggiatori che, per troppo lavoro, denunciano da qualche tempo evidenti stanchezze e cerchi, in forze nuove, migliori collaboratori. Tutto il cinema italiano deve vedere un rinnovamento dei quadri soprattutto nei soggettisti e negli sceneggiatori. Così continuando ci ripeteremo all'infinito in una noia mortale.

Degli interpreti de «Le amiche» ricorderemo Madeleine Fischer, un'autentica promessa; e poi Valentina Cortese, Eleonora Rossi Drago e Gabriele Ferzetti. Franco Fabrizi deve trovare al momento opportuno freni più solidi alla sua esuberanza e alla sua tendenza verso il comicismo.

DOCTOR AT SEA (Un dottore in alto mare)

Produzione: J. Arthur Rank Organisation; Regia: Ralph Thomas; Soggetto: Da un romanzo di Richard Gordon; Sceneggiatura: Nicholas Phipps, Jack Davies; Fotografia: Ernest Steward; Musica: Bruce Montgomery; Interpreti: Dirk Bogarde, Brigitte Bardot, Brenda De Banzie, James Robertson Justice.

Gli inglesi hanno voluto ritrovare con questo film il favore ottenuto con «4 in medicina»; difatti autore del soggetto è sempre il medico-scrittore Richard Gordon (il cui vero nome è Gordon Ostlere) che in questo, come nel suo precedente libro, ha presentato in forma brillante, umoristica e caricaturale, le prime disavventure professionali di un dottore. I due romanzi, «Doctor in the House» e «Doctor at Sea», hanno avuto in Inghilterra un grande successo tanto da costituire addirittura un «best-seller»; il film «Un dottore in alto mare» avrà lo stesso successo di «4 in medicina»? Dubitiamo.

In «Doctor at Sea» manca innanzi tutto la freschezza e la spontaneità con cui venivano raccontati gli episodi della vita studentesca; l'ironia si è fatta più pesante e si avverte in tutto il film una stanchezza di inventiva al punto che alcune situazioni sono ripetute seppure apparentemente nate da motivi diversi. Tutto è facilmente immaginabile in «Doctor at Sea», quando si pensi che il motivo che dà origine al racconto è la decisione di un giovane che, non riuscendo a «sfondare» con la clientela libera, prende servizio su un mercantile dove, se mai ci saranno ammalati, questi dovranno per forza ricorrere alla sua

opera. Difatti Simon Sparrow, salito a bordo del Lotus, si accorge subito che non è tanto difficile fare il medico quanto fare il marinaio, soprattutto se al comando della nave c'è un tipo come il capitano Hogg: vocante, burbero e mezzo «svitato». Gli scontri fra i due (che sono inevitabili) si inseriscono nei molti e facili motivi comici provocati dall'inesperienza professionale del giovane medico, dal periodo di allegria franchigia in un porto dell'America del sud, dalla presenza a bordo di due donne, per culminare nella soluzione sentimentale dell'amore tra il comandante Hogg e la matura figlia dell'armatore e tra il dottor Sparrow e la bella e giovane Elena Colbert.

«Doctor at Sea», girato in Vistavision e technicolor dal regista Ralph Thomas non ha alcuna di quelle qualità particolari che fanno un film degno di una Mostra d'Arte anche se, siamo certi, troverà nel giro commerciale un discreto successo.

CHIENS PERDUS SANS COLLIER (Cani perduti senza collare)

Produzione: Franco-London Film Le Films Gibé; Regia: Jean Delannoy; Soggetto: Dal romanzo di Gilbert Cesbron; Sceneggiatura: François Boyer e Pierre Bost; Fotografia: Pierre Montazel; Interpreti: Jean Gabin, Serge Lecointe, Jacques Moulière, Jimmy Urbain, Anne Doat.

Abbiamo avuto con «Faccia di Topo» (Olanda) una pagina dedicata al problema dell'educazione dei minori in casa, a scuola, al riformatorio. Una pagina cruda e amara trattata con sufficiente abilità. La Francia con «Chiens perdus sans collier» ha affrontato lo stesso tema, ampliando però l'indagine, puntualizzando con maggiore acume i personaggi e mettendo a fuoco, con un lavoro di estrema delicatezza, differenti psicologie di minori nei rapporti con la famiglia, con un giudice, e con l'ambiente di un Istituto di rieducazione, per arrivare — e vedremo in che modo — ad una tragica storia d'amore. Autore del soggetto è Gilbert Cesbron, conosciuto in Italia soprattutto per i suoi due «E' mezza notte, dottor Schweitzer» e «I santi vanno all'inferno», opere a sfondo polemico-sociale che hanno meritato successo. Jean Delannoy ha perciò lavorato in terreno fecondo. La sua nota abilità ha trovato conferma nell'aver saputo togliere al film ogni ricordo letterario per puntare decisamente sui personaggi e sul loro dramma. Il giudice Lamy è addetto al tribunale dei minorenni. Lo troviamo infatti in piena attività, alle prese con ragazzi colpevoli prima di tutto di non aver famiglia o di avere genitori sciagurati. Il primo caso che gli si presenta è quello di Francis. L'età ha poca importanza: ha quindici anni, ma potrebbe averne trenta, per le dure esperienze passate. E' un ladro; ha rubato nello spogliatoio di una società sportiva; vive con i nonni alcolizzati in un tugurio della periferia. Anche loro sono ladri e ricettatori. Noi li conosciamo quando sono chiamati dal giudice: la nonna spera nel grande avvenire del nipote, destinato a morir giovane (gli ha fatto le carte), ma a raggiungere un'alta posizione nella malavita. Il giudice capisce che Francis dev'essere tolto da quell'ambiente malsano e lo invia al riformatorio insieme ad un altro ragazzino, Alain-Robert, che è stato catturato dalla polizia come si cattura un cane randagio e che poi sapremo essere senza genitori e fuggito da una fattoria che ha incendiato per gioco. Tra Francis e Alain-Robert nasce una profonda amicizia. Ma c'è un altro personaggio abbastanza interessante: è il piccolo Gerard, figlio di una donna di facili costumi che è «giocata» a carte dagli avventori della taverna in cui lavora. Anche Gerard è inviato in un riformatorio, ma il giudice ha poca speranza nell'efficacia che ama sua madre ed è dalla madre teneramente riamato. Una situazione quanto mai drammatica e che, nella realtà della vita, si presenta assai spesso. Al riformatorio amicizia al punto che, pur non sapendo dove andare, Alain seguirà Francis nella fuga. Perché fugge Francis? Perché non è più un ragazzo: Sylvette, una sua compagna,

aspetta un bambino. Egli sente, anche se non riesce a distinguersi, di avere dei doveri. Infatti, avvertita Sylvette, si rifugia in un barcone sul fiume. Unica ad avere confidenza nel giudice è la bambina-madre che confessa al magistrato il suo particolare stato. Per rintracciare Francis non resta quindi che seguire Sylvette. La polizia però agisce come se si trattasse di catturare due delinquenti: nel tentativo di fugga la ragazza cade in acqua e Francis, che si è gettato per salvarla, muore con lei.

Alain-Robert, abbandonato da Francis, si mette alla ricerca della sua famiglia. Egli non sa di essere un trovato e crede che i giornali che riceveva nel riformatorio glieli spedissero i suoi genitori. La verità è amara per Alain-Robert: il giudice Lamy, però, si rende conto che dovrà svelargliela (era lui che gli mandava i giornali) se vorrà che il ragazzo accetti la sorte di alcuni anni di collegio.

Per Gerard la soluzione è più facile: egli è fuggito un'altra volta, ma ancora una volta è corso a casa. Il giudice Lamy, che è andato a riprenderlo, lo lascerà invece alla madre concludendo che, seppure una donna di malaffare, è sempre una madre che ama il proprio figlio.

Film, come si può capire, amarissimo, che vuole non soltanto porre il problema dei ragazzi così detti «socialmente pericolosi», ma invoca una riforma di tutti i sistemi fino ad oggi praticati in materia. Il giudice Lamy è una figura eccezionale, voluta così dall'autore: il giudice ideale che, prima delle leggi, applica la logica ed esercita la professione al pari di una missione. Film — dobbiamo aggiungere — coraggiosissimo che non esita a ridicolizzare certe situazioni meccaniche previste dalle leggi, per cui non è possibile ricoverare in un istituto di rieducazione un ragazzo solo al mondo se non abbia almeno commesso un furto!

Interprete principale di questo bel film è Jean Gabin; con lui ricorderemo i ragazzi Serge Lecointe, Jacques Moulière, Jimmy Urbain e la giovane Anne Doat. Rammenteremo anche gli sceneggiatori François Boyer e Pierre Bost.

INTERRUPTED MELODY (Oltre il destino)

Produzione: Jack Cummings per la M.G.M.; Regia: Curtis Bernhardt; Soggetto: Da un racconto sulla vita di Marjorie Lawrence; Sceneggiatura: W. Ludwig e S. Leven; Fotografia: J. Rutenberg, ASC e P. C. Vogel, ASC; Adattamento musicale: Harold Gelman; Interpreti: Glenn Ford, Eleanor Parker, Cecil Kellaway, Roger Moore.

Per comprendere le ragioni che spingono la produzione americana a ripetere i temi drammatici di un tale (o di una tale) che, colpito da paralisi, riesce a superare poi la crisi di sconforto e a ritrovare nel lavoro già interrotto la forza di vivere, occorre tener presente che la poliomete negli Stati Uniti non è, come in Europa, un male che colpisce prevalentemente i bambini e in forma per lo più blanda, ma una vera e propria malattia sociale che, da un momento all'altro può prostrare anche gli organismi più forti.

Perciò l'ironia che molti fanno sul film che hanno tali contenuti drammatici ci sembra facile e fuor di luogo, indice di assoluta incomprensione. Gli americani attingono per questi soggetti dal «vero»; di solito si tratta della vita di una ballerina, di una cantante, cioè di personaggi popolari, che viene raccontata, arricchita di elementi romantici; ma nella sostanza l'arco drammatico è teso tra lo sconforto, il desiderio di morire e la volontà che, sia pure dall'esterno, riporta nel soggetto l'attaccamento alla vita e al lavoro. «Interrupted Melody» (presentato dalla M.G.M. in sostituzione di «Blackboard Jungle», ritirato dalla Mostra per espresso desiderio dell'ambasciatore statunitense) appartiene appunto a questo particolare genere sociale-romantico. La cantante Marjorie Lawrence, che seguiamo dagli esordi fino al successo, sposa il dottor King. Il matrimonio è felice anche se qualche nube turba la serenità degli sposi: Marjorie, che ha lasciato le scene, sente improvvisamente il richiamo del palcoscenico e decide di iniziare una

tournee nel Sudamerica. Un giorno, all'improvviso, è colta dalla paralisi. La sua carriera artistica è troncata. Marjorie ha perso conseguentemente ogni fiducia nella vita e crede che le parole di conforto del marito siano una pietosa bugia.

Tenta il suicidio: è salvata, ma tutto lascia intendere che la poveretta ripeterà l'insano gesto. Per sopravvivere deve ritrovare la fiducia nel lavoro.

L'occasione di cantare le si presenta sotto forma di uno spettacolo di beneficenza per le truppe; ma anche dopo questo tentativo non ritroverebbe la volontà di vincere, se, spinta dalla tenacia del marito, non affrontasse il vero pubblico, il suo pubblico. E vincerà. Il film non è certamente un « pezzo » da Mostra poiché, non fosse altro, manca dell'originalità del tema. Tuttavia « da Mostra » ci sono parse le interpretazioni di Eleanor Parker e Glenn Ford che danno un'indiscutibile nobiltà al film.

BORIS GODUNOV

Produzione: Mosfilm; Regia: Vera Stroeve; Sceneggiatura: Nicolai Golovanov e Vera Stroeve; Scenografia: V. Kisseliov e E. Serganov; Musica: Mussorgski; Interpreti: Alexander Pirogov, Gheorgi Nellop, Maxim Mikhailov, Larissa Avdeieva, A. Krivcenia, Ivan Koslovski, Nicandr Hanaiev.

I russi, nel trasportare sullo schermo questa nota opera del compositore Modesto Mussorgski, hanno voluto tener fede a due impegni: riprodurre con aderenza il testo musicale del grande artista e non fare semplicemente del teatro lirico filmato. Infatti — come ha dichiarato la regista Vera Stroeve — « sarebbe stato assai più semplice riportare sullo schermo l'opera nella rappresentazione allestita al teatro Bolscoi »; si è invece pensato — riassumiamo le parole della Stroeve — che essa sarebbe stata valorizzata da un'ampia utilizzazione dei mezzi espressivi cinematografici. Così, scenografo e operatore, dietro suggerimento della regista, hanno cercato di ottenere una versione dell'opera che si adattasse il più possibile al tempo e al ritmo del film. Non possiamo giudicare — per incompetenza — la realizzazione musicale; in questo campo dobbiamo limitarci al piacere provato ascoltando l'opera lirica. Possiamo solamente dire che siamo stati favorevolmente colpiti dalla bellissima voce del basso Alexander Pirogov (Boris) e dal chiaro timbro del tenore Ivan Koslovski (l'innocente). Ma soprattutto notevoli in questo « Boris Godunov » la messa in scena, curata sin nei minimi dettagli dagli scenografi V. Kisseliov ed E. Serganov, i costumi e soprattutto le scene di massa di fronte alle quali ci si dimentica spesso di assistere ad una rappresentazione, così viva è l'atmosfera. Il concetto che i russi hanno del cinema, che cioè esso debba essere spettacolo popolare, è qui pienamente rispettato.

DALLA MIA VITA (Smetana)

Produzione: Statni Československí Film; Regia: Václav Krška; Sceneggiatura: Krška Maranek; Fotografia: F. Pečenka; Musica: Federico Smetana; Interpreti: Karel Höger, Zdenka Prochazková.

La Cecoslovacchia aveva presentato alla Mostra « Jan Huss » di Otakar Vavra; invitata a ritirarlo perché, a giudizio degli esperti, offendeva i sentimenti di un altro Stato in concorso (criterio che è stato seguito anche per gli Spagnoli con il loro « Il canto del gallo »), questa nazione si è trovata improvvisamente senza alcun film in gara. In fretta e furia si è cercato un surrogato; è arrivata questa opera a colori di Václav Krška. Non è un capolavoro anzi possiamo dire che è una pellicola del genere biografico-musicale come ne abbiamo viste moltissime. Varia il personaggio principale: questa volta si tratta di Federico Smetana, il musicista boemo vissuto nella seconda metà del XIX secolo, autore de « La sposa venduta », di poemi sinfonici e del « Quartetto in mi minore », intitolato « Dalla mia vita ». Il film è stato presentato in lingua originale, senza traduzione francese sovrapposta, solo con lo sporadico intervento illustrativo dello speaker nei

Da « Chiens perdus sans collier » (« Cani perduti senza collare ») di Jean Delannoy. Interprete principale di questo bel film è Jean Gabin contornato da un gruppo di bravi piccoli attori.

Il basso Alexander Pirogov nel « Boris Godunov », film russo diretto da Vera Stroeve.

punti in cui sarebbe stato pressoché impossibile rendersi conto della vicenda. Così abbiamo saputo che Smetana è un artista progressista e la sua musica è rivoluzionaria. Incontriamo il musicista già affermato, autore di molti brani musicali, quando deve difendersi dagli attacchi dei conservatori che vedono nella sua musica una minaccia. Smetana trionferà sugli avversari, ma si chiuderà sempre più in se stesso, afflitto, come un altro grande musicista, da una totale sordità. I brani musicali ben noti e un colore discreto rendono sopportabile questo film che tuttavia ha limiti ben precisi. Karel Höger sostiene il ruolo principale con convincente spontaneità ed aderenza.

IL BIDONE

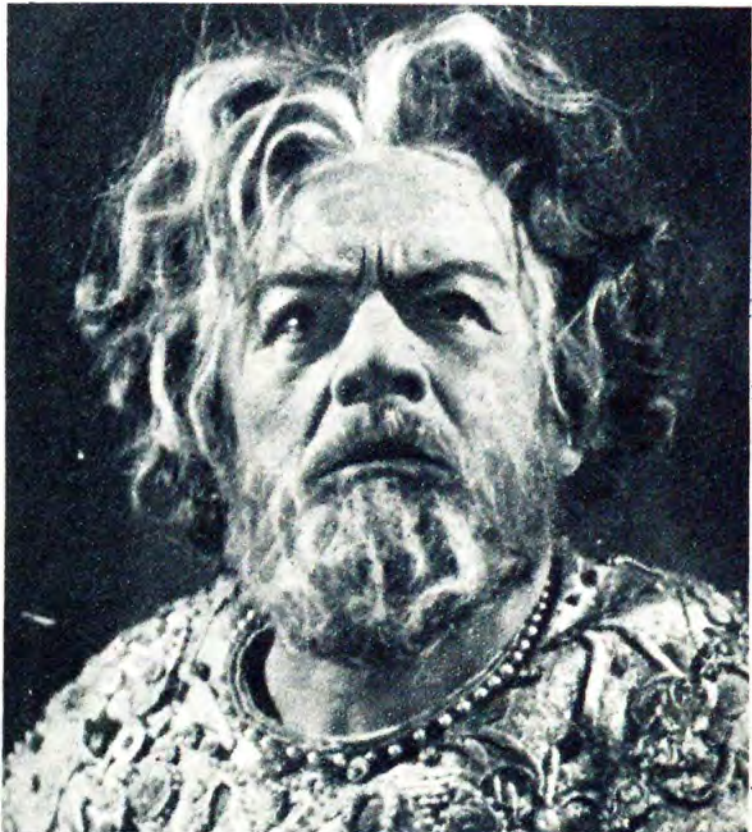
Produzione: Titanus; Regia: Federico Fellini; Soggetto: F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli; Sceneggiatura: F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli; Fotografia: Otello Martelli; Musica: M. Rota; Interpreti: Broderick Crawford, Giulietta Masina, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giacomo Gabrielli, Lorella De Luca, Irene Cefaro, Sue Ellen Blake, Alberto De Amicis, Lucietta Muratori.

Si diceva: « La Mostra è fiacca, ma verrà il bidone ». La fiducia in Fellini si identificava per molti con la fiducia nell'arte. Fellini è arrivato con « Il bidone » sotto il braccio (materialmente) è giunto poche ore prima della proiezione) e la delusione è stata — per reazione — immensa.

Chi scrive queste note ha sofferto. A parte l'amicizia che lo lega al regista de « La strada » (per citare l'opera più importante), a parte la fiducia riposta in lui sin da « Lo sceicco bianco », a parte tutto questo, un insuccesso è sempre qualcosa che colpisce e amareggia.

Questa la prima impressione e la prima reazione. Poi vengono i ripensamenti: i « se » e i « ma », e sarebbe disonesto ignorarli. Perciò la nostra cronaca sarà fatta tenendo presenti tutte le attenuanti « generiche » e « specifiche », le quali ci facciano — se è possibile — ritrovare quella fiducia in Fellini che è rimasta molto scossa dopo la proiezione de « Il bidone ».

Qualcuno forse si sarà limitato a liquidare il regista in poche righe o con lunghi discorsi; altri, di contro, avranno trovato nella fredda accoglienza del pubblico motivi di incomprensione plateale che (è un luogo comune) si accompagnano ad un'opera pregevole o difficile. Noi ci proponiamo di esaminare con la nostra coscienza, prima, e con la nostra modesta capacità di critica i motivi per cui « Il bidone », così come lo abbiamo visto, non ci è piaciuto. (Diciamo: così come lo abbiamo visto, perché è ormai certo che Fellini — avendo dovuto lavorare in fretta e quindi essendogli mancato il tempo per limarlo — rimetterà le mani al film per togliere alcuni difetti). Innanzi tutto dobbiamo domandarci, e questo lo si deve fare con ogni opera di regista serio, che cosa Fellini abbia voluto dire con « Il bidone ». Abbandonata la ve-



na autobiografica, che era chiarissima ne «I vitelloni» e ne «La strada», lasciata l'ironia con cui ha sempre presentato i rapporti umani (ne «Lo sceicco bianco», l'ironia era bruciante), Fellini, pur non abbandonando i temi spirituali a lui cari, (la comunicabilità o meno degli esseri umani, il dramma della solitudine ecc.), ha voluto affrontare un problema sociale scottante: quello di chi — come i bidonisti — trascorre un'intera vita ad imbrogliare il prossimo sfruttando la fiducia e trasformando quindi la società in una sorta di campo di battaglia dove si deve scendere agguerriti e armati di diffidenza. L'intenzione, seppure con qualche variante, doveva essere quale noi l'abbiamo esposta se Fellini stesso ha dichiarato che «sarebbe bellissimo far sentire allo spettatore come possa nascere in lui l'attenzione verso una vita positiva per la quale non sia retorica la parola «amore». Una vita positiva, fatta di amore; una vita cioè all'opposto di quella dei «bidonisti», che è negativa e priva d'amore. E' in fondo, trasferito su un piano limitato, il problema dell'essere antisociale e della ricerca dei motivi che possono illuminare le tenebre di una vita intera dedicata all'inganno. I «bidonisti», per Fellini, sono gli esseri antisociali per eccellenza; egli, nel seguirli da una «bidonata» all'altra, li mostra addirittura feroci, capaci di truffare non solo due ingenui contadini, ma anche la misera gente che vive nelle casupole in attesa di un alloggio umano, o il povero «benzinaro» che si guadagna la giornata lavorando non sa quante ore, e poi ancora dei poveri contadini con una bimba paralitica e di truffare infine gli stessi compagni di truffe. Perciò personaggi spregevoli, senza alcuna giustificazione che li salvi o li scarichi delle responsabilità. Peggio degli omicidi, perché, per un uomo che uccide, la società può trovare delle attenuanti, mentre per i personaggi di Fellini, per questi «bidonisti», non sentiamo alcuna pietà.

Questa l'impostazione morale rigorosa del film, almeno nelle intenzioni dell'autore, poiché dobbiamo escludere che egli abbia voluto raccontarci fatterelli di cronaca già letti su giornali o in novelle (si tenga presente Giuseppe Marotta che ne «Gli alunni del sole» sotto il titolo «Dieci racconti», in «Venerdì di mattina», ci espone una «bidonata», molto simile a quella con cui si apre il film di Fellini, cioè con alcuni imbrogliatori che, vestiti da preti, vanno da un contadino della Campania e gli «soffiano» un milione lasciandogli una cassetta appena dissotterrata carica di barrette d'oro. Anche loro hanno una bella automobile, anche loro cambiano la targa; ma diversamente è forse il motivo del racconto di Marotta il quale trova un'attenuante per gli imbrogliatori. Dice, infatti, Don Antonio ai compagni, dopo la «bidonata», accennando al contadino truffato: «Non mi ha riconosciuto. Durante la guerra, fui a pregarlo di vendermi una gallina per Nanninella malata... gli offrii qualunque somma... niente!», Ma Fellini non concede queste attenuanti: «bidonisti» è più che delinquenti; e conosciamo i loro delitti. L'attenuante, Fellini, la concede ad Augusto, nell'ultima «bidonata»; non per l'imbroglio in sé, che è sempre un fatto antisociale, anzi nel caso specifico ancor più grave, perché compiuto ai danni di contadini che hanno bisogno e dopo un colloquio con una ragazza paralitica (la quale avrebbe commosso persino le pietre), ma per lo stato di miseria di Augusto stesso, per l'uomo «finito» che non ha saputo in trent'anni di carriera disonestà, neppure mettere da parte duecentomila lire che oggi occorrono a sua figlia per trovare un impiego.

Tuttavia Augusto, anche se così può sembrare, non è il personaggio principale. Egli è un aspetto del grande personaggio, del «bidonista», che Fellini ha diviso in quattro parti: con il pittore mancato, detto Picasso, vediamo infatti il bidonista occasionale, quello che «lavora» in attesa di affermarsi non sa come, forse come artista; con Roberto siamo di fronte al falso bidonista, cioè al ladruncolo che si è adattato alle «bidonate»; con Rinaldo, l'ex bidonista arricchito, conosciamo il punto d'arrivo ideale di quanti esercitano questa «professione». Augusto rappresenta perciò il

«mancato», cioè l'uomo fallito che vive il dramma della solitudine e al quale è forse concesso — per misericordia di Dio — il supremo pentimento. (Ma nel film di questa luce ultima non si fa neppure cenno).

In che modo — questo è il punto — Fellini ha detto tutto quello che noi abbiamo cercato di capire? Ha parlato con chiarezza, oppure ha lasciato che si intendesse questo e l'altro?

Secondo noi a Fellini è mancato un preciso punto di arrivo. Per essere coerente alla sua filosofia egli non ha abbandonato il tema de «La strada» e degli altri film, lo ha anzi ristretto in un ambiente più difficile ripetendo, purtroppo, situazioni già note a chi lo ha seguito in tutte le sue opere. Motivi dell'evasione, della solitudine, della incomunicabilità, dell'utilità di ogni cosa creata, del rimpianto ecc., ecc., sono ripetuti ne «Il bidone»: attraverso il desiderio di Picasso che vuole evadere dal mondo grigio nel quale vive (una sorta di provincia dei pittori) per diventare un artista; con Augusto troviamo il dramma della solitudine, l'incomunicabilità; con la paralitica riascoltiamo il motivo del sassolino; e di nuovo Augusto, ferito a morte, ci ricorda Zampanò, solo, sulla spiaggia, quando sta per piangere. Però se il motivo è simile, diversa è la poetica che lo vitalizza. Zampanò è una bestia che diventa uomo; Augusto è una bestia che di fronte alla fine invoca l'aiuto degli altri. In Zampanò non esisteva uno «stato di necessità» che richiedesse il pianto e il pentimento; per Augusto non c'è alcuna indicazione. Il che — in linea di rapporti — attenua il valore morale di un personaggio, specialmente se questo deve assurgere alla funzione di simbolo. E la simbologia piace a Fellini. Perciò esiste in questa opera, di cui a rigore dovremmo ancora esaminare molti aspetti, un errore di impostazione che svilisce tutte le nobili intenzioni che l'hanno dettata; quanto meno manca un preciso messaggio di condanna, una «morale»; né si può pretendere che la pittura di personaggi associati dica qualcosa oltre le parole del suo autore.

Le quali (e qui siamo di fronte all'errore che Fellini riparerà con una revisione attesa del film) sono state dette spesso con prolissità, attraverso un bozzettismo non sempre efficace.

Dunque un brutto film? Non possiamo essere così severi. Poiché oltre al dubbio già espresso (che cioè una revisione renda più agile il film), questo «Il bidone» potrebbe rappresentare un passo importante, una svolta decisiva in Fellini alla ricerca di una poetica della realtà, lontana dallo autobiografismo e dai motivi cari all'autore. Può darsi che un giorno si debba parlare de «Il bidone» come del film che segnò il balzo in avanti, o in alto, di un grande artista. Per liberarsi di certi grossi personaggi (di Gelsomina, del «matto», di Zampanò, delle suore, per esempio) non c'è che un sistema: seppellirli. Fellini con «Il bidone» ha cercato di cominciare a dar loro una bella sepoltura.

Ci chiediamo in ultimo se sia tutta sua la responsabilità, o non sia in parte degli interpreti. Difatti, all'infuori di Broderick Crawford e di Franco Fabrizi (che non presero parte a «La strada») Richard Basehart e Giulietta Masina ripetono, con l'insistere nel tono lamentoso l'altra, gli stati d'animo de «il matto» e di «Gelsomina».

Segnaliamo tra gli altri attori Alberto De Amicis, Lorella De Luca, Irene Cefaro e Sue Ellen Blake.

Avevamo già scritto queste note e stavamo per spedirle in redazione quando a Varese, in occasione degli Incontri Internazionali sul Cinema, abbiamo rivisto, insieme al pubblico, una seconda volta «Il bidone». Il nostro giudizio non può sostanzialmente essere modificato. Soltanto che, ad una più attenta visione, abbiamo trovato alcuni pregi che alla prima c'erano sfuggiti. Il rigore — per esempio — con cui Fellini maltratta i suoi personaggi fino a renderli odiosi perché — sono le parole che l'autore ci ha detto dopo la proiezione di Varese — è il «bidonismo» la vera piaga della società.

Tutti vorremmo «bidonare» dalla mattina alla sera, o per lo meno, proviamo a «bidonare»: c'è chi riesce e va ad abitare nei quartieri alti, c'è chi fallisce e muore, c'è chi rinuncia e si adatta ad una esistenza mediocre, c'è infine chi cambia aria e continua a provare finché finirà come Augusto.

Ci siamo inoltre accorti che Fellini ha molte cose da dire e che questa dura esperienza non è se non il frutto di un compromesso tra il suo mondo e il suo modo con mondi e modi che gli sono estranei. Il realismo di Fellini si deve intuire attraverso le rappresentazioni liriche o attraverso quelle che possono sembrare, ad un esame superficiale, divagazioni superflue. Il nostro coglie l'amarezza, non l'amaro della vita; il brutto è a lui sconosciuto anche se la brutalità è presentata nei suoi molteplici aspetti. Non è né un verista, né un realista; è un osservatore della vita che può tradurre le sue osservazioni soltanto in poesia. La prosa aspra e cruda di certi autori gli è negata. ne «Il bidone» i brani in prosa sciatti soffocano i sonetti cesellati, in una parola: le cose belle.

THE BIG KNIFE (Il grande coltello)

Produzione: United Artists; Regia: Robert Aldrich; Soggetto: Da un dramma di Clifford Odets; Sceneggiatura: James Poe; Fotografia: Ernest Laszlo, ASC; Musica: Frank De Vol; Interpreti: Jack Palance, Ida Lupino, Wendell Corey, Jean Hagen, Rod Steiger, Shelley Winters.

Gli Stati Uniti hanno mandato alla Mostra film di medio livello artistico, seppure commercialmente pregevoli. Escluso «Blackboard Jungle», non restava agli americani che «The Big Knife», di Robert Aldrich, su cui poter puntare per un successo artistico. Tratto da un lavoro teatrale di Clifford Odets, commediografo tra i più interessanti, il film si annunciava con un'etichetta pregevole; com'è noto Odets fa parte di quel «Group Theatre» che ha avuto fama di criticare i costumi sociali con opere nettamente ispirate alla realtà della vita. Non nuovo al cinema (ha scritto il soggetto di «The General dies at Dawn»), Odets ha avuto tra l'altro un'esperienza personale con Hollywood, anzi sembra che la commedia «Golden Boy» (1937) egli la abbia scritta sulla scorta delle prime sensazioni provate passando dall'ambiente di Broadway a quello di Hollywood. Ma c'è di più: nella figura di Joe Bonaparte — il protagonista di «Golden Boy» — alcuni avvertono molti elementi che potrebbero definirsi autobiografici. E vale la pena di parlare di questo lavoro teatrale, perché, salvo alcuni mutamenti nella struttura, il personaggio di «The Big Knife», Charlie Castle, assomiglia molto a Joe Bonaparte di «Golden Boy».

Joe è un giovane di modeste condizioni che vuole diventare «qualcuno». Amante della musica, egli dedica molte ore allo studio del violino. Tuttavia Joe, che sa tirar pugni, crede sia molto più facile raggiungere fama e notorietà con la boxe. Diviene professionista, ma automaticamente cade vittima dei suoi impresari che esigono da lui obbedienza assoluta. La ribellione di Joe si manifesta troppo tardi: in uno scontro di pugilato uccide un avversario. Fugge allora disperato con la moglie dell'impresario che è la sua amante, e muore in un incidente automobilistico. Il significato del lavoro è chiaro: l'uomo che cerca un giusto riconoscimento delle proprie capacità non può ottenerlo — in una società come l'attuale — se non divenendo schiavo di altri più forti di lui. Joe, ribellandosi agli impresari, ha giocato la sua estrema carta.

Charlie Castle, il personaggio di «The Big Knife», si trova nelle stesse condizioni di Joe, seppure invertite dal punto di vista della sua professione.

E' boxeur e diviene attore di cinema. Egli, raggiunta la notorietà, vorrebbe portare un contributo serio alla giovane arte, ma è ostacolato in questo dal produttore il quale, ricattandolo, esige che egli firmi un contratto che lo vincola ad interpretare qualsiasi ruolo. Il dramma è nella ribellione di Charlie il quale, comprendendo che mai potrà liberarsi dalla soggezione degli impresari, si uccide.

Il film, che su questa linea drammatica poteva veramente dire qualcosa di serio e di importante, non ha però raggiunto gli scopi, poiché le accuse al mondo di Hollywood sono così violente da far supporre che la polemica sia stata dettata più da rancori personali che dal desiderio di modificare uno spiacevole stato di fatto.

Il produttore che vediamo in «The Big Knife» non è un prepotente che prova ad imporre la propria volontà demolendo la resistenza dell'avversario con la forza della dialettica; Hoff è un vero e proprio «gangster» che si serve di ogni mezzo (ricatto ed omicidio) per tenere schiavo un attore. E' questo — lo chiediamo onestamente — il mondo di Hollywood? Dubitiamo perciò della verità dei fatti proprio perché dubitiamo della verità dei sistemi che — secondo il film — sarebbero in vigore nella capitale del cinema americano. Più efficaci, ai fini drammatici, gli scontri tra Charlie e sua moglie alla quale non interessa avere un marito «famoso» che ha conquistato la fama a forza di compromessi. Ma anche questi brani risentono del difetto comune a tutto il film: una staticità opprimente, un dialogo violento e prolisso, seppure ricchissimo di bellissime notazioni psicologiche le cui sfumature ci sono sfuggite per la mediocre conoscenza della lingua. I sottotitoli, in francese, lasciavano molto a desiderare. Ottima l'interpretazione di Jack Palance in un ruolo inconsueto; bravissima Ida Lupino; centrate le interpretazioni di Wendell Corey e Shelley Winters.

THE DEEP BLUE SEA (Il profondo mare azzurro)

Produzione: London Film (Alexander Korda); Regia: Anatole Litvak; Soggetto: Terrence Rattigan; Sceneggiatura: Terrence Rattigan; Fotografia: Jack Hildyard, BSC; Musica: Malcolm Arnold; Interpreti: Vivien Leigh, Kenneth More, Eric Portman, Emily Williams, Moira Lister, Arthur Hill.

Vivien Leigh è oggi una delle migliori attrici inglesi sia in teatro che sullo schermo. Era perciò logico che gli inglesi, avendo deciso di trasportare in film la commedia di Terrence Rattigan, «The Deep Blue Sea», chiamassero Vivien Leigh ad interpretarla. La commedia non è infatti un capolavoro; anzi si potrebbe dire che è piuttosto noiosa e scontata, perché, presentando il dramma di una donna quarantenne che, sposata ad un uomo anziano, si innamora di un giovane e va a vivere con lui rinunciando a tutti i lussi e a tutte le comodità, non entra poi in profondità.

Si correva perciò il rischio che il cinema, nello sviluppo visivo, togliesse anche quelle poche osservazioni psicologiche sui personaggi che costituivano il «forte» della commedia; si doveva puntare in primo luogo sull'interpretazione; ecco quindi Vivien Leigh e al suo fianco Kenneth More ed Emily Williams (il notissimo autore-attore); ed ecco, nella regia, carta magistrale, la presenza di Anatole Litvak, uomo di intuito e di mestiere che a Venezia ebbe l'onore di un premio con «The Snake Pit» e di cui ricordiamo la bella riduzione di «Tovarich».

Anatole Litvak non ha portato molti mutamenti al testo di Rattigan. L'uso del CinemaScope gli è parso sufficiente per riprodurre le emozioni teatrali volute dall'autore; egli si è limitato ad aggiungere alcuni ambienti e a sostituire le lunghe battute del dialogo con «flash back» abbastanza indovinati. Litvak non ha voluto «nascondere» il teatro; anzi la recitazione di Vivien Leigh è tutta teatrale; il regista ha affidato il successo al testo originale e la collaborazione di Rattigan, in questo senso gli è stata preziosa.

Abbiamo avuto, perciò, un film dignitosissimo, che troverà il consenso di molti spettatori che si commuoveranno al dramma di Hester, la donna che finalmente ha trovato l'amore e nell'amore la sofferenza.

Pasquale Ojetti

L'elenco dei premi della XVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia è a pag. 872.

Commenti dopo Venezia

Non dovrà meravigliare se sentiremo dire che la XVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica è passata all'insegna del grigiore e della mediocrità. Questo di solito accade quando mancano quei due o tre film eccellenti che danno il tono anche se formano oggetto di vivaci discussioni. A Venezia quest'anno non s'è discusso; s'è detto bene o male senza polemica; qualche cercatore di cavilli ha tentato di sollevare discussioni, ma è rimasto solo.

Le discussioni — caso mai — potevano nascere dopo le decisioni della giuria; ma neppure questo è successo perché, forse nello spirito di Ginevra, sono stati accontentati tutti: chi meritava e chi avrebbe potuto tornare l'anno prossimo con un film di maggiore impegno. Anche noi siamo in linea di massima d'accordo con la giuria. Avremmo tuttavia non assegnato il Leone d'Oro, tolto «Ciske de Rat» dalla rosa di quelli d'argento e avremmo inviato in una categoria di premi inferiori «The Big Knife», quantunque riconosciamo al film certe buone intenzioni critiche. Dissentiamo dalle medaglie (già definite «medagliette» per una svalutazione automatica). Infatti, mentre il Maselli se l'è guadagnata sul campo, gli altri, tutti gli altri sono entrati nell'elenco con lo scappelotto della distribuzione secondo criteri d'accomodamento internazionale. Premiare «Dalla mia vita» di Vaclav Krška significa aver aperto la strada ad un «genere» facile e per di più mal fatto.

Perché — tanto per citare due esempi — non assegnare le medaglie a Franco Rossi per «Amici per la pelle», a Delannoy per «Chien perdus sans colliers»? Si dice: le medaglie sono state date a «nuovi registi». Il che è più grave poiché si è creato il precedente dei «giovani» e dei «nuovi» rischiando di tramutare la Mostra di Venezia in una specie di asilo per i primi passi.

E perché non assegnare la Coppa Volpi per la migliore interprete femminile quando c'erano attrici di valore quali Ludmilla Zelikovskaia («La Cicala»), Eleanor Parker («Interrupted Melody»), Vivien Leigh («The Deep Blue Sea») e Ida Lupino («The Big Knife»)? Così, tanto per essere «originali», oppure per altre e più profonde ragioni? Proprio non ce lo spieghiamo.

Ma torniamo al «grigiore» della Mostra. Di chi la colpa? Non esiste a nostro avviso un responsabile. Esiste uno stato di fatto che ci sforziamo di ignorare, ma che di anno in anno fa sentire la sua inevitabile presenza.

I produttori non sono disposti a correre rischi. L'opera ardita, che dica una parola coraggiosa, che rinnovi certi schemi usuali si fa sempre più rara. Il cinema è ormai in quasi tutti i paesi del mondo un'industria, privata o statale, ma un'industria che tende a confezionare un prodotto medio sfruttando, al massimo i propri mezzi siano tecnici, siano umani. Perciò vediamo la tendenza al grande schermo, al suono stereofonico, procedere di pari passo con la ricerca di soggetti buoni per tutte le latitudini. La Russia — per esempio — con la «La Cicala» ha dato un'opera egregia per fattura e per recitazione lontana da ogni intenzione programmatica; gli Stati Uniti con il film di Hitchcock «Caccia al ladro» non soltanto hanno sfruttato il VistaVision, ma la maestria di un regista che, tra tutti alla Mostra, s'è dimostrato il più abile; l'Italia è ancora in cerca del suo prodotto medio però ha rivelato due giovani, il Maselli e il Rossi, che domani saranno tra le forze nuove e vive del nostro cinema; la Francia ha mancato il segno; però ha ancora registi come Delannoy che sanno illustrare un tema arduo con toni delicatissimi; il Giappone ha svelato le sue debolezze, per lo meno nei due film in concorso, poiché nei tre presentati fuori gara abbiamo ancora ritrovato i valori di «Rasho Mon» e de «I sette samurai» (1).

Ormai il compito di fare opere d'arte è affidato alle nazioni che producono su basi artigianali o per lo meno che ancora non aspirano ad un successo di «casetta» sul piano internazionale: quindi la Germania con «Il generale del diavolo», se non ha prodotto un capolavoro, ha tuttavia posto un problema interessantissimo rivedendo, con una sorta di esame di coscienza, alcune pagine di storia recente e dolorosa; così la Danimarca con «Ordet» di Dreyer che ha affrontato il problema della fede; e l'Olanda che crudamente ha scritto con «Faccia di topo» una pagina sociale sull'educazione dei minori.

L'Inghilterra, pur producendo su basi industriali, forma ancora un capitolo a sé. Legati alle tradizioni gli inglesi hanno un profondo rispetto dell'arte cinematografica. Se la tradiscono (e quest'anno è accaduto) sanno presto farsi perdonare. Però alla XVI Mostra il perdono non l'hanno ottenuto, almeno da parte della critica che, riconoscendo la correttezza delle loro intenzioni, ha poi sottolineato la debolezza dei loro film.

Dovremmo perciò rassegnarci — col passare del tempo — ad accettare a Venezia, e alle altre Mostre, film corretti, vorrei dire educati, con le carte in regola più per fare spettacolo che per procurare un godimento a chi ancora cerca l'arte?

Il cinema cammina in questa direzione: molto pubblico, molti incassi. Venezia e tutte le altre competizioni artistiche sono subordinate all'imperativo economico.

P. O.

(1) Di questi film giapponesi fuori concorso parleremo nel prossimo fascicolo di «Cinema».

Fino al 1949 l'industria cinematografica italiana che pur aveva dato rari capolavori, era lontana da ogni presupposto industriale; era cioè la brava artigiana che confeziona mirabili oggetti, irripetibili, ma che rendono economicamente ben poco. Si poteva allora parlare di industria cinematografica italiana? Si parlava piuttosto di alcuni artisti che, avendo profondamente colto alcuni aspetti della realtà, avevano diretto opere di valore indiscutibile.

Ma era necessario che il cinema italiano avesse basi industriali. L'impiego della mano d'opera era scarso, gli specialisti passavano ad altro lavoro. Si chiese perciò una legge; si ebbe; immediatamente si cominciò a ricostruire. La produzione italiana raggiunse ben presto cifre impenstate. Ma il prodotto usciva stentatamente dai nostri confini. Per un paese produttore la conquista dei mercati esteri rappresenta invece un fattore indispensabile per assicurare al prodotto una vita economica autonoma.

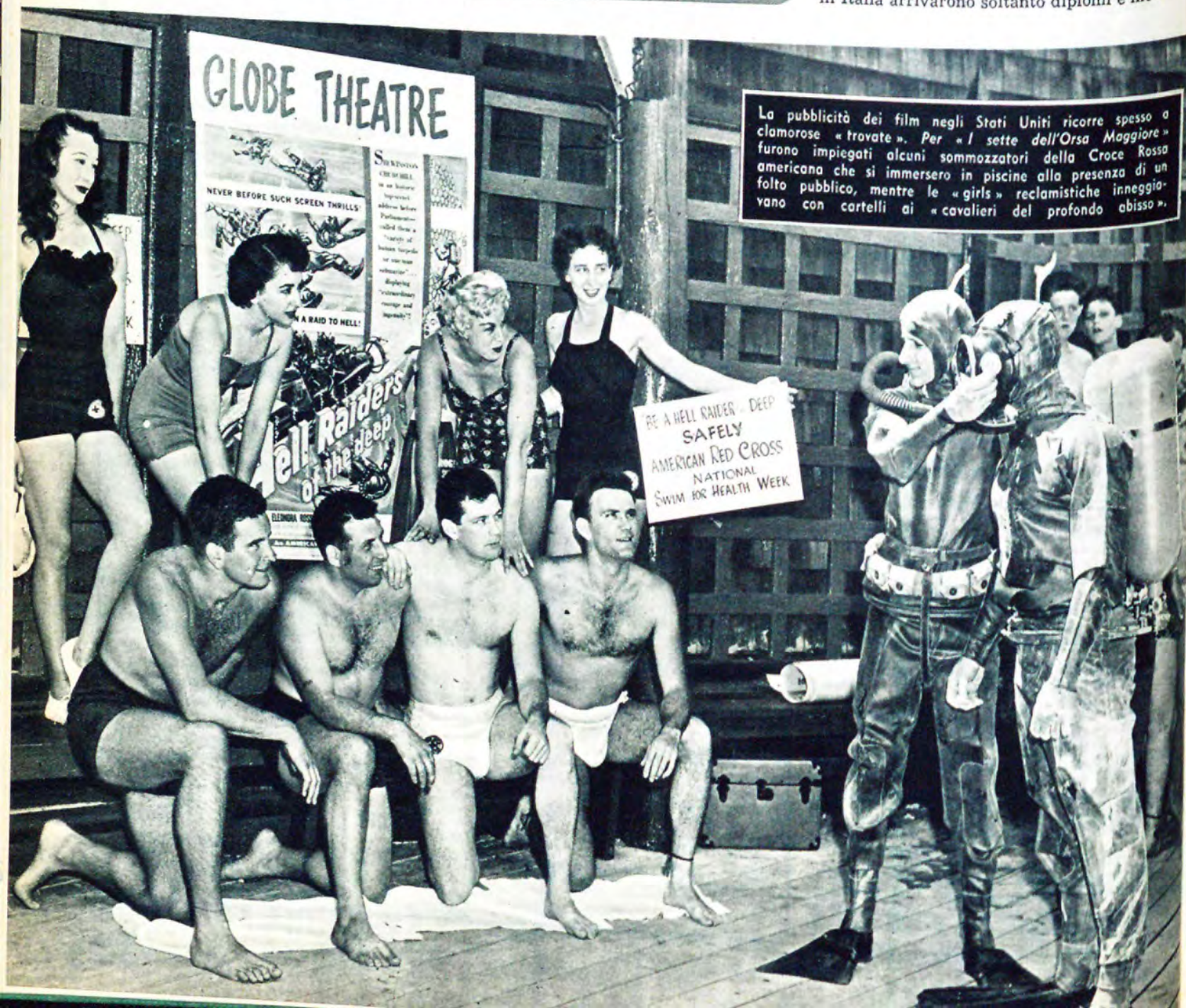
Tra i mercati mondiali il primo posto è occupato dagli Stati Uniti d'America dove esistono oltre 20.000 sale cinematografiche e due miliardi e mezzo di spettatori ogni anno. E' un mercato che riesce ad ammortizzare con una certa larghezza i costi di tutta la produzione

LA ITALIAN FILM EXPORT HA CAMBIATO SISTEMA

hollywoodiana, anche di quella «colossale», che è spesso nell'ordine dei miliardi.

Sembrava un sogno, un sogno roseo, poter un giorno arrivare con i nostri film nei circuiti statunitensi. E' vero che le statistiche ci informano che ogni anno centinaia e centinaia di film stranieri passano i confini degli Stati Uniti; ma le statistiche non ci indicano poi con esattezza quale sia la sorte economica di questi prodotti importati. Sappiamo che molti film giapponesi entrano in America; poi sappiamo che circolano esclusivamente nei piccoli locali d'arte. Lo stesso accadeva per i film cinesi prima che la Cina accettasse il governo comunista. E lo stesso accade attualmente per le pellicole messicane che si proiettano nei cinema del Nuovo Messico per gli abitanti che conoscono quella lingua. I film europei (francesi tedeschi e italiani) erano trattati fino a poco tempo or sono alla stregua delle pellicole messicane, cinesi e giapponesi.

L'Italia in particolar modo era quasi del tutto assente dal cinema statunitense. Le cose cambiarono alla fine della guerra, ed alcuni nostri film, i cui titoli sono ormai sulla bocca di tutti, riscosero negli Stati Uniti un particolare successo. Ma in Italia arrivarono soltanto diplomi e me-



La pubblicità dei film negli Stati Uniti ricorre spesso a clamorose «travate». Per «I sette dell'Orsa Maggiore» furono impiegati alcuni sommozzatori della Croce Rossa americana che si immerse in piscine alla presenza di un folto pubblico, mentre le «girls» reclamistiche inneggiavano con cartelli ai «cavalieri del profondo abisso».

★
Arriveremo ad
un'affermazione
economica nel
mercato Statu-
nitense? Mr. Sey-
mur POE nutre
fiducia.



Davanti al Paris Theater di New York la folla è in fila per acquistare i biglietti d'ingresso: si proietta « Pane, amore e fantasia ».

daglie; i dollari restarono nelle tasche degli importatori i quali giustificarono lo scarso rendimento con le eccessive spese di pubblicità sopportate per il « lancio ».

Si noti però che questo successo i film italiani lo avevano ottenuto nelle « sale d'arte », locali cioè riservati ad amatori ed appassionati di opere inconsuete. Tutti gli altri cinematografi, partecipi dei cosiddetti « circuiti », non avevano sentito neanche parlare dei film italiani, programmati per pochi eletti, con sottotitoli approssimativi e limitatamente ad alcune delle principali città.

Così continuando ci saremmo sempre più caricati di onori; i sindaci americani avrebbero offerto chiavi d'oro ai nostri registi, diplomi alle nostre attrici, e via dicendo; ma i produttori potevano lavorare per la gloria? La situazione doveva essere sbloccata.

I primi contatti ufficiali con l'America si ebbero nel 1951, quando una delegazione di industriali italiani si recò a New York. Furono in quell'occasione esaminati vari problemi, ma soprattutto quelli che nascevano dalla urgenza di trovare un « modus vivendi » tra l'industria cinematografica americana (che, nel dopoguerra, aveva monopolizzato gli spettatori italiani) e quella nazionale che tendeva ad una espansione.

L'accordo ci fu ed il mercato americano aprì ufficialmente le porte ai film italiani. In che modo? Con la I.F.E., (Italian Film Export) finanziata, nel suo capitale circolante, da proventi del « conto cinematografia Italo-americano », finanziamento che era però soltanto un prestito e che la I.F.E. oggi, con quattro anni di attività, ha completamente restituito.

La I.F.E. (s.p.a.) è una società italiana le cui azioni sono di proprietà dell'Unione Nazionale Produttori Film ed il 20% di

proprietà dello Stato tramite il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Ma poichè la propria attività doveva svolgerla, ovviamente, in America, la I.F.E. costituì negli Stati Uniti tre società che, pur essendo americane, erano di proprietà italiana.

Così nacque la I.F.E. (U.S.A.) Inc., società in rappresentanza della produzione italiana, con il compito di disporre e controllare i piani pubblicitari per la propaganda del film italiano negli Stati Uniti; la I.F.E. Releasing Corp., interessata alla distribuzione attraverso quattordici agenzie situate nei punti più strategici dei vari Stati della Confederazione; e da ultimo la I.F.E. Studios Inc. con sede a New York e con un attrezzato stabilimento di doppiaggio per le edizioni dei film italiani in lingua inglese.

Ma la I.F.E. e le sue società dipendenti, non portavano alla soluzione automatica ed integrale del grande problema della espansione dei film italiani in America.

Tre erano le mete che bisognava raggiungere: far conoscere al pubblico americano il film italiano con un ben dosato piano pubblicitario; rendere comprensibile un'opera attraverso un perfetto doppiaggio; riuscire, infine, a far programmare le pellicole italiane nei grandi circuiti, gli unici che possano effettivamente dare un sensibile utile. Con un'intensa attività pubblicitaria, durata quattro anni, si portarono a conoscenza di tutto il pubblico americano nomi di attori, di attrici e registi; si organizzarono « settimane » e festival, si ebbero incontri tra produttori e registi, tra attori e produttori. Contemporaneamente si dette inizio al doppiaggio dei film italiani in inglese superando difficoltà impensate e raggiungendo, nelle ultime edizioni, ottimi risultati.

Si potrebbero raccogliere in volumi i

ritagli dei giornali americani che parlano della produzione italiana; e non soltanto per esaltare gli attributi fisici di questa o di quella attrice, ma per studiare questioni molto più importanti e discutere delle varie correnti spirituali della nostra cinematografia.

Ma il doppiaggio non era per la I.F.E. soltanto un problema economico; era soprattutto una questione di costi poichè non era assolutamente possibile rischiare, per doppiare un film in inglese, la cifra di 80 mila dollari, chè tanto era costato il doppiaggio di « Fabiola ». Anche in questo campo la I.F.E. vinse la sua battaglia tecnico-economica riuscendo ad abbassare il costo del doppiaggio sino a dieci-dodici mila dollari, prezzo che consentì, oltre lo sfruttamento dei film nei circuiti cinematografici, anche la vendita delle opere alle stazioni televisive.

Restava ancora da compiere un ulteriore passo in avanti: arrivare alla distribuzione diretta dei film.

Abbiamo accennato da principio ad alcuni ostacoli che si frapponevano ad un ingresso sistematico nel mercato degli Stati Uniti. Se il pubblico americano non ha inibizioni nei confronti dei prodotti stranieri, egli però è abituato a vedere i « suoi » film che gli raccontano le avventure dei pionieri, dei personaggi ormai entrati nella leggenda; che gli mostrano, attraverso la commedia brillante, l'aspetto più strano della società nella quale vive; che gli presentano spettacoli musicali grandiosi ed imponenti ai quali prendono parte, oltre gli attori di Hollywood, anche i beniamini della televisione e di Broadway. E se per caso un film gli racconta brani di storia romana o greca, la verità storica non lo interessa: il pubblico vuole che lo schermo gli dia ciò che egli aspetta, sia

(continua a pag. 868)

"avrei fatto meglio

a starmene a casa mia"

Con questo libro Horace Mc Coy ha cercato di dare una occhiata al mondo del cinema hollywoodiano dalla parte giusta del cannocchiale occupandosi della crisi degli anni immediatamente anteriori alla seconda guerra mondiale e tratteggiando personaggi poco appariscenti, ma molto significativi.

«La vera storia di Hollywood — disse Johnny a Mona e me — riguarda persone come voi: una ragazza come te ed un giovanotto come lui. Anzi, può darsi che parli di voi nel mio libro. Ed il solo fatto che voi siate un giovanotto ed una ragazza medi, le tipiche comparse medie, è una ragione di più per farlo: voi siete il simbolo di ventimila comparse di Hollywood. Cercate di capirmi, io non credo di avere una speciale attitudine per scrivere romanzi, neppure tanta quanta ne hanno gli scrittori che si trovano già qui. E' soltanto che loro — a mio modo di vedere — hanno perduto una buona occasione. Hilton avrebbe potuto scrivere su questa città, e Hammett e Hecht e Fowler (per quanto quest'ultimo abbia tentato una volta con Mack Sennet ed abbia fatto fiasco) e naturalmente il maestro di tutti noi, il dottor Hemingway che avrebbe saputo farlo meglio di chiunque altro, ma che è troppo maledettamente occupato a salvare la democrazia in Spagna per occuparsi di un giovanotto ed una ragazza di Hollywood. L'unico guaio con gli scrittori

che si sono interessati di Hollywood è che essi spaziano dalla spiaggia di Malibu ai quartieri di lusso di Bel-Air, e vanno in giro con tutta la buona società del Signore e della Signora Poco-Di-Buono e finiscono per vedere tutto dal lato sbagliato. E' come guardare una cosa con il cannocchiale rovesciato».

E' questo uno dei brani più indicativi del romanzo di ambiente hollywoodiano *I Should Have Stayed Home* (che può tradursi «Avrei fatto meglio a starmene a casa mia») scritto da Horace Mc Coy verso il '40 e che ritengo non sia ancora stato tradotto in italiano. L'autore ha cercato evidentemente di dare un'occhiata al mondo del cinema «dalla parte giusta del cannocchiale», ed ha tralasciato pertanto di occuparsi di grandi divi, produttori, registi e sceneggiatori per dedicare la sua attenzione a persone assai meno appariscenti (anche se altrettanto significative di un clima), ambientando per di più la sua vicenda in uno dei periodi di crisi più interessanti della storia di Hollywood, gli anni immediatamente anteriori alla

seconda guerra mondiale, che furono caratterizzati da gravi agitazioni a carattere sindacale.

Per solito i romanzi ambientati nella Mecca del cinema (e che non siano volti a fini scopertamente apologetici ad uso dei «movie-fans») insistono specialmente sulla dura condizione degli scrittori, sottoposti ai capricci di produttori semi-analfabeti, umiliati nelle loro aspirazioni letterarie, costretti a sciupare energie per la confezione di polpettoni innominabili.

Mc Coy, invece, ha dedicato il suo racconto ad una categoria di lavoratori dell'industria cinematografica che prestavano in quel tempo la loro opera a condizioni morali e materiali incomparabilmente più gravose: le ventimila comparse occasionali.

Occorre premettere che il libro differisce alquanto come impostazione generale dagli altri dello stesso autore, dato che il tono della vicenda è notevolmente ammorbidente rispetto ai suoi romanzi più noti, quali *Un bacio e addio* (*Kiss to-morrow good-bye*) oppure *Il sudario non ha tasche*

Festa di riflettori nella notte di Hollywood in occasione di una «prima di gala». Gli «arrivati» vivono la propria esistenza in piena luce mentre nel buio periferico ventimila comparse inseguono con gli occhi la scia dei riflettori: per alcuni è un incitamento alla speranza, per altri è un bianco sentiero che si perde oltre l'orizzonte, laggiù ove sono sonnacciose cittadine di provincia, piccole casette tutte uguali, piazzette col Municipio e la Chiesa. In queste notti di luce e di buio, quante, delle ventimila comparse, non penseranno sospirando: «Avrei fatto meglio a starmene a casa mia?».

(No Pockets in a Shroud). Il protagonista è tutt'altro che un duro, la violenza non domina sovrana queste pagine, in tutto il volume non compare neppure un'arma da fuoco e persino i problemi sessuali, se non sono ignorati, vengono per lo meno considerati con molta blanda tranquillità.

Si ha quasi l'impressione che Mc Coy abbia messo a bella posta la sordina ai suoi motivi preferiti, costringendosi a narrare una storia qualunque, proprio per dare maggior risalto alla miserabile condizione umana dei suoi personaggi.

Un giovanotto poco più che ventenne con un corpo da dio greco ed un accento dialettale che non gli consentirà mai di fare un trionfale ingresso nel firmamento dei divi, fermamente deciso a vincere, ma ostacolato da una ingenuità e da una innata onestà che non gli permetteranno mai di farsi strada a gomitate; ed una stupenda ragazza senza peli sulla lingua e con pochissime illusioni sul prossimo, destinata ella pure a non far mai carriera per ragioni in parte analoghe ed in parte opposte a quelle che inceppano lui. Ecco i protagonisti.

Due persone nient'affatto eccezionali, due figure che a malapena si possono distinguere tra le innumerevoli comparse che ingorgano i sobborghi di Hollywood. Gente che vive accanto al telefono senza aver mai la forza di allontanarsene nel timore che Una-Casa-Importante li chiami mentre sono assenti e, non trovandoli, possa rivolgersi ad altri; gente che odia i locali di lusso solo perché frequentati da attori ormai arrivati che gli rammentano crudelmente la loro condizione di falliti; gente che per ogni dollaro che intasca non sa trattenersi dal pensare a quante migliaia ne sta guadagnando proprio in quel medesimo istante Franchot Tone.

Malati di un morbo senza speranza di guarigione, che sono stati spinti ad Hollywood dalle riviste per «movie-fans» oppure vi sono stati attirati da qualche «talent-scout» il quale li ha scovati in provincia e non ha avuto scrupolo di condurre con sé mille persone quando ne occorre, pur sapendo che con molta probabilità gli altri novecentonovantotto sarebbero andati ad ingrossare le file degli extra, cioè del lumpenproletariat di Hollywood, e avrebbero continuato a presentarsi un

giorno dopo l'altro ai cancelli delle Case per ottenere un colloquio con un pezzo grosso che non sarebbero riusciti ad ottenere mai.

L'esame di Mc Coy è spietato e senza false indulgenze per nessuno: anche il protagonista principale, Ralph (che viene per altro tratteggiato piuttosto simpaticamente), per quanto si riferisce alla sua idea fissa è descritto come un monomane che non vuol sentire ragione: infatti quando il vecchio agente pubblicitario gli consiglierà saggiamente di cercare prima il successo a Broadway in teatro (« Bene, se proprio vuoi fare strada nel cinema, va a New York e mettili a recitare. Questo è il sistema buono per vincere a questo giuoco: fa in modo che loro ti cerchino. Se tu cerchi loro, figliuolo, sei battuto prima ancora di aver cominciato ») egli reagirà quasi violentemente, sbandierando con la foga del fanatico il trito sofisma che trattiene giorno per giorno a Hollywood migliaia di persone che stanno morendo di fame: « Gary Cooper ce l'ha fatta, perché non dovrei farcela io? ».

L'inserimento dell'episodio di Mrs. Smithers, la ninfomane milionaria che si innamora di Ralph, anzi che immutare la scarsa storia in una vicenda romanzesca, aggiunge un tono di ancora più completo squallore: Ralph infatti non riesce a raggiungere il suo scopo neppure scendendo a compromessi, cedendo ai desideri di lei ed assoggettandosi ad una relazione ripugnante (« Ella si alzò e mi baciò in fronte. Mentre si sporgeva verso di me, il davanti del suo vestito si scostò ed io dovetti chiudere gli occhi per evitare di guardare »).

Hollywood non si conquista, sembra essere la pessimistica conclusione di Mc Coy, né con il talento, né con la perseveranza, né con le raccomandazioni. Per raggiungere celebrità e successo bisogna avere una mentalità affatto peculiare ed assai rara: soltanto quando ci si trovi idealmente sulla stessa lunghezza d'onda su cui lavora il cervello dei produttori, si può sperare di riuscire a combinare qualcosa.

Infatti neppure Johnny Hill, il giornalista a spasso che riesce a soppiantare Ralph nelle grazie della matura milionaria e fonda su di lei grandiosi progetti degli della Hollywood dei tempi di Fatty Arbuckle riuscirà a vincere la sua battaglia (« Ragazzo, io mostrerò a questa stramaledetta città qualcosa di nuovo. Organizzerò dei party che stupiranno il mondo intero. Piatti d'oro e cucchiari d'oro e cinture di castità tempestate di diamanti per le invitate. In tre mesi dirigerò la casa famosa degli ultimi cento anni... Sarò Lucullo e Ward Mc Allister riuniti in una sola persona »): egli è ben cosciente che il suo regno è effimero e la caricata elencazione delle cose che farà, sembra celare una nascosta sfumatura di incertezza.

Troppo anticonformismo è ancora presente in lui perché possa far parte della buona società di Beverly Hills, alla pari, a meno che non si adatti a divenire una caricatura d'uomo come Heinrich, lo scrittore, l'uomo che si getta vestito nelle piscine e trascina una ricca vita umiliante vergognandosi sempre di sé stesso.

Anche ad Hollywood la comparsa vive per incontrare sempre « qualcuno » che non si fa trovare. Produttori e registi scappano su grosse macchine, si negano al telefono, si asserragliano negli uffici. Quando la comparsa si scoraggia, ricorda l'epoca in cui tutto era a portata di mano. Il giovanotto che tenta e ritenta l'appuntamento col « pezzo grosso » rimpiange la cittadina della sua giovinezza; bastava dire: « ci vediamo all'angolo di Seddon's » e tutto era semplice e riposante. Ma una volta a Hollywood, è difficile tornare alla pigra calma dell'angolo di Seddon's. « Gary e Clark ce l'hanno fatta; perché non dovrei farcela anch'io? ». Questo pensa la comparsa, questo è il rimedio contro lo scoraggiamento. Domani, insieme ad altri ventimila, tornerà ad inseguire l'« occasione ».

Da tutto il romanzo non esce neppure una figura completamente pulita, quasi che l'aria di Hollywood corrompa tutto ciò che sfiora: gli unici sentimenti che possono ispirare i vari personaggi di Mc Coy sono la compassione o il disprezzo, oppure una miscela variamente dosata di entrambi. Compassione per Dorothy, la ragazza « venuta per sfondare nel cinema e che invece si era limitata a sfondare una vetrina », la quale si uccide in carcere, povera creatura stritolata da un meccanismo senza senso; disprezzo per le persone come Ethel Smithers unicamente tese al proprio godimento, senza comprensione per alcuno; compassione e disprezzo assieme per quegli arrivati che hanno dovuto subire prima tante umiliazioni da aver perso quasi il gusto della vittoria.

Unica figura positiva, Abercrombie, il padrone del mercato, e può sembrare simbolico che la sola persona umana del libro sia proprio colui che con il cinema non ha alcun rapporto, ma si limita a vendere la sua merce a Hollywood come potrebbe farlo a Detroit o Milwaukee.

Né vi è alcuna speranza di salvezza per Ralph che ostenta un sovrano disprezzo per tutto ciò che è comune, borghese, provinciale e scrive a casa che sta diventando un divo senza riuscire poi a trovare più la forza di tornare indietro e confessare ciò che egli in realtà è divenuto: un vinto.

« Dissi a me stesso che anche così come mi trovavo, stavo di



gran lunga meglio dei ragazzi con cui ero cresciuto in Georgia, che si erano sposati ed avevano dei bambini, ed un lavoro regolare ed uno stipendio regolare e stavano facendo le solite vecchie cose stantie nel solito vecchio modo stantio ed avrebbero continuato per sempre così. Essi non avrebbero mai conosciuto divertimento ed avventura, la fama non li avrebbe visitati: erano come piante in un deserto che vivono la loro breve giornata e poi muoiono e diventano polvere ed è come se non fossero mai esistite. Anche così come sono — dissi a me stesso — sto di gran lunga meglio di loro. E ciò mi fece sentire meglio. Cooper e Gable e decine di altri divi sono passati attraverso le stesse traversie che io sto ora sopportando, pensai, e se loro l'avevano fatto, potevo ben farlo anch'io. Un giorno o l'altro... ».

Soltanto dopo che Mona lo avrà lasciato, accettando di sposare un tale conosciuto tramite un annuncio sul giornale (definitiva rinuncia ad ogni genere di illusioni) Ralph si lascerà andare a considerazioni che potrebbero far sperare che egli sappia e voglia scrollarsi di dosso la sua follia.

« Io camminai chiedendomi che cosa avrei fatto, pensando a Butch Siegfried che stava per venire a trovare me, il suo compagno di giochi infantili che era divenuto un famoso divo, pensando ad un'altra diva del cinema chiamata Dorothy Trotter, pensando casa, casa, casa,

casa, pensando ai ragazzi con cui ero cresciuto e che adesso erano sposati ed avevano dei figli ed un lavoro regolare e stavano facendo le solite vecchie cose stantie nel solito vecchio modo stantio ed avrebbero continuato a farlo per sempre... gli stessi pensieri che avevo già avuto in precedenza un milione di volte, solo che ora per la prima volta mi resi conto che forse essi avevano scelto giusto. Non c'era scampo, mi aveva detto Mona, ed ora me lo provava affrontando qualcosa che aveva disperatamente cercato di sfuggire, ed allora mi dissi qualcosa che non mi ero mai confessato prima (ma che ora mi rendevo conto era sempre stato in qualche angolo riposto del mio cervello): « Avrei fatto meglio a restarmene a casa! ». Ma le ultime parole del romanzo, immediatamente successive a quelle che abbiamo testé riportate, danno chiaramente a dividere che Ralph non riuscirà a trovare la forza di tornare a casa e continuerà a vivere, ormai solitario, in attesa di uno squillo di campanello che non verrà mai: « Svoltai in Vine Street andando verso occidente, dicendomi che dovevo esser pazzo per ammettere che era troppo tardi. No, avevo fatto bene a non starmene a casa, mi trovavo in una famosa strada di Hollywood in cui i miracoli possono ancora accadere e forse ora stesso, forse fra un minuto, un regista avrebbe potuto notarmi, passando... ».

Sergio De Santis

pure una Roma con matrone in «chiffon» e legionari carichi di armi dorate.

Questo vuole. Perciò è molto difficile abituarlo al prodotto italiano schietto e genuino, tutto nostro, con una Napoli canterina e rumorosa, od una Roma di vicoli o una Milano di nebbie. Egli andrà al cinema una volta, per curiosità; si comporterà in sostanza come il pubblico italiano si comporta con i film giapponesi: ne vede uno o due e poi si annoia. (Le leggende dell'antico Giappone hanno personaggi che si assomigliano e svolgimenti che poco si differenziano tra loro; l'ambientazione è spesso monotona ed a lungo andare stanca. Questo naturalmente per un pubblico di media cultura che decreta il successo economico di un film).

Bisognava perciò, tornando al nostro argomento, che il pubblico americano si abituasse alla produzione italiana, sia artistica che commerciale.

Né si può accettare la tesi di alcuni i quali sostengono che bisogna fare esclusivamente buoni film d'arte per aprire la strada dei grandi mercati. I buoni film resteranno sempre nell'ambito di un ristretto pubblico, che applaudirà, che sarà lieto di constatare che l'Italia cinematografica è in breve risorta, ma che non aiuterà mai a risolvere il problema economico dell'esportazione. (Il ragionamento sarebbe valido se in Italia, come in Russia, ci fosse esclusivamente una cinematografia di Stato. Salvare il prestigio, fare della propaganda, è in questo caso più importante d'ogni immediato recupero dei costi. Ma non siamo ancora a questo, per fortuna).

All'Italia, anzi ai produttori italiani, interessa guadagnare; interessa cioè alimentare un'attività che dà vita a molte migliaia di lavoratori specializzati.

Abbiamo già accennato ai risultati commerciali insufficienti della produzione artistica. Si capì perciò, da parte dei dirigenti della I.F.E., che era giunto il momento di prendere una decisione: o rinunciare ad un effettivo vantaggio commerciale ed inviare in America (quando ci fossero) film come «Ladri di biciclette», «Sciuscià» etc. etc., o tentare di «sfondare» con una produzione commerciale, ma dignitosa, che esaudisse le richieste del grande pubblico americano. (Che ha poi gusti simili al pubblico russo, dove grande successo riscuotono film italiani musicali, ritenuti mediocri dalla nostra critica).

Si tentò in un primo tempo la via del compromesso; ma questo praticamente era inutile perchè la vera selezione era fatta «in loco» dagli spettatori che accorrevano a vedere film medi ed esitavano di fronte ad opere che in Italia e in Europa avevano avuto grande successo di critica. Finora in America sono stati distribuiti circa cento film italiani tra doppiati e sottotitolati: una cifra che potrebbe sembrare imponente, o scarsa, a seconda del punto di vista da cui si considera.

Tuttavia i dirigenti della I.F.E. l'hanno ritenuta economicamente insufficiente; così si è cercato di provvedere ad una maggiore e più profonda espansione nel mercato americano chiamando alla vice-presidenza della I.F.E. Releasing Corp. il signor Seymour Poe. E' questi un americano che da venticinque anni si occupa del commercio dei film e che conosce i gusti del pubblico statunitense dal nord al sud,

POSTA alla Direzione

Rettifica per: Vedremo "Guerra e Pace" con gli occhi di Franz Bachelin

Mario Chiari, noto architetto e scenografo cinematografico, premiato quest'anno con il «Nastro d'Argento» per la scenografia di «Carosello Napoletano», mi ha scritto una lettera per rettificare alcune imperfezioni e inesattezze contenute nell'intervista concessa da Franz Bachelin a M. Quirico (vedi «Cinema» N. 149 del 25 Agosto).

Riproduco integralmente lo scritto di Chiari e l'autentica della produzione Ponti-De Laurentiis.

Egregio Direttore,

Nel N. 149 del 25 Agosto u.s. ho letto con mia viva sorpresa un articolo a firma M. Quirico relativo alla parte visiva del film «GUERRA E PACE» e recante il titolo «Vedremo Guerra e Pace con gli occhi di Franz Bachelin».

Non so da quale parte abbia attinto l'autore, tuttavia se questi si fosse rivolto ai responsabili della Produzione Ponti-De Laurentiis, sarebbe stato ufficialmente informato che l'incarico di «Art Director» del film venne a me attribuito sin dall'inizio e che da me continua ad essere espletato senza limitazioni di sorta.

Infatti, in armonia col contenuto del mio contratto, in una riunione svolta nel mese di Marzo, ed alla quale parteciparono anche il Produttore Dino De Laurentiis ed il Signor Franz Bachelin, venne confermato che io avrei avuto l'incarico

di «Art Director» del film con la piena responsabilità per la scenografia, l'arredamento (curato da Piero Gherardi), i costumi (creati da Maria De Matteis), ed il coordinamento del colore, affidando così per la prima volta la parte visiva di un film diretto da un Regista americano ad una «troupe» italiana.

Al Signor Bachelin fu invece affidato l'incarico di illustrare graficamente, secondo la consuetudine americana, le sequenze del film su i miei bozzetti e realizzazioni.

Tanto Le dovevo, Signor Direttore, affinché i suoi lettori conoscano la verità dei fatti e sappiano che il complesso della parte visiva di una produzione così impegnativa è stato interamente creato da una «troupe» italiana col pieno accordo e soddisfazione del Regista King Vidor.

Certo che Ella vorrà ospitare la mia lettera nella stessa evidenza in cui è stato pubblicato l'articolo (e ciò in ossequio alle disposizioni di legge) La saluto molto cordialmente.

Architetto Mario Chiari

Quanto sopra detto risponde alla verità dei fatti.

Ponti - De Laurentiis

Nessuno più di me — che amo il cinema italiano e apprezzo Mario Chiari — è lieto per la rettifica. Mi dispiace soltanto che egli invochi le disposizioni di legge. Questo mi lascia pensare che Chiari abbia — seppure per un momento — sospettato che io avrei potuto non pubblicare la sua rettifica.

Se «Guerra e Pace» è opera di coproduzione, è giusto si sappia quale è stato l'apporto dell'ingegno italiano e quale l'apporto americano. A questo proposito ho disposto che un redattore intervisti Mario Chiari, Piero Gherardi e Maria De Matteis per informare i lettori sulla opera da loro svolta per la buona riuscita della grande produzione italiana.

P. O.

dell'est all'ovest. Basta parlare un poco con lui che si ha subito un quadro dei gusti degli americani divisi per Stati: al sud nazionalisti tradizionalisti; al nord più evoluti e mentalmente più agili.

Seymour Poe è stato invitato a Roma ed ha esposto in una conferenza stampa il piano generale della sua futura attività. Se nel 1956, egli press'a poco ha detto, distribuiremo capillarmente un gruppo di dodici film italiani, scelti tenendo presente il gusto del pubblico americano, si potrà dire di aver vinto una grande battaglia. Ogni film italiano farà in tal modo circa tremila passaggi in media; il che significa raggiungere tremila sale cinematografiche. Ma per far questo si impone una politica di maggiore qualificazione e cautela, che darà risultati benefici a tutta la cinematografia italiana. In poche parole: se l'Italia vorrà entrare nel mercato statunitense dovrà accostarsi al livello tecnico della produzione di Hollywood ed andare incontro ad un pubblico che non intende in alcun modo rinunciare ad un «genere medio» di spettacolo.

Il problema della I.F.E. perciò si è spostato dall'America all'Italia. I nostri produttori, se vorranno intascare dollari, dovranno fare press'a poco quello che gli americani fanno da anni per il pubblico italiano: film che incontrino i gusti degli spettatori.

C'è da domandarsi se questo gioverà o danneggerà la produzione italiana; indubbiamente da qualche parte si criticherà questo accordo come un tentativo di snazionalizzazione. Non crediamo ad una politica tanto sottile da parte degli americani anche perchè in tutto questo la politica non c'entra affatto essendo l'esercente statunitense un uomo assolutamente indipendente dallo Stato. Egli non riceve direttive ed agisce di libera iniziativa.

Noi crediamo invece che una volta ricevuto un beneficio economico dalla maggior espansione nei mercati esteri il produttore italiano possa devolvere parte dei guadagni ai film d'arte a quelle opere cioè che «a priori» costituiscono un gravissimo rischio.

Emilio Nebrodi

MILAZZO

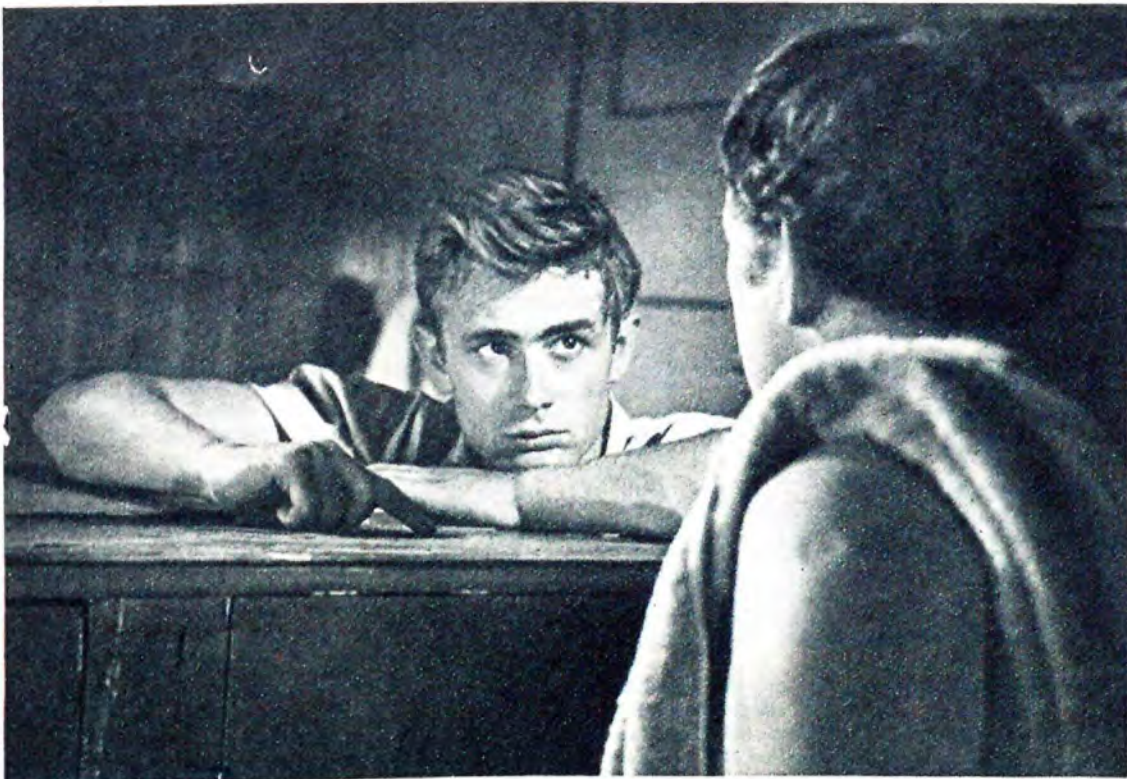
IL PROVINCIALISMO SOFFOCA IL CIRCOLO DEL CINEMA.

Parrà strano a prima vista che una cittadina come Milazzo, bene avviata nei suoi requisiti economici, industriali, marittimi, e con una posizione geografica di prim'ordine, non sappia offrire ai suoi 20 mila e più abitanti che il provincialismo imperante di una conoscenza cinematografica legata alla prassi monopolistica di un distributore locale, il quale esercita a sua volta la gestione dell'unica sala invernale e delle due-tre all'aperto esistenti.

Eppure, questi sono i tipici segni di una mentalità e di un costume che stagnano a Milazzo, da anni, nel settore del cinema. Fra i vari circoli della «noblesse», del tiro a volo, del tennis, degli universitari e dei professionisti, in cui si frazionano, e quasi s'identificano, i diversi ceti sociali, si può dire che solo il circolo universitario mostri di possedere una capacità di sviluppo morale, intellettuale e politico, avvalorata dalla lettura di periodici, riviste e libri, d'una certa importanza e scelta. E' stato proprio grazie all'appoggio di questo organismo che la cittadina poté vedere lo scorso anno la nascita d'un Circolo del Cinema, unico fenomeno culturale degno di consentire la circolazione d'una cultura specifica in maniera del tutto organica, viva ed operante, soprattutto rivolta alle esigenze collettive dello spettatore (dallo studente, al professionista, all'operaio). L'entusiasmo e il programma onestamente ambizioso dei fondatori, come spesso avviene in casi simili, arrivarono a sciogliere la riluttanza del noleggiatore-esercente, il quale, a sentir propositi e nomi grossi, concesse gratuitamente la sala invernale per le proiezioni. Si ebbe così l'anteprima italiana assoluta della «*Passion de Jeanne d'Arc*» di Dreyer, per merito del critico francese Lo Duca, venuto da Parigi a presentare l'opera, cui s'abbinò per l'occasione il documentario «*Henri Rousseau, le douanier*», di Lo Duca stesso.

In seguito, il Circolo prese contatto con gli altri circoli cinematografici e culturali, con l'anziano Circolo del Cinema di Reggio Calabria, con l'Ambasciata Francese a Roma, da cui ebbe il materiale per una prima rassegna di documentari («*Van Gogh*», «*Naissance du Cinéma*», «*L'hippocampe*», «*Le six juin à l'aube*», ecc.). Tutte le manifestazioni furono accompagnate da regolare introduzione delle opere, a mezzo scheda informativa, seguite da interessanti dibattiti fra gli intervenuti. Si tennero ancora: una proiezione di «*Quattro passi fra le nuvole*», una conferenza di U. Barbaro su Béla Balázs, si partecipò al I e II Convegno dei Circoli Siciliani e Calabresi a Messina, promossi dal Circolo di Reggio Calabria.

Ma, dopo questi momenti significativi che caratterizzarono il suo esordio, il Circolo del Cinema milazzese subì una brusca frattura ed una stasi, ad oggi purtroppo ancora irrisolte. L'apatia di gran parte dei suoi sostenitori (che trovavano chissà perché difficoltoso impiegare le 200 lire della quota mensile a profitto d'una larga apertura culturale di valori) e la fronda sleale dei soliti elementi conservatori che videro nel coraggio delle iniziative prese dal Circolo una specie di avversario da combattere sul terreno strettamente



Tratto dall'omonimo romanzo di Steinbeck, l'ultimo film di Elia Kazan, «*La Valle dell'Eden*» («*East of Eden*») lancerà un nuovo attore: James Dean.

ideologico-politico, ignorando l'onestà degli impegni e la dimostrazione del lavoro svolto dai dirigenti, quali espressioni d'una «libera cultura» e di un «invito al dialogo» (come ci si sforzò di ribadire fino all'ultimo), non permisero un'ulteriore sua attività.

Le acque sono perciò tornate alla palude primitiva, su cui dormono sonni tranquilli amici e nemici. Il povero spettatore continua a prendere la via della «ricreazione domenicale», sorbendosi, in ennesimo rifacimento, le «pizze napoletane» o le orge imperiali al Cinemascope, versando tuttavia lacrime di sincera commozione di fronte a un «*Luci della ribalta*» conosciuto solo per una puntigliosa «scommessa», o fischando «l'incomprensibile» «*Vacanze di Mr. Hulot*» e la «lagnosa povertà» di «*Umberto D.*», poiché nessuno più pensa ad intaccare la sua scorza d'ignoranza.

Nino Cacia

VERONA

FESTIVAL DEL FILM MEDICO-CHIRURGICO.

Tra le iniziative di cui va un po' orgogliosa Verona, si deve annoverare anche quella di aver dato vita alle «Giornate mediche internazionali».

Quest'anno si era alla terza edizione veronese (1-4 sett. 1955), che in un punto riservava un più specifico interesse per noi: nel festival per il film medico-chirurgico. Un campo di cui ci occupiamo da un certo tempo con non superficiale attenzione e che ci ha fatto piacere, per quel che ci riguarda, poter seguire anche in questa occasione, e notare gli indubbi progressi e il livello rag-

RISPOSTE A «VITA DI PROVINCIA»

Centro Cinematografico Universitario - Teatro «Ruzente»
Riviera T. Livio - tel. 25.945
PADOVA

Signor Direttore,

poiché la breve corrispondenza apparsa nel N. 149 pagina 807 della Sua rivista, circa Padova e la sua situazione nel campo dei circoli del cinema, è, perlomeno, inesatta ed imprecisa, il Centro Cinematografico Universitario «G. E. Lugli» ritiene di dover precisare quanto segue.

L'ultimo periodo di attività, durante la scorsa stagione, risultò, in effetti, frammentario e discontinuo, senza, per altro, essere una congerie di film mediocri ed arcinoti, quali il Sig. Tortolina, estensore della nota in questione, vorrebbe far credere; basti dire che fu proiettato il film «*Alexander Nevskij*» in edizione originale ed integrale.

Questo lieve peggioramento qualitativo fu dovuto esclusivamente a difficoltà economiche ed organizzative, che investono, d'altronde, nell'attuale momento anche gli altri centri culturali facenti capo alla nostra Università, e nostra unica preo-

cupazione fu, allora, di continuare fino alla fine dell'anno accademico il regolare ciclo di proiezioni, sia pure con film di più facile reperimento.

Nessun mutamento di indirizzo per l'avvenire, nessuna rinuncia al rigorismo estetico, nessuno scambio delle parti con il locale Cineforum, organismo da cui il Centro Cinematografico Universitario profondamente differisce, ma, piuttosto, incremento dell'attività nell'ambito di una cultura universitaria ed in collaborazione con le varie Facoltà ed Istituti.

Grati se Lei vorrà gentilmente pubblicare quanto sopra, il Centro Cinematografico Universitario «G. E. Lugli» coglie l'occasione per esprimere a «Cinema» vive felicitazione per la sua riapparizione, riapparizione sentita come veramente necessaria, nell'attuale momento, da tutti coloro che, interessandosi di cinema come fatto d'arte, intendono seguire un orientamento critico immune da ideologismi di natura spesso politica.

Con profonda stima.

p. il Centro
Cinematografico Universitario
ALESSANDRO GARGNANI

VITA DI PROVINCIA



Da destra a sinistra: l'On.le Filomena Delli Castelli, il piccolo attore spagnolo Pablito Calvo interprete di «Marcellino Pan y Vino», la presentatrice Adriana Serra e due bambine indonesiane al Festival del bambino che si è svolto dal 29 agosto al 4 settembre a Palermo.

giunto. Certo, la parte clinica esula dalla nostra competenza.

Ma non così l'articolarsi dell'esposizione, la sua evidenza, e i risultati qui raggiunti nell'uso del linguaggio cinematografico.

Il documentario chirurgico il più delle volte si limita ancora alla riproduzione pura e semplice, spesso d'un'operazione di tecnica completamente nuova che interessa all'operatore fissare e far conoscere. In genere si preferisce ricorrere al colore, che spesso dà buoni risultati soprattutto per gli scarsi problemi che presenta un campo operatorio piuttosto limitato. Tuttavia accade troppo di frequente che la riproduzione sia abbastanza approssimativa: infelice postazione di macchina in diversi momenti (la macchina d. p. è generalmente fissa), mani dell'operatore o degli assistenti che coprono o limitano l'inquadratura, montaggio primordiale, con impressione spesso di «sfogliamento» dell'immagine negli stacchi etc. etc.

Ma assistiamo via via con maggiore frequenza al comparire d'una sintassi più articolata e all'arricchirsi della riproduzione che tende a farsi un racconto del « caso » in cui vengono inseriti i precedenti e l'esito. Si passa cioè dalla rapida « comunicazione », spesso raggiunta soltanto da pochissimi iniziati, a una più larga intenzione didattica. Lentamente assistiamo anche in questo settore, al nascere d'una prosa scientifica cinematografica, dove si inserisce grado grado la volontà di chiarezza didattico-divulgativa. Andrei verso una serie delle « Meraviglie dell'uomo », come già esiste (per quanto ricalcata su altri modelli e spesso un po' troppo barzellettistica) la disneyana serie delle « Meraviglie della natura ».

Per conto nostro vogliamo augurarcelo.

Il Festival veronese ha suddiviso i film in tre gruppi a seconda che l'argomento fosse clinico, biologico-laboratorio, o scientifico-pubblicitario. Vorremmo citare più di un

titolo e diffonderci un poco sui pregi e manchevolezze se lo spazio ci bastasse. Ci limitiamo quindi soltanto a segnalare i documenti della Squibb «Tetralogia di Fallot» e «Dotto arterioso pervio», per la loro egregia fattura o l'utile lavoro della Lega it. contro i tumori «Il cancro della mammella»; o per la sua persuasiva esposizione «Gli antibiotici e la terramicina» della Pfizer.

Vogliamo poi accennare appena alla tecnica del disegno animato, più che utile, spesso fondamentale in questo campo, in molti casi persuasiva ed efficace, per ricordare infine il risultato dei dr. Palmer e Gerbet che nel loro «La coelioscopie gynécologique», per la prima volta attraverso il celioscopio, sono riusciti a ritrarre, nel vivo, gli organi genitali interni femminili, senza apportare danni all'organismo.

Luigi Fracaroli

ASTI

«PRIME» VECCHIE, «GIOSTRA» FERMA, «CINECLUB» MORTO. VINCERÀ L'ENTUSIASMO O LA INDIFFERENZA?

Asti: tipica città di provincia con circa settantamila abitanti, ha una gloria nazionale (Vittorio Alfieri) e sei locali cinematografici. Uno dei quali però è aperto nella sola stagione estiva, mentre un altro è parrocchiale. Praticamente non esiste alcuna differenza tra un locale e l'altro, in quanto nessuno di essi può definirsi di prima o seconda visione; inoltre nessuno di essi si distingue per una particolare cura nello scegliere i film da programmare.

A guidare il pubblico astigiano, che del resto non si può definire «patito» della settima arte, prevalgono al solito i richiami commerciali, che hanno fatto e fanno tutto-

ra la fortuna di film come «La tunica», «Quo vadis» e la serie infinita dei fumetti imperniati sul binomio Nazzari-Sanson. Dal canto suo la critica dei quotidiani nulla o poco può influire sui gusti dello spettatore; i film proiettati resistono al massimo tre giorni ed i critici parlano del film quando esso già ha terminato il breve ciclo delle proiezioni astigiane. Oltre a ciò, gli esercenti della città non brillano certo per solerzia, dal momento che i film giungono con un ritardo sulle altre città di uno o due anni! Il che ci sembra davvero esagerato, specie tenendo conto del fatto che quasi tutte le altre città capoluogo di provincia risultano abbastanza aggiornate in fatto di programmazioni cinematografiche.

Quanto all'esistenza di organizzazioni culturali che si interessino anche di cinema, nulla di nuovo sotto il sole. Il Cineclub è morto da parecchi anni, mentre da tempo ha cessato l'attività anche «La giostra», una singolare e benemerita organizzazione, animata da persone intelligenti ed attive. «La giostra» aveva anche organizzato un ciclo di proiezioni cinematografiche, seguite con un certo interesse da parte dei numerosi soci. Poi anche questo circolo culturale ha dovuto chiudere i battenti; cosicché ora ai pochi appassionati di cinema non resta che pascersi dei vecchioti lavori propinati dai sei cinematografisti cittadini.

In questi ultimi tempi tuttavia è circolata con una certa insistenza la notizia di una prossima ripresa dell'attività del Cineclub ed inoltre anche la F.U.C.I. dovrebbe avere in programma per il prossimo anno un ciclo di conferenze sul cinema. Staremo a vedere se questi due progetti potranno andare in porto. Certamente per attuarli occorre, anzi è indispensabile una certa dose di impegno, di entusiasmo: quell'entusiasmo che molto spesso manca, facendo naufragare in un mare d'indifferenza ogni iniziativa della provincia.

Massimo Scaglione

PALERMO

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL BAMBINO. COSTITUITO L'ISTITUTO CINEMATOGRAFICO SICILIANO

Si è concluso a Palermo il «Festival del bambino», manifestazione a carattere internazionale organizzata con cura dall'Ente Provinciale del Turismo con la collaborazione dell'Assessorato regionale alla P.I. e dell'Azienda del Turismo.

Fanciulli di tutte le nazioni hanno avuto modo di assistere a una serie di manifestazioni a loro dedicate, trovando così un terreno fertilissimo per un incontro sul piano ricreativo e su quello più serio delle aspirazioni di ordine educativo e morale. Tra le varie manifestazioni (balletti, spettacoli di marionette, concorsi di ogni genere) quella che ha avuto carattere più impegnativo è stata senza dubbio la Rassegna cinematografica per la infanzia.

Essa è coincisa in ordine di tempo con un'altra iniziativa sorta ugualmente a Palermo: la costituzione dell'Istituto Cinematografico Siciliano, approvata con decreto dell'Assessore regionale alla P.I. del 22 giugno 1955 n. 295 e che prevede l'or-

ganizzazione generale per la cinematografia didattica e ricreativa nelle scuole siciliane. Grazie a questa iniziativa entro qualche anno saranno creati in Sicilia ben 400 centri cine-scolastici con programmi di spettacoli settimanali interamente dedicati ai fanciulli. L'Istituto Cinematografico Siciliano costituisce la prima soluzione integrale del problema cinedidattico in tutta Europa.

Si comprende in tutta la sua portata il valore eccezionale di questo provvedimento tenendo presente il fatto che, proprio grazie ad esso, sarà creato in Sicilia (con l'istituzione dei 400 centri cinedidattici) un vero e proprio circuito cinematografico per film esclusivamente dedicati all'infanzia. Oggi in Italia la produzione di film per ragazzi non trova consensi presso i produttori per la mancanza di sfruttamento del film stessi. Una volta prodotto il film per l'infanzia, oltre a essere presentato a Venezia nel corso dell'apposito Festival, non ha alcuna probabilità di essere visionato nel circuito normale e in mancanza di un circuito speciale, quale invece esiste in paesi come l'Inghilterra, la Germania Occidentale ed altri ancora, resterebbe inutilizzato nelle mani del produttore che avrebbe così fatto un pessimo affare commerciale.

Il circuito siciliano dei 400 centri cinedidattici consentirà invece ogni anno a ben cinquanta film per ragazzi, un idoneo sfruttamento commerciale.

L'iniziativa siciliana costituisce quindi uno stimolo nei confronti della produzione cinematografica nazionale per la realizzazione di film esclusivamente dedicati all'infanzia.

L'immenso valore di questa iniziativa è stato opportunamente colto e segnalato dall'On. Filomena Delli Castelli (Presidente del Comitato nazionale di coordinamento cinema-teatro-radiotelevisione per i ragazzi istituito presso l'Istituto Nazionale LUCE) la quale ha pronunciato la prolusione al Festival di Palermo. Essa ha tra l'altro detto di aver avuto occasione di dichiarare un giorno a Vittorio De Sica che la Sicilia poteva essere il terreno migliore per la realizzazione di film per ragazzi traendo spunto da racconti di grandi narratori per l'infanzia quale, ad esempio, Luigi Capuana, De Sica è stato addirittura entusiasta dell'idea.

Una speranza è quindi nata a Palermo a conclusione di questa interessantissima Rassegna del film per ragazzi. Una speranza ancora più viva dopo lo scarso successo dei cortometraggi presentati dall'Italia nel corso della manifestazione stessa. Di fronte alle altre nazioni, il nostro paese è risultato sprovvisto ed improvvisto.

Le statistiche non fanno che confermare quest'impressione. Tra i paesi aderenti all'UNESCO, l'Italia è il terzo ultimo nel settore della cinematografia per ragazzi. Un penoso dato di fatto che fa letteralmente a pugno con la nostra sensibilità e con la preoccupazione sempre viva dei genitori italiani di provvedere all'educazione dei bambini nel modo migliore impedendo le negative influenze di fattori dannosissimi come i «fumetti» o i film esaltanti la violenza.

A Palermo questa esigenza di portare in salvo la nostra infanzia, al riparo dai mali della vita, preservando quasi religiosamente il mondo

incantato dei loro sogni, si è sentita ancora di più. Nel vedere i piccoli seguire attenti le mirabolanti avventure narrate nei cartoni animati francesi o russi o le curiose ed entusiasmanti peripezie di bimbi animosi nei film presentati dall'Inghilterra e dalla Cecoslovacchia, il monito per la creazione anche in Italia di una solida produzione di film destinati ai nostri bambini, ha assunto un carattere di imperatività.

E' probabile, almeno ce lo auguriamo vivamente, che la coincidenza di due avvenimenti come il « Festival Internazionale del bambino » e la costituzione dell'Istituto Cinematografico Siciliano dia ottimi frutti in avvenire.

Mario Palumbo

FORLÌ

CINEMA E INTELLETTUALITÀ

Recentemente a un concorso statale è stato chiesto a un candidato che cosa preferiva: il film o il romanzo. Il candidato, guidato dall'istinto dell'inferiorità, che è quanto dire dal desiderio di non contraddire il superiore, ha risposto: il romanzo, ma non ha saputo spiegare il motivo della sua preferenza. E' intervenuto allora un commissario il quale con un'aria di scoperta e un'ironia tutta professorale ha osservato: « Perché il film non fa pensare ».

A parte l'oziosità della domanda e ancor più della risposta, fondata su un pregiudizio umanistico (formalistico), vien fatto di chiedersi ancora una volta quale sia l'atteggiamento dell'uomo di lettere, dell'intellettuale nel senso tradizionale del termine, di fronte al fenomeno cinematografico (ormai tutt'altro che fenomeno). Qui in provincia, a parte le solite eccezioni, la situazione è questa: c'è un primo gruppo di persone che, o restano lontane dalle sale cinematografiche per abitudine e per « educazione », o, pur negando al cinema dignità culturale, frequentano i locali per concedersi un po' di riposo o distrarsi. Un secondo gruppo di spettatori, invece, della cui serietà e cultura non si può dubitare, assistono con piacere e talvolta con entusiasmo alle proiezioni, ma poi si lasciano andare a giudizi così disparati ed errati sulle opere vedute che lasciano perplessi e sconcertati quanti li odono, soliti ad avvicinarsi all'opera filmica con altra sensibilità: incomprendimento di opere significative qualificate magari col termine di noiose, pesanti, oscure, ed esaltazione di valori inesistenti, di aspetti assolutamente negativi o trascurabili del racconto, della scenografia e della recitazione. Quali le ragioni di questo fatto? Verrebbe da rispondere che per capire il cinema bisogna esservi iniziati, ma non è una risposta soddisfacente, anche perché potrebbe essere controbattuta da questa osservazione: molti critici, forse per troppo zelo e impegno, non riescono sempre a pensare al film col necessario « distacco » richiesto dall'indagine critica e si rivelano pertanto i meno adatti a giudicare un'opera cinematografica. Probabilmente la ragione è da trovarsi nel fatto che in certe località, come da noi, l'intellettuale vive una vita di limitato respiro (quando non è addirittura artificiosa e falsa) e, una vol-

ta fuori dal mondo dei suoi libri, dalla misura classica della cultura, perde il senso delle proporzioni e senz'avvedersene lascia che il gusto immediato e irreflesso (mezzo popolare e mezzo primordiale) prenda il sopravvento sulla solida e remota formazione culturale, formazione solida ma statica, poco aperta alle suggestioni estetiche e, diciamo pure, senza che nessuno si scandalizzi, tecniche del mondo moderno.

P. S.

CARRARA

MONOPOLIO NELL'ESERCIZIO. SEDE INADEGUATA DEL CIRCOLO DEL CINEMA.

Carrara risente di tutti i difetti caratteristici del provincialismo. Non esistono svaghi particolari per i suoi numerosi abitanti ed è quindi logico che i suoi sei cinema, di cui uno estivo ed uno parrocchiale, siano particolarmente affollati. Qualche anno fa i quattro cinema principali erano di diversi proprietari e facevano a gara tra loro per presentare le primizie e molti film giungevano sugli schermi della nostra città prima che a Roma e Milano. Oggi esiste invece una situazione di monopolio. E' un unico proprietario ad avere tre cinema su quattro ed i programmi vengono concordati anche per l'ultimo. Non è raro che il proprietario non si trovi d'accordo con alcune case distributrici come accadde con la Titanus. Così « Pane, amore e fantasia » e « La spiaggia », due film

se non artisticamente compiuti, senz'altro interessanti, sono giunti sui nostri schermi con notevole ritardo. Durante il periodo estivo, spostandosi il pubblico nella vicina Marina di Carrara, i film presentati sono di un livello molto basso e grandi affluenze si notano solo all'unico cinema all'aperto. Scarso successo di pubblico hanno avuto però i più interessanti come « L'ultimo ponte », « La pattuglia sperduta » e « Benvenuto Mr. Marshall » per altro apprezzati dai pochi presenti in sala.

Dal '47 esiste un Circolo del Cinema che ha svolto fino al '52 un'attività autonoma seguita da un esiguo numero di appassionati. Nel '52 è sorta la Società di Cultura che ha accolto nel suo seno il Circolo del Cinema. Aderente all'A.I.L.C., polarizza intorno a sé l'attenzione di larghi strati della cittadinanza con i suoi concerti, conferenze e proiezioni cinematografiche.

Le proiezioni vengono effettuate nella sala dell'Istituto Tecnico Commerciale. I soci della Sezione Cinematografica, quasi un centinaio, seguono con interesse le proiezioni che sono per lo più di alto livello. Come tutti i Circoli del Cinema, la Sezione Cinematografica della Società di Cultura risente di una reale impossibilità di comunicare col grosso pubblico. Se esistesse il mezzo di proiettare i film in un cinema ed in adatti giorni della settimana, la Società di Cultura potrebbe benissimo compiere una larga opera di educazione cinematografica. Basta l'esempio di qualche anno fa. Vennero presentati a Carrara due film: « Dio ha bisogno degli uomini » e « Ballata Berlese » ed in ambedue i casi la

sala ospitò qualche decina di persone. L'estate successiva la Società di Cultura ottenne il cinema all'aperto per quattro sere, nel corso delle quali furono proiettati anche i due film citati. Non solo il pubblico fu numeroso, ma calorosi furono anche i consensi.

L'attività passo-ridottistica è quasi inesistente. Solo due concittadini curano con passione questa attività realizzando un documentario sulle Cave di marmo, documentario che hanno presentato al recente Festival di Montecatini.

Sergio Nicolai

LUCCA

TEMPI EROICI DEL CIRCOLO DEL CINEMA.

Lucca, per essere una città di provincia, ha una vita culturale assai viva, ha almeno due associazioni culturali, il gruppo « Renato Serra » e la « Associazione Lucchese Incontri Culturali » (senza contare, onoribus causa — per la sua tradizione e veneranda età — la « Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti »); e ambedue si sono occupate di cinema, la prima facendo venire a parlare sul cinema alcune note personalità, il Prof. Carlo Battisti, il Prof. Claudio Varese ecc., la seconda organizzando dibattiti su argomenti cinematografici fra persone del luogo.

Naturalmente però l'attività maggiore e più continua nel campo cinematografico è stata fatta dal Circolo del Cinema, che, nato nel 1947 con molto coraggio e poche speranze (all'atto di fondazione sembrò pericolosissimo rischiare 24.000 lire), incontrò subito il favore del pubblico, tanto che, sia pure tra alti e bassi, seguita tuttora la sua attività. La vita di un circolo del cinema di provincia è una specie di romanzo, e meriterebbe una ampia descrizione che risulterebbe indubbiamente divertentissima: soprattutto nei primi tempi — i tempi eroici — quando le pellicole venivano ritirate dalla stazione e riportate per spedirle dai soci stessi, magari professionisti serissimi, che si vedevano passare per la città con una cassetta sulla canna della bicicletta. E la ricerca affannosa della sala di proiezione, per cui a volte il film era annunciato in un locale e all'ultimo momento bisognava proiettarlo in un altro, così che veniva messo un « piantone » al primo locale, che istradasse i soci a quello nuovo.

Comunque, grazie all'entusiasmo e alla abnegazione degli organizzatori, il circolo lucchese è riuscito a proiettare finora più di 150 film, fra cui figurano i più importanti film d'archivio reperibili e i più interessanti film della distribuzione normale.

Il circolo, oltre a proiettare film, ha anche cercato di suscitare delle discussioni, in apposita sede, sia sui film presentati al circolo stesso, sia sui film più importanti apparsi via via sugli schermi cittadini: però questa seconda attività non ha incontrato molto, con dolore degli organizzatori, che tuttavia perseverano nel loro tentativo, sperando, quando che sia, nel successo.

Carlo Barsotti



Glenn Ford nel Cinemascope-Columbia « Uomini violenti » (« The Violent Men ») Il film è tratto da una novella di Donald Hamilton, sceneggiato da Harry Kleiner e diretto da Rudolph Maté. Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Dianne Foster e Brian Keith completano il « cast ».



FRANCHINI PAOLO E C. (Firenze)

Con riferimento a quanto sopra e inaugurando una nuova procedura tendente ad alleviare le fatiche del povero postiglione, vi segnaliamo che potrete trovare tutti i dati che vi interessano presso la Warner Bros di Firenze, Via Sasseti 1, che, a quanto mi dice la Direzione romana, possiede uno schedario completo. Buon lavoro.

LUCIO RISPOLI (Salerno)

Fa sempre piacere trovare un lettore con delle idee. La tua simpatica lettera ne contiene fin troppe che ho passato tutte alla Direzione perchè le prenda nella «debita considerazione» (però non è la solita frase diplomatica, come tu temi).

«Cinema» cercherà di estendere al massimo il numero dei collaboratori, tuttavia la vastissima rosa di nomi da te proposta rischierebbe, mi pare, d'imprimere alla rivista degli atteggiamenti contraddittori. Inoltre, temo che alcuni di quei nomi non accetterebbero il «chiaro programma» che è alla base della rivista. Non abbiamo alcuna intenzione di istituire le rubriche che tu paventi. Sarà invece attuata, appena possibile, la rassegna bibliografica. Circa la ripubblicazione di articoli già apparsi su altre riviste che è idea interessantissima, vi sono parecchie difficoltà, fra cui anzitutto la penuria di spazio e poi il diritto d'autore. L'iniziativa editoriale che proponi, anch'essa interessante, è prematura per la nostra rivista. L'indirizzo dell'amministrazione di «Cinema d'oggi» è Via Foscherari 2, Bologna.

Il n. 5 di «Bianco e Nero» è uscito regolarmente. L'altra rivista da te citata non esce più, a quanto dicono.

MARIO ROSSI (Firenze)

Mi assicurano in redazione che d'ora in avanti la rubrica dei film conterrà sempre, fra gli altri dati, il titolo originale e la data. Per la rilegatura dei volumi della rivista è allo studio una speciale custodia. Come ho già spiegato, uscirà forse un indice cumulativo dei numeri del II semestre 1954 e del '55.

MARIO MARSILI (Roma)

«Un elenco dei film più importanti a soggetto religioso... prodotti in Italia e all'estero negli ultimi vent'anni» è cosa tutt'altro che semplice da stendersi, anche perchè tali film sono per la maggior parte brutti e quindi, a mio avviso, non «importanti». Comunque, ai titoli che tu citi aggiungerei i seguenti:

Don Bosco e Abuna Messias di Alessandrini, La mia via di Mc Carey, Fabiola e Un giorno nella vita di Blasetti, Monsieur Vincent di Cloche, Martin Lutero di Rabenhalt, Montevergine di Campogalliani, Jan Huss di Vavra, La mes es mucha di Heredia, La Tunica di Koster, Quo vadis? di Le Roy, Santa Caterina da Siena di Palella e infine Francesco giullare di Dio di Rossellini, Dies irae e Ordet di Dreyer (questi ultimi tre tutt'altro che brutti). Ma, naturalmente, ne avrò dimenticati chissà quanti altri!

ZORRO BOL

Dopo tanti elogi, ecco finalmente delle critiche severe che, naturalmente, non sono meno gradite. Se ho ben capito, tu suggerisci di dare alla rivista un indirizzo più che altro di varietà divistica e aneddotica («io vorrei per esempio la trama con foto del film «Lo sceicco» e la vita di Valentino, foto del fratello con notizie...»).

Come avrai visto, «Cinema» dedica qualche articolo a questo genere, tuttavia bisogna tenere presente che l'argomento non interessa a tutti i lettori e che una rivista culturale ha anche altre esigenze. Sei proprio sicuro di trovare interessante «la rivalità fra Lollo e la Sofia»? Non ti sembra che se ne legga già abbastanza sui rotocalchi e sui giornali della sera? Quanto alla «Enciclopedia» è già in corso di pubblicazione presso l'editore Sansoni, in parecchi volumi.

ZITELLA (Modena)

Come ho già avuto occasione di spiegare a un altro lettore, i registi non leggono quasi mai i soggetti che ricevono con la posta e anche se li leggono non possono poi realizzarli. E ti assicuro che non serve «intercedere». L'indirizzo di Luchino Visconti è Via Salaria 366, Roma. Ti consiglierò però di provare ad inviare il tuo soggetto al concorso del Centro Sperimentale di Cinematografia (Via Tuscolana km. 9, Roma), che scade il 31 ottobre. Bisogna mandare cinque copie dattilografate del soggetto (ciascuna che non superi le cinque pagine), contrassegnate da un motto ripetuto su una busta sigillata (non impressa da sigillo) contenente il nome e l'indirizzo del concorrente.

E tanti auguri!

Il Postiglione

CAMBI E ACQUISTI

Cedo: «Cinema» seconda serie, Numeri 81-136; «Fiera Letteraria» annate complete 1952-'53-'54 (solo il 1953 mancante del N. 3); «Pesci Rossi» annate complete (12 numeri); 1949-'48 (e 1947 numeri 3-12); «Il Librai» annata 1949 (12 numeri); «Martedì» 1948 numeri 16-29; «Meridiano di Roma» anni 1942-'43, quaranta numeri complessivi. Guido Gessi, Via del Parchetto 4, Ferrara.

Cerco di «Cinema» (vecchia serie) nn. dal 1° al 26; dal 28 al 53; dal 55 al 70; 72, 73, 75; dal 78 al 95; dal 97 al 119; dal 121 al 139; 142, 147, 151, 170 e seguenti. Rivani Dr.ssa Maurizia, Via XX Settembre, 132, FERRARA.

La Giuria della XVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, composta da Antonin M. Brousil, Jacques Doniol-Valcroze, Arthur Knight, Roger Mankovell, Piero Gadda Conti, Mario Gromo, Emilio Loner, Domenico Meccoli, Carlo Ludovico Ragghianti ha deciso di assegnare i premi come segue:

GRAN PREMIO IN ORO LEONE DI S. MARCO: all'opera e alla vita di artista di Carl Théodor Dreyer e a «Ordet» (Danimarca);

PRIMO LEONE DI S. MARCO IN ARGENTO: a «Poprigugna» (La Cicala) di Sergei Samsonov (Unione Repubbliche Socialiste Sovietiche);

SECONDO LEONE DI S. MARCO IN ARGENTO: a «The Big Knife» (Il Grande Coltello) di Robert Aldrich (Stati Uniti d'America);

TERZO LEONE DI S. MARCO IN ARGENTO: a «Le Amiche» di Michelangelo Antonioni (Italia);

QUARTO LEONE DI S. MARCO IN ARGENTO: a «Ciske de Rat» (Faccia di Topo) di Wolfgang Staudte (Olanda).

COPPA CONTE VOLPI DI MISURATA PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: ex aequo a: Kenneth More per «The Deep Blue Sea» (Il Profondo Mare Azzurro - Gran Bretagna) e a Kurt Juergens per «Les Héros sont fatigués» (Gli Eroi sono stanchi - Francia); e «Des Teufels General» (Il Generale del Diavolo - Germania);

I PREMI DELLA XVI MOSTRA DI VENEZIA

COPPA CONTE VOLPI DI MISURATA PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: non assegnata.

Infine la Giuria, constatata la partecipazione alla XVI Mostra di numerosi nuovi registi, desidera segnalare i migliori attribuendo le seguenti medaglie: ad Alexandre Astruc per «Les Mauvaises Rencontres» (I Cattivi Incontri - Francia); a Václav Krška per «Smetana - Della mia Vita» (Cecoslovacchia); a William Fairchild per «John and Julie» (Gran Bretagna); a Francesco Maselli per «Gli Sbandati» (Italia); e a Andrei Munk per «Gli Uomini della Croce Azzurra» (Polonia).

GLI ALTRI PREMI

Premio Pasinetti

I giornalisti italiani, iscritti al Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, presenti a Venezia, hanno assegnato il premio «Francesco Pasinetti», destinato al miglior film straniero in concorso e fuori concorso a:

«LA CICALA» di S. Samsonov

Premio O.C.I.C.

La Giuria internazionale dell'O.C.I.C., composta da: Pierre d'André (Francia), Presidente, Richard Enle (Austria), Yvonne de Hemptinne (Belgio), Farid el Mazzaoui (Egitto), Pascual Cebollada (Spagna), Emilio Loner (Italia), J.V.A. Burke (Gran Bretagna), Charles Reinert (Svizzera), ha accordato il premio ad: «Amici per la pelle» di Franco Rossi (Italia) per il suo studio, pieno di freschezza e di delicatezza, di una amicizia sincera, e vuole inoltre sottolineare gli elementi positivi contenuti nel film: «Ciske de Rat» di Wolfgang Staudte (Olanda), al quale accorda una menzione.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione numero 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: Messaggerie nazionali, Primo Perrini, Via dei Crociferi, 44 - Roma - Stampatore: «Apollon», Via Tiburtina, 1292 - Roma.



L'Uomo e il Diavolo

Tratto da **"Le Rouge et le Noir"** di Stendhal
In Technicolor su schermo panoramico

Regia: **CLAUDE AUTANT LARA**
Adattamento e dialoghi: **JEAN AURENCHÉ e
PIERRE BOST**
Versione italiana dialoghi: **GIAN LUIGI RONDÌ**

Cast Artistico

DANIELLE DARRIEUX
GERARD PHILIPÉ
ANTONELLA LUALDI
Anna Maria Sandri

Signora de Rénal
Julien Sorel
Matilde de la Mole
Elisa

Altri interpreti:

Mirko Ellis
Antoine Balpétre
Robert Berri
André Brunot
Georges Descrières

Pierre Jourdan
Jean Martinelli
Jean Mercure
Alexandre Rignault
Gerard Sety

Jacques Varennes e i piccoli J. G. e N. Varennes



CINEMA



ANTONELLA LUALDI nel costume di Madalena de Coigny in un fotogramma delle inquadrature di « Andrea Chenier » girate nel blocco « stanza da letto Madalena », un ambiente costato, di solo arredamento, oltre 15 milioni. « Andrea Chenier », il Technicolor Lux realizzato da Piero Portalupi con sistema Vistavision e diretto da Clemente Fracassi, è interpretato da Raf Vallone e Michel Auclair.