

CINEMA



SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE

152

LIRE
CENTO

TERZA SERIE • 10 OTT. 1955



La Bella di Roma

SILVANA PAMPANINI • ALBERTO SORDI
 PAOLO STOPPA
 E CON LA PARTECIPAZIONE DI
 ANTONIO CIFARIELLO
 REGIA DI
 LUIGI COMENCINI *un film Lux*



Efficace truccatura di Jerry Lewis nel Vistavision Paramount in Technicolor « Il circo a tre piste » (« Three Ring Circus ») di Joseph Pevney. Accanto alla coppia comica Dean Martin - Jerry Lewis sono Zsa Zsa Gabor e Joanne Dru, Wallace Ford e Elsa Lanchester. Soggetto e sceneggiatura sono di Don McGuire.

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Direttore: PASQUALE OJETTI

Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA
 Impaginazione: PINO STAMPINI

Volume XIV Terza serie Anno VII 1955

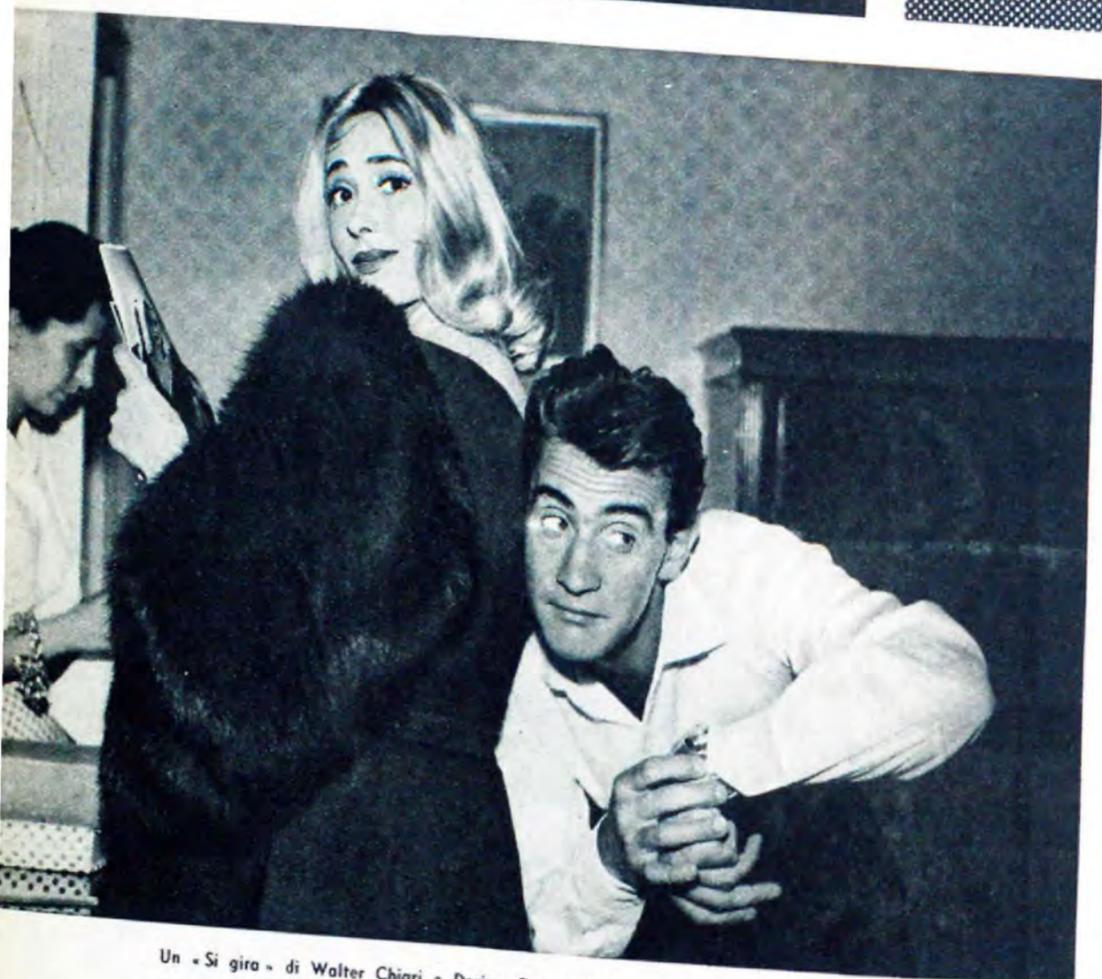
152 10 Ottobre 1955

SOMMARIO

SI GIRA	874
LE CINQUE GIORNATE DI VARESE	875
UNA LETTERA DELL'ON. CALABRO'	877
I GIAPPONESI « FUORI CONCORSO »	879
FRANCO ROSSI E « AMICI PER LA PELLE »	882
IL 'NUOVO CINEMA GRECO ATTINGE DALLA REALTA'	884
RETROSPETTIVA DEL CINEMA AMERICANO	887
IN URSS COME DA NOI	888
L'IRLANDA UN MERCATO NUOVO PER IL MIGLIOR CINEMA ITALIANO	889
UN TUFFO NEL PASSATO	890
ALBERTO SORDI	892
I DOCUMENTARI	894
NEO-REALISMO E ARTE POPOLARE	895
I FILM	898
VITA DI PROVINCIA	901
DILIGENZA - POSTA ALLA DIREZIONE - NOTIZIARIO	904

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Pazienza, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Matzenze, Mexico 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapiere, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GIAPPONE: Ichino Narimoto, Nisi Machi-Nakano Ku 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 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. C. Molander Ulrikagatan 7, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernandez Cuenca, Calle Nufiez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio



Un « Si gira » di Walter Chiari e Dorian Gray, nel film: « Io piaccio », regia di Giorgio Bianchi.

ESTERNI ALL'ESTERO

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

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

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

NOTIZIARIO

STATI UNITI

Gregory Peck sarà interprete maschile principale del CinemaScope *The Man in the Grey Flannel Suit* (*L'uomo dal vestito grigio*), tratto da un romanzo di Sloan Wilson. Regista di questo film è Nunnally Johnson.

Il produttore Jules Borkou ha offerto a Marlon Brando di interpretare una nuova edizione cinematografica di « Delitto e castigo » di Dostoevski. Il film entrerà in lavorazione ai primi di gennaio. *Delitto e castigo* fu portato sullo schermo nel 1923 da Robert Wiene, in Francia da Pierre Chenal nel 1934, per l'interpretazione di Pierre Blanchar. Una successiva edizione del film fu girata nel 1936 ad Hollywood da von Stenberg.

FRANCIA

Il ballerino Antonio sarà il protagonista di un nuovo film di Michael Powell ed Emeric Pressburger, i realizzatori di *Scarpette rosse* e de *I racconti di Hoffmann*. Prenderanno anche parte al film, che sarà una antologia della danza spagnola, Rosita Segovia, Carmen Rojo e i membri del balletto di Antonio.

Sacha Guitry sta girando un nuovo film in Eastmancolor e per schermo panoramico: *Si Paris nous était conté*. Il regista è anche autore della sceneggiatura e intende avere per il film molti attori e attrici di prima grandezza del firmamento francese. Egli ha già scritturato: Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Françoise Arnoul, Jean Marais, Robert Lamoureux.

SPAGNA

Luis Garcia Berlanga il regista spagnolo autore di *Benevento Mr. Marshall*, dirigerà il film italo-spagnolo *Calabuz* di cui ha curato la sceneggiatura con Ennio Flaiano. Il film sarà realizzato in coproduzione italo-spagnola fra la Filmcostruzione di Roma e la Aguila Film di Madrid. Le riprese saranno girate a Madrid e dintorni.

IN.C.I.R.

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.

ISTITUTO LUCE

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.

PONTI-DE LAURENTIIS

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

TITANUS-APPIA

Io piaccio - b. n. - Produzione: Serena film - Regia: Giorgio Bianchi - Interpreti principali: Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Dorian Gray, Riccardo Billi, Bianca Maria Fusari - Genere: comico.

C. S. C.

Giudicatemi - b. n. - Produzione: Eva film - Regia: Enzo Di Gianni - Interpreti principali: Eva Nova, Tamara Lees, Cesare Danova, Paul Muller, Vandisa Guida, Renato Vicario - Genere: drammatico-musicale.

GLORIOCOLOR

Ciao Pais - b. n. - Produzione: Astory film - Regia: Osvaldo Langini - Interpreti principali: Carlo Ninchi, Leda Gloria, Leonora Ruffo, Lila Rocco, Mirko Ellis, Franco Balducci - Genere: storico.

ICET

Prigioniero della montagna - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Cardo Film - Regia: Luis Trenker - Interpreti principali: Marianne Hold, Yvonne Sanson, Paolo Stoppa, Piero Lulli - Genere: Drammatico.

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 galli del mare - b. n. - Produzione: A.P.I.C.I. - Regia Giuseppe Bennati - Interpreti principali: Rossana Podestà, Mara Berni, Marco Vicario, il messicano Armando Silvestre, Giorgia Moll, Mario Mazza e con la partecipazione di Cesare Danova - Genere: sentimentale.

La fortuna di essere donna - b. n. - Produzione: Documenta 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.

Lo scapolo - b. n. - Produzione: Filmcostruzione - Aguila film (italo spagnolo) - Regia: Antonio Pietrangeli - Interpreti principali: Alberto Sordi, Paquita Rico, Fernando Fernandez Gomez, Franco Fabrizi - Genere: comico-sentimentale.

**Auspici
Ringraziamenti
e saluti
Discorsi
Obbiezioni
e mozione**



Le cinque giornate di Varese

Gli Incontri internazionali sul Cinema sono alla loro seconda edizione. A che servono questi "incontri"? E' la domanda che viene spontanea, per prima, colorata di quella sfiducia generale che sembra dominare oggi ogni rapporto umano. Ma, subito, consideriamo che se c'è ancora qualcuno, in Italia e fuori, che crede nell'efficacia di questi « incontri » perchè non seguirli e non parlarne?

In fin dei conti si tratta di cinque giorni durante i quali alcuni uomini di cultura e alcuni industriali si sono scambiati pubblicamente le loro opinioni. Resteranno alla fine con le idee immutate, fermi sulle proprie posizioni, ma avranno però sottoscritto una mozione conclusiva che, bene o male, ricorderanno seppure in termini approssimativi. Si dicono tante parole durante un congresso; qualcuno fa pure sfoggio di erudizione riversando sugli altri il contenuto di manualetti per liceali; però si parla e si ascolta, si chiede la parola, si ribatte, si improvvisa e alla fine qualcosa di buono si sarà fatto.

A Varese quest'anno s'è voluto mettere d'accordo il cane col gatto, cioè il cinema d'arte con l'industria e, il tutto, sul piano della collaborazione internazionale.

Leggiamo la mozione finale ed avremo subito un'idea dei mezzi suggeriti per addivenire ad una pacifica convivenza tra l'esigenza artistica e la "cassetta". Infatti l'Assemblea Generale:

« PRESO ATTO, della crisi del cinema sul piano dell'arte e della cultura; delle crescenti difficoltà economiche tanto sul piano nazionale che internazionale; della interdipendenza ogni giorno maggiore

tra i problemi artistici ed economici del cinema, riconosce che sarebbe opportuno che i creatori artistici e gli industriali del cinema pervenissero ad una più profonda comprensione delle loro rispettive esigenze e prendessero più viva coscienza delle loro responsabilità nei confronti di un pubblico ogni giorno più sensibile alla forza formativa dell'immagine; che una collaborazione internazionale più vasta, rispettante le esigenze dell'autenticità di ciascun paese potrebbe rivelarsi un mezzo efficace per permettere agli industriali del cinema di superare le loro difficoltà economiche e agli artisti di usufruire di un arricchimento culturale e umano. Auspica che questa collaborazione, preparata attraverso accordi politici, culturali e industriali, si traduca in una regolamentazione giuridica internazionale di cui la prima realizzazione potrebbe essere una Comunità Europea del film che garantisca non soltanto benefici di ordine economico, ma soprattutto valori artistici e culturali. L'Assemblea degli Incontri decide di interessare l'opinione pubblica dell'urgenza e della importanza dei problemi suddetti e invita gli uomini di Governo e i responsabili delle Associazioni dell'Europa Unita ad attuare tutti i provvedimenti per rendere concrete le suddette conclusioni ».

Diremo subito che questa mozione (come del resto tutte le mozioni) per quanto dichiarata espressamente, non arriverà mai all'opinione pubblica la quale in genere si disinteressa dei problemi formativi del cinema considerando esclusivamente i film compiuti, approvandoli o respingendoli secondo un umore variabile, ma non troppo. Una considerazione, la nostra, che può sembrare plasmata su quello scetticismo o sfiducia di cui parlavamo all'inizio, ma che in pratica si manifesta in tutta la sua realtà e di

cui i produttori tengono gran conto. Tanto è vero che la seconda edizione degli « Incontri » si può dire sia stata una sola risposta al giovane produttore Goffredo Lombardo che ha espresso chiaramente il punto di vista della sua categoria. La quale si troverebbe oggi di fronte alla esigenza di cambiar rotta, di abbandonare cioè il « neorealismo eroico » di dieci anni or sono (che dette allora ottimi frutti) per rivolgersi ad un pubblico internazionale con una « formula » cinematografica di cui l'esempio migliore lo offrirebbero gli Stati Uniti. In poche parole Goffredo Lombardo, pur riconoscendo che il neorealismo ha avuto una particolare forza di penetrazione, ha negato che oggi esso possa avere la stessa forza e che possa portare vantaggi economici i quali — d'altronde — mai ci furono. Nello stesso tempo egli ha pure proposto che la critica dei film venga fatta sette giorni dopo la prima visione sugli schermi e sia una specie di consuntivo non esclusivamente estetico poichè ogni opera cinematografica è anche un fatto squisitamente economico e commerciale.

Abbiamo detto che il Congresso di Varese si è tutto imperniato sul colloquio produzione-critica; infatti, se si eccettuano gli interventi del Dott. Beretta, Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo di Varese, dell'Avv. Pajetta, Presidente della Provincia, del Prof. Ferrante, del Dott. Cassuto, dell'On. Semerari e dell'On. Brusasca, Sottosegretario allo Spettacolo (i quali hanno augurato, auspicato, ringraziato e salutato) gli altri congressisti hanno risposto, con maggiore o minore precisione, direttamente o indirettamente, al rappresentante dei produttori.

Per dire: (Tacchini) che è molto comodo affermare di essere contenti dei nostri capolavori (quelli neorealisti) e continuare a fare film come « Pane, amore e fantasia »; se il cinema italiano è veramente in crisi non si diano cento milioni (sic!) per film a un'attrice solo perchè maggiorata fisica. Nè si può parlare di « neorealismo positivo » quando esistono i sassi di Matera o i bassi di Napoli; per sostenere (sìgnora Zani di Montevideo) che il grande entusiasmo con cui sono accolti i film italiani in Uruguay è soprattutto dovuto al loro neorealismo che li rende positivi da un punto di vista umano; per affermare (Prof. D'André) che il critico quando esercita la propria professione

deve sentire il peso della responsabilità e mai dimenticare che migliaia di lettori conformano il proprio giudizio su ciò che egli dirà; per constatare (sempre D'André) che la maggior parte del pubblico cerca nello spettacolo cinematografico non temi o messaggi, ma semplicemente una distrazione dopo il lavoro. Perciò la critica deve dare ai lettori (conclusione D'André) quella educazione che lo porti ad apprezzare nei film non soltanto il lato spettacolare, ma anche i temi e i messaggi. In una parola: la critica deve educare.

Ma queste considerazioni a lungo andare avrebbero portato il Congresso fuori tema. Perciò il presidente, On. Martino (che ha guidato i lavori con umanistico garbo), ha dato una brava sterzata richiamando l'assemblea su una linea più precisa, sui punti indicati dal prof. D'André e cioè al contrasto tra l'esigenza di chi vede nel film un fatto produttivistico e la tendenza di chi considera il film un fatto spirituale. Il prof. Cohen-Seat, pur prendendo le mosse da presupposti teorici, si è addentrato con esperienza indiscussa nella selva della casistica sostenendo che se esiste una passività dello spettatore di fronte ai film, questa è puramente apparente in quanto, da alcuni esperimenti fatti in Francia utilizzando due tipi di tests, si è potuto dimostrare esattamente il contrario. (L'esperimento è stato fatto su due gruppi di ragazzi: il primo gruppo fu mandato a giocare; al secondo gruppo fu proiettato intanto un film della durata di un quarto d'ora. Si è constatato poi — sottoponendo all'esame dei tests tutti i ragazzi, che il secondo gruppo, quello che aveva visto il film, era più pronto, più svelto nelle risposte ai quesiti. L'esperimento — con un test dal contenuto ambiguo — fu ripetuto per gli adulti e si ebbero identici risultati).

Cohen-Seat ha negato inoltre che lo spettatore, il quale va al cinema col dichiarato scopo di divertirsi, non tragga in definitiva un piacere altamente umano: basterebbe — egli ha detto — considerare il peso della curiosità in questo rapporto spettatore-film. E poi che dire del processo percettivo con le sue tre dimensioni: passato, presente, avvenire? Il cinema ha appunto la forza di perturbare queste tre dimensioni.

Il prof. Nino Ghelli ha invece tratto la sua relazione dal campo strettamente estetico-filosofico. Egli ha distinto i film in due categorie: quelli di carattere commerciale (che tendono a soddisfare il gusto di un certo numero

di spettatori), e quelli di elevate aspirazioni artistiche in cui l'autore tende al raggiungimento di un risultato stilistico. Tuttavia questi estremi si toccano attraverso una immensa gamma di prodotti che, pur non raggiungendo l'arte, assolvono funzioni di ordine sociale, culturale, ideologico e, nel peggiore dei casi, commerciale.

Il relatore ha inoltre fatto la distinzione tra il soggetto che crea l'opera e i soggetti che entrano in contatto con essa nella conoscenza. Nel film d'arte l'autore è unico; nel film non artistico possono intervenire le collaborazioni di molte personalità che danno vita ad un prodotto cui mancherà un'unità di stile. La necessità espressiva di un autore si concretizza in un processo creativo che culmina nella oggettivazione di un'opera. L'arte è quindi un fare, il cui aspetto è lo stile, e una cosa, il cui aspetto è l'opera. Elementi fondamentali al processo creativo dell'opera d'arte sono l'autenticità etica (fedeltà dell'autore alle istanze del proprio mondo) e la capacità espressiva (coerenza nel criterio di scelta dei mezzi espressivi e del modo di usarli). C'è quindi da augurarsi una minore pressione dell'incidenza industriale nel processo estetico anche se sul mercato si debbano immettere film che, privi dei caratteri d'arte, costituiscono opere significative dal punto di vista sociale, culturale e morale.

Per quanto di riferisce ai film neorealisti, Ghelli ne riconosce l'importanza a condizione che essi sinceramente si avvicinino alla realtà del nostro tempo e ai problemi dell'uomo moderno al di fuori d'ogni faziosità. Da ultimo — amaro in fondo! — la censura! Ghelli avverte il pericolo della censura preventiva se affidata ad un organo statale e propone che il governo intervenga soltanto a prodotto ultimato, lasciando ai produttori stessi il giudizio morale sui film da realizzare, adottando perciò un sistema di autocontrollo.

Dopo un breve intervento del prof. Francesco Saporì sui rapporti tra «narrativa e schermo» (egli spera che la voce di Manzoni, Nievo e Verga torni a parlare nelle sale

A Varese non si è soltanto discusso; si sono visti anche alcuni film tra cui ha avuto molto successo «Amici per la pelle» di Franco Rossi; «Il Bidone» di Fellini ha riscosso consensi e dissensi.

cinematografiche) e una garbata parentesi del regista spagnolo Cesare F. Ardavin che ha negato essere il film un prodotto industriale, André Bazin — in polemica con Goffredo Lombardo — ha affermato che la critica non incide sul successo o l'insuccesso di un film; quando infatti il regista lavora non deve tenerne conto, ma seguire la propria ispirazione; la critica serve allo spettatore che sceglie fra i vari giudizi quello che più si adatta al suo gusto. In Francia — per esempio — il margine di influenza della critica sull'andamento di un film è al massimo del dieci per cento. Bazin ha distinto in proposito tre categorie di casi: film artisticamente buoni con successo economico assicurato e sostenuti da una pubblicità efficace. La critica sarà positiva, ma il successo assicurato anche senza di essa. Film mediocri sostenuti da una grande pubblicità. La critica potrà essere anche sfavorevole, ma il successo non verrà meno per questo. In un solo caso la critica ha influenza sul successo economico del film; un caso molto raro. Per esempio, in un lavoro come «La Strada» che in Francia ha avuto brillanti risultati, ma che non li avrebbe avuti se la critica non avesse attirato l'attenzione del pubblico migliore sull'opera di Fellini. Però — ha concluso Bazin — la critica ha efficacia solo nei casi in cui il film è destinato al successo.

Relazione tecnica può definirsi quella del comandante Enrico Giannelli che ha svolto il tema: «Il problema economico nella collaborazione internazionale».

Poiché nessun mercato nazionale è sufficiente a rendere conveniente la realizzazione di film e poiché ciascun mercato richiede una varietà di prodotto che nessuna industria nazionale può soddisfare, per questo è nata la necessità della collaborazione internazionale.

Ostacoli a tale collaborazione sono le eccessive pressioni fiscali e le limitazioni agli scambi internazionali; a questo proposito, La Federazione Internazionale delle Associazioni di Film ha posto allo studio tre attività nel campo economico: di coordinare tutte le attività per ottenere una revisione della politica fiscale; di arrivare alla completa liberalizzazione degli scambi internazionali e di allargare il mercato mondiale; questo ultimo obiettivo è raggiungibile con il concorso economico e sociale dell'ONU e dell'UNESCO. Il comandante Giannelli ha fornito alcuni dati statistici dai quali si ricavano i numeri indici

di sfruttamento del prodotto filmico nei vari mercati nazionali).

Da ultimo un problema grave: quello dell'incremento della produzione dei film per ragazzi, dei documentari e dei film didattici. Su tale argomento Giannelli ha dato notizie confortanti: La Federazione Internazionale delle Associazioni di Produttori di Film ha sollecitato i governi di alcuni paesi per addivenire ad un accordo reciproco per superare gli ostacoli fiscali (e gli altri) che gravano sulla circolazione internazionale e sulla produzione di tali film.

Di natura economica è stata l'intervento del dott. Gunter Schwarz, direttore dell'Export Union Deutscher Filmindustrie, il quale ha detto che per avere una economia sana sarà necessario limitare su base internazionale la produzione filmistica di ogni singolo stato.

Tutti gli altri intervenuti al congresso si sono limitati a riproporre alcune questioni sulla produzione di film per ragazzi e documentari invocando soluzioni spesso utopistiche e spesso già adottate. Ma sono «gaffes» inevitabili.

Interessanti invece le relazioni del professore Renato May del Centro Sperimentale di Cinematografia, e di M. Fresnay, presidente del Comitato della Federazione Europea; il primo ha auspicato che su un piano di collaborazione internazionale si contribuisca alla costruzione di una futura comunità europea, senza però dimenticare che il dominio dell'immagine sta veramente creando una nuova civiltà; il secondo ha augurato per il bene del cinema la costituzione di una comunità sul modello di quella del carbone e dell'acciaio. L'Italia in questo campo, con le cooperazioni, ha dato l'esempio. Fresnay è contrario a qualsiasi protezionismo a cui contrappone l'allargamento dei mercati.

Una regolamentazione internazionale dei vari sistemi di ripresa o di proiezione è stata chiesta dal prof. Fernandez Cuenca il quale ha affermato inoltre che è necessaria una maggiore oculatezza nel difendere la gioventù dalla violenza contenuta in molti film.

Ultimo intervento — e sotto un certo punto di vista interessantissimo — è stato quello di Roberto Rossellini che ha difeso — contro la tesi del produttore Lombardo — la positività dei primi film neorealisti. Purtroppo il regista di «Paisà» non ha potuto prescindere da fatti personali e questo ha dato occasione al Presidente per ringraziare frettolosamente Rossellini ed arrivare all'approvazione della mozione stilata da Glaser (Germania), Schwarz (Germania), D'André (Francia), Cuenca (Spagna), Vincent (Belgio), Zani (Uruguay), Wilson (Gran Bretagna), Cermentati (Argentina), May (Italia), Ghelli (Italia).

Alcune «pignolerie» su una parola (non si è accettato «decadenza» e si è preferito parlare di «crisi», mentre in francese ci si è accordati sul termine «défaillance») e poi si è arrivati alla approvazione del testo della mozione.

Ma a Varese non si è soltanto discusso; si sono anche visti alcuni film tra cui ha avuto molto successo «Amici per la pelle» di Franco Rossi al quale è stata consegnata una Coppa Città di Varese del tutto simile a quelle che riempiono le credenze dei sollevatori di pesi e dei lottatori.

Anche «Il Bidone» è stato programmato: consensi e dissensi. Poi Varese è tornata nella silenziosa operosità di tutti i giorni. Delusi alcuni per la fugace apparizione di Silvana Pampanini che avrebbero voluto vedere a spasso per la bella cittadina lombarda. In compenso hanno visto Brunella Bovo e, per una sera, Giulietta Masina.

Pasquale Ojetti

I Parlamentari si occuperanno finalmente del Cinema?

Una lettera dell'On. Calabrò

I parlamentari si scuotono dal loro breve riposo estivo e tornano alla fatica quotidiana. Difatti — battute di spirito a parte — un parlamentare che intenda adempiere con scrupolo al mandato ricevuto dagli elettori, deve sgobbare molte e molte ore al giorno. Tuttavia tra i componenti le due Camere e il cinema esistono un grande equivoco e una pericolosa allergia. Equivoco quando — come fanno molti deputati e senatori — si considera il cinema un divertimento di cui lo Stato non dovrebbe interessarsi se non per tutelare la moralità del prodotto; allergia quando — come più volte è accaduto — non appena si decide di dare una fisionomia più precisa alla attuale legge vengono fuori tanti e tanti intoppi da ricordare i ponfi delle forme gravi di orticaria. Pubblichiamo perciò con molto piacere la lettera che ci ha inviato l'on. Calabrò, della Commissione Industria e Commercio alla Camera dei deputati, poiché in essa il parlamentare illustra quali saranno le sue proposte circa la nuova legge di aiuti al cinema. Anche se non condividiamo pienamente il programma enunciato è tuttavia certo che se altri suoi colleghi seguissero l'esempio in breve tempo si avrebbe per lo meno la certezza (dolorosa o lieta) di un domani. Siamo ad ottobre; che succederà a dicembre? Circolano molte voci, ma nessuna ufficiale poiché, come è noto, per avere la sicurezza in tema di leggi nuove e di proroghe occorre un voto del Parlamento Quindici — ripetiamo — la lettera dell'on. Calabrò è un poco il campanello d'allarme di una realtà che col passare dei giorni diverrà sempre più grave e pesante. Essa è indirizzata a tutta la gente del cinema, a tutti i parlamentari e a tutti gli spettatori italiani.

Caro Direttore,

La Sua pregiata rivista ha creduto opportuno saggiare l'umore parlamentare sui principali problemi del Cinema italiano. Le conclusioni che ne son state tratte non sembrano scoraggianti; tuttavia, mentre si riapre la Camera e il Senato, i Parlamentari, attesi da un grosso programma di lavoro (esami di bilanci, progetti di legge, oltre gli inaspettati nodi gordiani che contingenze politiche e realtà economiche approntano giornalmente), sono ben lontani dal pensare a una immediata soluzione dei problemi suaccennati.

Nulla infatti lascia prevedere alcunché di positivo per una imminente adeguata disciplina legislativa del settore, che, per la propria peculiarità, esige invece — come da me è stato ripetutamente fatto presente alla Camera, ed ultimamente nella seduta del 13 giugno scorso — una tranquillità indispensabile per la fissazione e lo sviluppo dei programmi di produzione, i rapporti col noleggiatore, i regolamenti del bilancio e quant'altro necessario.

Indubbiamente riconosciamo all'on. Brusasca, attuale Sottosegretario di Stato preposto allo spettacolo, tutta la buona volontà di risolvere il problema, e ci sono note le sue capacità di realizzatore; ma l'ambiente in cui deve operare è particolarmente complesso ed il terreno è intrappolato da reti di interessi economici cospicui, di correnti pseudo-culturali, di blasonati di categoria che, se anche hanno ben meritato nella recente ascesa del nostro cinema, non possono pretendere di confondere o intralciare l'opera degli organi costituiti dello Stato, né tanto meno di surrogarsi a tali autorità.

Sentire le categorie interessate, va bene; ascoltare la voce dei partiti, sia pure; avere la visione degli interessi economici in gioco, esatto; ma non si può ancora, dopo un anno che è scaduta la legge Andreotti, cincischiarsi con le proroghe a singhiozzo. Se non si vuole una nuova legge che regoli la materia, bisogna avere il coraggio di dichiararlo subito e disporre fin d'ora il da farsi. Niente è più dannoso in questo campo dell'indecisione: si gioca con le sorti di un'industria nazionale ancora in fase di assestamento e di solidificazione, travagliata da confusione di rapporti fra gli stessi elementi che le danno vita; un'industria in crisi di crescita e di disfunzione organica; un'industria che deve contendere senza sosta, nello spazio e nel tempo, il mercato a un'agguerrita concorrenza; un'industria che ha gravi e delicate responsabilità nella società moderna per la potenza persuasiva del suo linguaggio.

Pertanto fin d'adesso occorrerebbe poter dire con estrema chiarezza alla gente del Cinema: «lavorate in tutta tranquillità, entro

il 30 settembre avrete una nuova legge per le sovvenzioni alla Cinematografia Nazionale impostata su tali grosse linee». Oppure, con altrettanta chiarezza: «Non vi preoccupate. Noi non vogliamo una NUOVA legge sul Cinema. Ci sarà per ora una proroga, che concederemo prima delle ferie natalizie, e poi un'altra ancora». Se il Parlamento vuol decretare invece una crisi del Cinema, non ha che da lasciar perdurare lo stato di incertezza. Il ciclo produttivo di un film richiede circa sei mesi di preparazione, e per nuove esigenze della produzione — che oggi è costretta a lavorare con «gruppi di film» per accontentare il vasto mercato mondiale — la chiarezza della impostazione del mercato di lavorazione risiede nella chiarezza delle norme legislative. Ogni diversa soluzione spingerà automaticamente ad una produzione affrettata, disorganica e disordinata, le cui conseguenze artistiche abbiamo potuto constatare anche recentemente al Festival di Venezia.

E allora non resta che convincersi di questa determinazione, sgomberare il campo da ogni artificiosa montatura di parte politica, economica o culturale, studiare il problema con assoluta obiettività e competenza.

In un mio recente intervento alla Camera ho cercato di puntualizzare i rapporti fra lo Stato e il Cinema. Uno Stato moderno non può trascurare un fattore di sviluppo sociale quale è il Cinema, e la Nazione nel suo continuo rinnovarsi — sostanzialmente da imprescindibili necessità di ordine etico, sociale ed economico — investe lo Stato richiedendone la adeguata funzionalità. Ora, oggi, è evidente che gli organi e gli enti statali e parastatali creati per assolvere alle esigenze della cinematografia italiana non rispondono più allo scopo, o almeno non rispondono compiutamente a tale scopo.

Si deve a questo punto varare una nuova legge, una nuova regolamentazione, una innovazione insomma? Non direi. Del resto, la legge Andreotti ha grandi meriti, anche se risultano evidenti nell'applicazione di essa delle palesi violazioni dell'animus del legislatore. Oggi, per intanto, urge adeguarla alle nuove esigenze cui sopra ho accennato, colmarne le lacune, correggerne le imperfezioni. E' quello che mi sono proposto nello studio del mio progetto di legge che presenterò alla riapertura della Camera, senza altra ambizione che quella di essere utile al Cinema italiano.

Parlarne così, sommariamente, non si può; comunque, partendo dalla convinzione che è necessario per la produzione aderire ad una etica cinematografica (che la prima libertà è il rispetto della coscienza del popolo italiano), ho cominciato col guardare da pres-

so tutti gli organi dello Stato creati per il cinema: sezionarli, indicarne chiaramente gli scopi, stabilirne la funzionalità. Precisare i rapporti dello Stato col cinema-arte, distinguendoli nettamente dai rapporti dello Stato col cinema-industria. Avremo così la giustificazione dell'intervento statale e ne determineremo le modalità.

Ho voluto poi volgere lo sguardo al Cinema: ho sezionato l'industria cinematografica nelle sue varie componenti, mi sono fermato a studiare la loro formazione, la loro struttura attuale, per chiedermi di che cosa abbisognassero da parte dello Stato.

Ho voluto indagare sulle tanto conclamate crisi del cinema, e crisi di quantità, e crisi di qualità, e crisi di noleggio, e crisi di esercizio: ed oggi la domanda aumenta ed a peggior prodotto stanno di fronte costi maggiori.

E per mio conto sono arrivato alle seguenti conclusioni:

A) Lo Stato non ha soltanto il diritto ma soprattutto il dovere di interessarsi al cinema.

B) Lo Stato nel concedere la propria protezione e il proprio aiuto deve valutare anzitutto gli elementi artistici della produzione (riferendosi ai valori spirituali del film), esigere il rispetto dell'etica cinematografica e negare ogni assistenza ai film indegni. Appare indispensabile, comunque: 1) rivedere il sistema della proporzionalità agli introiti lordi per l'assegnazione dei premi artistici; 2) riesaminare la composizione delle Commissioni, che tali premi assegnano; 3) limitare i premi « per eccezionali meriti artistici » nel numero.

C) Lo Stato in questa delicata fase di formazione, di solidificazione e di espansione non può abbandonare l'industria cinematografica nei suoi vari settori: deve rafforzare la grossa industria, creare una solida media industria, eliminare le speculazioni infruttuose degli impreparati.

E sui seguenti punti — grosso modo — insisterò nella mia azione parlamentare:

a) Invitare i nostri elementi responsabili a favorire il Mercato Unico Europeo. Quando noi saremo riusciti a tanto saremo più tranquilli: una libera circolazione di uomini, di capitali, di mezzi tecnici ci darà un unico mercato con 20.000 cinema e 2 miliardi e mezzo di spettatori. Solo allora potremo veramente gareggiare con l'industria americana che presenta presso a poco tal fronte.

b) Aiutare la coproduzione bilaterale.

L'on. Giuseppe Calabrò, nella seduta alla Camera dei Deputati del 20 luglio 1955 pronunciò un discorso su « Lo Stato e il Cinema » pubblicato con lo stesso titolo per i tipi di F. Franchioni, Roma. Nella seduta del 25 luglio 1955 l'on. Brusasca, Sottosegretario allo Spettacolo così rispose all'on. Calabrò:

« Ringrazio gli On.li Calabrò e Natta per i loro sereni interventi e assicuro che saranno tenuti nella più seria considerazione i loro argomenti e le loro proposte.

Le decisioni prese nei giorni scorsi su alcuni casi da loro segnalati indicano già chiaramente lo spirito con il quale sarà svolta l'azione del Governo nel campo dello Spettacolo.

Condivido pienamente le considerazioni svolte con profonda conoscenza della materia dall'On. Calabrò sulla grande importanza e sulle gravi responsabilità del settore cinematografico nazionale nel quale ci sono in questo momento dei grossi problemi da risolvere: sociali, artistici, tecnici, giuridici, fiscali e amministrativi, dei quali il Governo è pienamente consapevole.

Urge, tra l'altro, varare al più presto le attesissime nuove disposizioni sul cinematografo; proprio oggi presiederò la Commissione Consultiva, che ho opportunamente allargato nei suoi componenti, ed accelererò con ogni sollecitudine la presentazione al Parlamento del relativo disegno di legge.

Anche per il Teatro occorrono al più presto nuove rassicuranti disposizioni.

Sarà particolarmente sviluppata l'azione culturale nel settore del cinematografo alla quale darà larghi contributi il Centro Sperimentale.

Mi astengo da dichiarazioni programmatiche che, ora, potrebbero essere soltanto generiche; preferisco continuare con dei fatti che diano, nel modo più largo possibile, la prova che anche nel campo dello spettacolo saranno attuati con decisione i principi esposti dal Presidente del Consiglio al Parlamento per l'azione del nuovo Ministero. Per queste realizzazioni chiedo la comprensione e la collaborazione del Parlamento, delle benemerite categorie del settore e dell'opinione pubblica.

Ho già avuto il piacere di conoscere, ed addito al Parlamento, la capacità e la dedizione di tutto il personale addetto a questi importantissimi servizi, il quale attende dei provvedimenti di giustizia che lo riguardano. Anch'essi non dovranno più tardare troppo ».

c) Affiancare all'opera delle ditte un organismo CONTROLLATO per la propaganda del film italiano, sistema che si è dimostrato efficace al lume dell'esperienza.

d) Cercare di aumentare — sia pur di poco — la durata della proiezione obbligatoria dei film nostri.

e) Sorvegliare la preparazione dei direttori di produzione. (Un argomento che tutti trascurano ma che a noi sembra di grande importanza. I Direttori di produzione sono invisibili, ma hanno grandi responsabilità sull'andamento di una sana industria nazionale. Sono un po' come il nostromo della nave: tutta la riuscita dipende da loro).

f) Accordare il pagamento delle aliquote attraverso la S.I.A.E. entro il termine di 3 mesi ai produttori. Questo per consentire una più certa disponibilità di capitale agli industriali.

g) Intervenire presso gli organismi competenti per ridurre sensibilmente il costo dei film (le paghe ad alcuni artisti per es. Sono addirittura iperboliche).

h) Rivedere i criteri che informano il Credito Cinematografico.

i) Agevolare e sollecitare il realizzo degli incassi esteri.

l) Aumentare lo sfruttamento dei nostri film all'estero e rivedere le relazioni dei nostri rapporti cinematografici con l'estero.

m) Precisare le funzioni degli Enti Cinematografici nazionali e studiarne i rapporti con l'industria privata.

n) Studiare la possibilità di ridurre l'adizionale Scelba e gli altri gravami fiscali che soffocano lo spettacolo.

o) Incoraggiare la produzione destinata ai ragazzi, nell'attesa di varare presto una legislazione apposita.

p) Riorganizzare il sistema delle sovvenzioni ai cortometraggi e il sistema di noleggio relativo.

q) Addiventare alla istituzione del Pubblico Registro Cinematografico.

Apra su tali argomenti un proficuo dibattito sulla sua rivista; molte idee potrebbero chiarirsi pubblicamente, obiettivamente, anziché nei corridoi e nelle anticamere, a bassa voce, per il timoroso rispetto di interessi economici o di false impostazioni di parte politica o di artificiosi travisamenti di correnti culturali; perchè il Cinema è un fattore di evoluzione sociale di grande importanza, ed i suoi problemi interessano la coscienza nazionale.

Giuseppe Calabrò

I GIAPPONESI "fuori concorso,"



AI MARGINI DELLA XVI MOSTRA DI VENEZIA

Si veda ad esempio il tono della recitazione, frutto evidente di una elaborata stilizzazione, che si ripercuote tra l'altro in una dizione immancabilmente gridata.

Se si considera la preponderanza che i film di questo « genere » hanno sempre avuto nelle selezioni inviate ai festival, vien quasi fatto di pensare che i giapponesi considerino il proprio patrimonio classico letterario come una fonte d'ispirazione di eccezionale impegno realizzativo, nella quale si cimentano solo i registi più autorevoli, giunti ormai ad una piena maturità espressiva. Forse un simile criterio di scelta non è del tutto casuale anche per un'altra ragione. Non è escluso infatti che i giapponesi giudichino noi occidentali più facilmente attratti da un simile genere di racconti (e Mizoguchi nel suo film di quest'anno è andato addirittura nell'antica Cina ad ambientare la sua storia) piuttosto che nei problemi della loro vita di oggi. La qual cosa non è priva di rischi e di pericolosi equivoci, quando manchi una totale adesione al mondo che si vuole rappresentare. Prova ne sia l'impressione destataci da « Yang-Kwei-Fei » che abbiamo trovato piuttosto freddo e di scuola pur nella sua indiscutibile nobiltà.

Il primo film della retrospettiva, « Nijushi No Hitomi » (« Venti quattro occhi ») di Kei-

suke Kinoshita. Il film episodico e frammentario è tuttavia pervaso da un singolare tono di autenticità, tipico dei film dell'immediato dopoguerra.

suke Kinoshita, realizzato qualche anno fa, abbraccia invece un periodo storico di particolare interesse per noi. Il film inizia nella primavera del 1928 e narra la storia di una maestra elementare in un piccolo villaggio di pescatori. Col passare degli anni, sulla vita di lei e dei suoi scolari si ripercuote l'eco degli avvenimenti che condurranno il Giappone all'espansionismo, alla guerra e alla sconfitta.

Il film è episodico e frammentario, ma tuttavia pervaso da un singolare tono di autenticità, tipico dei film dell'immediato dopoguerra. Tutti gli avvenimenti storici sono volutamente visti di riflesso, ma non per questo se ne evita un giudizio, che è sempre estremamente discreto nella sua chiarezza. La maestra che vede i suoi ragazzi ormai grandi vestire la uniforme, dopo averli uditi in riva al mare sognare la vita di soldato; le fanciulle che dalla riva svolgono il capo di una stella filante per prolungare idealmente un contatto che il moto della nave carica di truppa fatalmente allontana: nasce da queste immagini



« Nijushi No Hitomi » (« Venti quattro occhi ») di Keisuke Kinoshita. Alternando i momenti patetici con altri lirici e drammatici, il film assume l'aspetto di una vera e propria cavalcata di sentimenti; e il tono edificatorio, che è alla base del film, scompare di fronte alla bellezza dei singoli episodi.

una commozione immediata, basata su facili contrasti narrativi, che si scioglie generalmente in una dimessa pateticità. Ma è una pateticità che non diviene mai grossolana e mantiene al contrario una venatura così sottile e discreta da riuscire a non disturbare la sensibilità dello spettatore.

Alternando i momenti patetici con altri lirici o drammatici, (si veda la stupenda sequenza della bambina che muore cadendo da un albero di mele dove la fame l'aveva spinta) il film assume l'aspetto di una vera e propria cavalcata di sentimenti; e il tono edificatorio, che in fondo è alla base della struttura del film, scompare di fronte alla bellezza dei singoli episodi compiuti.

Il secondo film «Gan» («Le anitre selvatiche») di Shiro Toyoda, è ambientato nei primi anni del nostro secolo. Vi si narra la storia di Otama, la mantenuta di un usuraio, che s'innamora di un giovane studente di me-



▲ «Gan» («Le anitre selvatiche») di Shiro Toyoda. I rapidi fugaci incontri lasciano nella protagonista un ricordo del giovane che la fa più cosciente della vita che conduce e del futuro di solitudine che l'attende.

▲ «Takekurabe» («Adolescenza») di Heinosuke Gosho. La bellezza sembra trovare la sua più alta celebrazione in un rito religioso che accompagna la protagonista verso il suo destino di geisha.

dicina. Ma i differenti mondi a cui appartengono non permettono loro che rapidi fugaci incontri. Alla fine il giovane parte con una borsa di studio per l'Europa e ad Otama non resta che il ricordo di lui, che la fa più cosciente della vita che conduce e del futuro di solitudine che l'attende.

Nella struttura melodrammatica tipicamente ottocentesca (non manca neppure l'impostazione del consueto triangolo), la storia si svolge con un piglio realistico che riempie lo scontato canovaccio di sfumature sottili di stati d'animo, di acute e puntuali precisazioni psicologiche, di precise annotazioni di carattere. La macchina da presa, che per necessità di racconto — dovuto allo stare degli

attori abitualmente seduti o inginocchiati — mantiene in genere bassa, par quasi scoprire nuove prospettive, insospettite scenografie, una minuziosità di abitudini e di ambienti che colpisce ed affascina. Gli innumerevoli volti di tutti coloro che vivono intorno al dramma dei tre protagonisti sono scelti con una tale precisione ed espressività da essere sufficienti da soli ad esprimere un carattere ed una condizione sociale. Molti personaggi di sfondo (penso soprattutto alla moglie dell'usuraio così morbida e disfatta) sono così depurati e carichi di intensità drammatica che potrebbero agevolmente sostenere sulle loro spalle l'intero peso del dramma. La capacità realistica del regista Toyoda raggiunge a voi-

te toni di una asprezza pungente. In una sicurezza psicologica priva della più piccola sbavatura, il racconto è scandito con una precisione di tempi drammatici che rende il film solido, unitario, serrato. Penso alla scena di seduzione in cui Otama, per distrarre l'usuraio dai primi sospetti di tradimento, si fa da lui aiutare a truccarsi davanti allo specchio. La sequenza ricorda, nella violenza delle sensazioni che provoca, il migliore realismo di Pabst.

Hideko Takamine (protagonista anche di «Venticinque occhi») nelle vesti della mantenuta Otama, rivela il talento e la sensibilità di una grande interprete. Così in tutti gli altri attori è la testimonianza di una scioltezza e di una maturità di atteggiamenti che è indice di una tradizione viva di una scuola moderna di recitazione.

Più fragile nel suo tessuto narrativo è certamente «Takekurabe» («Adolescenza») di Heinosuke Gosho (lo stesso autore di «Albergo a Osaka»). Per questo film, la mancanza di sottotitoli ci impedisce purtroppo un discorso che vada oltre una volenterosa approssimazione.

Il cammino verso la maturità di due ragazzi (lei diventerà geisha, lui monaco) è scandito sul mutare delle stagioni, in una continua scoperta fatta di smarrimenti improvvisi, di sensazioni profonde quanto confuse. Il film non ci è sembrato mantenere costante una sua cadenza narrativa, tuttavia prende lo spettatore per un suo fascino sottile: come quando — al finale — la ragazza si avvia verso la casa delle geishe e pare che il suo destino — continuamente sospirato e sorvegliato dai parenti negli anni di una adolescenza che an-

▲ «Takekurabe» («Adolescenza») di Heinosuke Gosho. Il cammino verso la maturità di due ragazzi è narrato attraverso una continua scoperta fatta di smarrimenti improvvisi, di sensazioni profonde quanto confuse.



▲ «Gan» («Le anitre selvatiche») di Shiro Toyoda. Nella struttura melodrammatica tipicamente ottocentesca, la storia si svolge con piglio realistico che riempie lo scontato canovaccio di sottili sfumature psicologiche.

dava sbocciando — voglia trovare la sua più alta celebrazione in una sorta di rito religioso, che accompagna la bellezza verso il fine ultimo cui da sempre era destinata.

Pur nella sua esilità il film è pieno di cose stupende. Nella stagnante mediocrità dei film in concorso, queste tre opere giapponesi, pur così diverse tra loro nell'ispirazione che le ha mosse come nella riuscita, sono state tra gli avvenimenti di maggiore interesse della Mostra Veneziana. Esse hanno confermato un identico clima di civiltà cinematografica che rende sufficientemente completo e significativo il giudizio di primato che il mondo occidentale ha da tempo formulato sul cinema giapponese.

Marco Leto

IL REGISTA FRANCO ROSSI HA RACCONTATO COME FECE "AMICI PER LA PELLE"

Tra fiorentini, in qualsiasi luogo ci si incontri, si forma subito un'oasi di schiettezza e di cose liberamente confidate. Franco Rossi è mio concittadino e per giunta loquace e comunicativo: ha il gusto della parola e del gesto vivace che l'accompagna; per di più possiede quello spirito obbiettivo che ama abolire il velo del sussiego e i mezzi termini dell'opportunismo. È un giovanotto esuberante in cui, a differenza di altri registi e uomini di cinema di formazione culturale, non si riconosce a tutta prima il lettore di libri: semmai le prime a balzar fuori sono la sua disinvoltura e la sua comunicativa, che si traducono in una forma di subitanea confidenza con l'interlocutore. Per di più egli rifugge dalla parola e dalla frase di sapore intellettuale, preferendo affidarsi, nell'esprimere i suoi concetti, ai termini di uso comune, scendere sul terreno del concreto, esemplificare, a doperare espressioni pittoresche. I falsi intellettuali invece percorrono il processo contrario, adombrando idee da poco, con un linguaggio da rivista di tendenza.

Franco Rossi non «mitizza» la propria professione di regista. Se, parlando del suo ultimo film «Amici per la pelle», gli scappa detto che «è il mio più importante», subito si corregge, non di fronte a me che gli sto davanti, ma davanti a se stesso, affermando che «è il più curato, a parte una questione di valore». Egli ama vedere il cinema come mestiere, prospettarsene le difficoltà tecniche e pratiche, riconoscerne come i pregi di una pellicola siano affidati al caso o semplicemente alla fortuna, o al buon volere di un produttore. Non parla del cinema come di un'Arte con l'A maiuscola, ma come di un'attività faticosa e foriera di arrabbiature e di esaurimenti nervosi. Probabilmente, dopo il successo di pubblico riportato a Venezia da «Amici per la pelle», è nello stadio in cui ci si chiede quanto si vale; e ancora, fortunatamente, non ha risposto a se stesso di essere un genio.

Ora, dopo la favorevole circostanza che gli ha permesso di realizzare «Amici per la pelle» in insperata libertà, ha la via aperta verso un lavoro di qualità. E si prepara a presentare alla produzione dei soggetti suoi, ambientati nella Firenze della sua adolescenza, per film senza trama obbligatoria, leggermente divaganti e non centrati su un solo personaggio, ma su un intero ambiente. Per il

La rielaborazione del primo soggetto. Il giudizio di Fellini e Pinelli. Gli schiaffi al piccolo Scirè. I tagli suggeriti da Castellani. I due finali. La preferenza di Rossi per la soluzione drammatica.

momento due sono le idee: un film su un gruppo di amici negli anni immediatamente precedenti la guerra, che il conflitto poi sbanderà; un altro su un parroco in un rione popolare di Firenze, che tiene un po' le fila della vita di tutto il quartiere.

«Amici per la pelle» — confida Rossi — fu realizzato con molta rapidità. Le scene finali all'aeroporto di Ciampino furono girate in una sola notte. Non era previsto molto tempo a disposizione, anche perché non dovevano essere spesi moltissimi soldi: il film non era calcolato per un grandissimo successo di cassetta, e quindi non implicava forti investimenti. Questa in un certo senso fu la mia fortuna. Se io avessi sempre avuto alle costole un produttore che mi avesse inclinato verso soluzioni più plateali che commerciali, non so come sarebbe andata. Invece la Cines, che è un organismo statale, aveva previsto in anticipo un finanziamento determinato per un film destinato ai ragazzi, quindi di caratteristiche eminentemente educative. Quando fui chiamato per dirigerlo, accettai, a condizione di poter rielaborare a mio piacimento il soggetto che giaceva sulla scrivania del comandante Civallero. Era una storia dove i ragazzi erano molti. Ora, la difficoltà di dirigere dei piccoli interpreti, e soprattutto quella di sceglierli bene, mi impauriva tanto, che anzitutto mi preoccupai di ridurre a due soli i piccoli protagonisti. Così la mia possibilità di sbagliare era ridotta. Avevo visto molti film, dove comparivano i ragazzi, nei quali i piccoli interpreti erano fuori posto. Soprattutto erano scelti male, e la pellicola ne risultava tutta falsata e sfigurata. Avrei perfino preferito trovare prima i due interpreti e adattarli poi il soggetto alla loro misura. Sarebbe stato un procedimento più pratico: date le fisionomie e i caratteri dei piccoli attori, formare i loro caratteri nel film. Questo avrebbe ridotto di molto le mie fatiche. Perché, ripeto, temevo soprattutto di scegliere dei ragazzi dal viso interessante, o anche bravi, ma che poi si rivelassero inadatti a interpretare le loro parti. Comunque, c'era poco da fare. Bisognava anzitutto, per necessi-

pratiche, stendere la sceneggiatura, e poi mettersi alla ricerca degli interpreti. Doveva essere, il nostro, un film per ragazzi, e noi avevamo invece fatto la sceneggiatura di un film sui ragazzi. Perciò vi furono delle difficoltà. Fortunatamente il comandante Civallero, che puntava sul film, ebbe la buona idea di far leggere il copione a Fellini e agli sceneggiatori Pinelli e Prosperi, i quali gli risposero consigliandolo a procedere alla realizzazione ed elogiando la sceneggiatura. Devo esprimere a tutti e tre la mia gratitudine. Fu un aiuto generoso e disinteressato.

Poco dopo Rossi si mise in giro per le scuole di Roma. Era munito di una lettera di presentazione ministeriale per i direttori, i quali lo introducevano nelle classi presentandolo agli allievi come un giovane ispettore. Rossi faceva qualche domanda, guardava intorno, individuava i tipi che avrebbero potuto servirgli, ne segnava i nomi. Esaminò così circa cinquemila ragazzi. Duecento furono prescelti per un provino. Di costoro una quindicina superarono la prova e furono sottoposti ad un provino supplementare e definitivo. Ne uscirono scelti il piccolo Andrea Borghese, che nelle didascalie doveva prendere lo pseudonimo di Andrea Scirè, ed il bimbo Theodoli, parente del produttore. Ma poiché a quest'ultimo la famiglia non concesse il permesso, affinché non gli fossero intralciati gli studi, si ripiegò su Geronimo Meynier.

E le riprese cominciarono. Contrariamente che nel film, dove Perocinetti (il piccolo Scirè-Borghese) subiva l'iniziativa del compagno Camurati (Geronimo Meynier), era il Borghese a dimostrare un carattere più formato, deciso e maturo. L'altro era sempre pronto ad assecondarne le monellerie e le iniziative: gli trottava intorno subendone l'ascendente. Effettivamente il piccolo Borghese è un ragazzo di grande sensibilità, orgoglio e intelligenza, nonostante la sua apparenza di bambino: un vero carattere già formato.

«Era difficile dirigere questa strana coppia, non solo per le difficoltà della regia vera e pro-

pria, ma per la quasi impossibilità di farli star buoni. Non so come avrei potuto fare se avessi avuto fra le mani i cinque o sei interpreti che erano previsti nel primo soggetto. I ragazzi ci combinarono degli scherzi, ai quali fortunatamente potevamo rimediare, tagliando e sostituendo la pellicola che essi ci avevano guastata. Ma qualche volta era impossibile farli stare tranquilli; e il film, a vederlo bene, rivela qua e là dei difetti: ora è Petrocinetti che ha la camicia fuori dai pantaloni per un litigio precedente all'entrata in scena, ora è Camurati che sfuggendo alla nostra sorveglianza si è abbigliato in modo diverso che nell'inquadratura precedente. Lavorare con loro era estremamente difficile anche perché, lungi dall'immedesimarsi nella parte, essi dovevano essere diretti dall'esterno, spinti con molti artifici a recitare scene che non capivano e non sentivano. Quasi ogni sequenza in cui lavorano insieme è fatta di pezzi molto brevi di montaggio a primi piani e controcampi: era infatti impossibile farli recitare assieme in una lunga inquadratura.

«Una grave difficoltà la incontrammo quando si trattò di dover far piangere il piccolo Borghese, nella scena in cui torna nella propria casa e rivede il ritratto della mamma. Io, in qualità di regista, avevo cercato di mantenere un certo ascendente su di lui, e vi ricorsi al momento opportuno. Appresi al momento di una sua birichinata profittai di una sua birichinata per trattarlo duramente ed impedirgli di andarsene da una parporgli di disturbare. Gli indicai un divano lì davanti. L'angolo era illuminato dai riflettori di scena e l'operatore aveva l'istruzione di girare. Così realizzammo la scena del piccolo Pe-mo la scena del piccolo Pe-trocinetti che si siede sul divano, con le lacrime agli occhi, dopo aver visto il ritratto della mamma morta. Contavo di indurlo a piangere una seconda volta, a distanza di giorni, per un'altra sequenza stralciata, adoperando lo stesso stratagemma, ma due ragazze della troupe guastarono tutto. Andarono dal piccolo Andrea e lo consolarono dicendogli che non piangesse, che io non gli volevo male, anzi che tutti gli volevano bene, io compreso, e che il rimprovero era stata una finzione per la necessità del film. Ed ora come potevo indurre nuovamente Andrea a piangere? Man mano che i giorni passavano, e si avvicinava il momento di girare l'altra scena del pianto, non dormivo la notte. Il giorno seguente, spiegai ad Andrea la scena in cui avrebbe dovuto nuovamente piangere. Ma, nono-

stante i suoi sforzi, non vi riuscì. Mortificato, e comprendendo da piccolo uomo le necessità del film, mi propose di provare a schiaffeggiarlo. Ebbene, fu necessaria una decina di schiaffi dati da me con quanto rincrescimento si può immaginare per fargli spuntare le lacrime come reazione fisica al dolore e alla mortificazione. Quella, per fortuna, fu l'unica volta che dovetti ricorrere a un sistema del genere, e non credo che Andrea me ne abbia serbato rancore».

Il film era stato girato interamente in presa diretta, cioè con i dialoghi registrati durante la ripresa, ma dovè essere interamente doppiato perché si udiva in continuazione la voce del regista «Avanti! non così! bene ora! cammina piano!».

Quando la copia sonora finale, compreso il missaggio, fu terminata, Rossi incontrò Castellani e lo pregò di esaminare la sua pellicola in qualità di primissimo spettatore. Castellani si commosse durante la proiezione ma criticò le singole scene, trovando che erano troppo lunghe. «Bisogna tagliare — disse — magari levare pochi centimetri per inquadratura, ma tagliare». Rossi tergiversò: lavorare sulla copia campione voleva dire interrompere irrimediabilmente la colonna sonora con i suoi rumori di fondo e far fare dei piccoli salti al commento musicale. «Questi sono difetti di minore importanza, di cui il pubblico non si rende nemmeno conto, mentre si accorge benissimo di lungaggini anche leggere» rispose Castellani. Rossi ne convenne, e insieme i due si appartarono nella sala di montaggio: Castellani consigliava il taglio, con tutti i riguardi possibili, Rossi eseguiva.

«Sono molto grato a Castellani di questo intervento — dice ora Rossi — soprattutto come prova di interessamento da parte di una persona che stimo molto e che ha perso del tempo, senza compenso, per il mio film. Sono inoltre certo che questo lavoro di limatura, simile a quello che i letterati fanno sui versi, abbia giovato al mio film, come lo avete visto. Castellani si era appassionato al lavoro come se il film fosse suo. Se non gli avessi levato a tempo la pellicola dalle mani — conclude Rossi sorridendo — mi avrebbe costretto a tagliarla fino a ridurla così» e con le mani indica le dimensioni di una bobina da documentario da dieci minuti e non più.

«Ora spero soltanto che il film possa essere proiettato senza il posticcio finale ottimista che è stato tolto per Venezia ma che è previsto per la normale presentazione nelle sale italiane. Questa concessione la Cines me la deve, ora che la pellicola è andata al di là delle nostre aspettative, anche delle mie. Dirò perfino che, quando Civallero, soddisfatto del film, annunciò che lo avrebbe presentato alla commissione che doveva selezionare le opere per il festival, io dapprima volli oppormi. Anzitutto la cosa non era prevista. E poi, se lo avessero respinto, sarebbe stata sempre una bocciatura, che non è mai una cosa simpatica. Ma Civallero si impose, ed in fondo è stato meglio così».

Sergio Frosali

Franco Rossi e l'operatore Gabor Pogany durante la ripresa di «Amici per la pelle», nella scena ormai conosciuta col titolo «che non ce l'hai la coscienza?» dalla battuta che la beghina dice al giovane Mario Camurati quando questi accende una lampada senza aver dato l'obolo. La pazienza di Franco Rossi è stata messa alla prova nel tenere a bada una turba di ragazzini.



Franco Rossi spiega e Geronimo Meynier quello che deve fare per massaggiarsi i polpacci. «Non capisco — dice il ragazzo — perché la canfora che uccide le tarme, fa bene ai muscoli!»



Franco Rossi per «Amici per la pelle» ha sgobbato dalla mattina alla sera. «Sono tornato sui banchi di scuola» ha detto il regista «e ho dovuto spiegare ai ragazzi punto per punto. Ho capito finalmente l'eroismo dei maestri!»

PANORAMA DELLA PRODUZIONE IN GRECIA

La situazione industriale

Solo recentemente la sconosciuta cinematografia greca ha fatto le sue prime timide apparizioni ai festival internazionali. Per i cineasti greci il risultato fu di constatare come quei film che in patria sembravano ottimi, o in ogni caso i migliori, all'estero invece suscitassero l'ilarità, la noia, la derisione. Ciò non permise tuttavia ai vecchi autori di rinnovare i loro schemi di comodo e fu necessario aspettare due giovani registi per ottenere un successo di stima, prima a Venezia con «*La città magica*» («*I Maghiki Polis*») di Koundouros e poi a Cannes con «*Stella*» («*Stella*») di Kakoyannis. S'innestava il primo in un genere di realismo molto vicino al neo-realismo italiano; puntava invece il secondo su una sorta di realismo intimista.

Può sembrare che l'intervento di due soli registi sia troppo scarso per modificare l'aspetto generale di tutta una cinematografia e l'ultimo film presentato a Venezia, «*La sterlina falsa*» («*I Kalpiki Lyra*»), potrebbe confermare l'osservazione. Tuttavia proprio questo modesto film di Georges Tzavellas (un regista anziano del mestiere anche se giovane d'età) è un in-



Melina Mercouri in «*Stella*» che ha ottenuto un buon successo di stampa al Festival di Cannes del 1955.
Margherita Papagheorghiou e Yannis Arghiris in «*Drachos*» del regista Nicolas Koundouros.



IL NUOVO CINEMA GRECO

ATINGE DALLA REALTÀ

dice di quella corrente d'aria fresca che si respira nel cinema greco. Infatti «*La sterlina falsa*» comparata alla produzione anteriore brilla come una sterlina di oro vero. Per uscire di metafora, questo filmetto è insomma un lo-devole tentativo di adeguamento a certe esigenze narrative e tematiche, sia pure articolate in senso umoristico e melodrammatico, che derivano dalle opere più profonde dei due registi citati. Ovviamente dover registrare sintomi tanto delicati significa che in Grecia il cinema esce appena adesso dallo stato di preistoria.

La produzione che ammonta a circa 20 film annui, è rappresentata in gran parte da tre compagnie, Anzervos, Finos, Millas, ciascuna delle quali possiede teatri di posa. Quelli della Millas stanno in Egitto e quando ce n'è bisogno la troupe va a girare i suoi interni in Africa. Il signor Millas preferisce così perché, come molti ricchi greci, risiede in Egitto dove ha i suoi beni, costituiti appunto da cinematografi e teatri di posa.

Del resto parlando di cinematografi e teatri di posa sarà bene chiarire subito che in Grecia queste espressioni indicano vecchie costruzioni adattate alla meglio. Di solito si tratta di night-club che sembrano avere una vera destinazione per le trasformazioni cinematografiche. Al centro d'Atene il tradizionale, grande «*Chez Maxim*» è diventato più semplicemente «*Maxim*», piccolo ed elegante cinema di prima visione. Nei quartieri residenziali fuori città uno dei tanti «*Trocadero*» è adesso lo «*Studio di Psichichò*» centro di raccolta di tutti gli indipendenti che non possono sognare un teatro proprio. Un altro enorme dancing-ristorante, il «*Palais de Glace*», sta per avere eguale destinazione.

In ogni caso il materiale tecnico a disposizione di questi teatri è un po' vecchio e inadeguato. L'importazione del nuovo è resa difficile da tasse che trattano il cinema come genere di lusso. Tanto meno quindi esistono provvidenze governative a favore dell'industria cinematografica.

Questo disinteresse permette d'altra parte di godere di una libertà, sconosciuta a molti Paesi. C'è una censura, ma ragionevole (per quanto può esserlo una censura) e mite anche perché manca di organizzazione e, vorrei dire, di tradizione. Infatti è solo del mese scorso l'istituzione di analogo censura per il teatro, e questa disposizione è sembrata così enorme da unire tutti indistintamente i giornali nel gridare allo scandalo.

La Chiesa dal canto suo ignora completamente il cinema. S'incontrano nelle salette delle anteprime solo due giovani sacerdoti, incaricati di redigere un bollettino di segnalazioni, ma si tratta di sacerdoti cattolici i quali pos-

Dalla frettolosa, folcloristica presentazione dei "buzuchia" si è passati alla buona pittura d'ambienti in chiara cornice psicologica

sono contare solo su poche migliaia di fedeli in Grecia.

Il cinema greco si basa quindi su un apparato tecnico-artistico abbastanza rudimentale e opera tra il disinteresse delle autorità. L'exportazione gli è quasi totalmente negata e deve contare sugli incassi di prima visione di tre o quattro città principali attendendo poi il lavoro capillare dei centri minori.

Questa situazione determina la possibilità di ogni iniziativa e la politica dei bassissimi costi. Un film non deve superare il preventivo di 2.000 sterline oro (circa 12.000.000 di lire). La cifra è incredibile, ma anche i sistemi di lavorazione sono incredibili. Volendo scendere all'aneddotica basterà dire che in «*Stella*» la partita di calcio è stata ripresa durante l'incontro internazionale Grecia-Jugoslavia inserendo l'attore con un altro pallone, tra la confusione dei giocatori e le ire dell'arbitro. Nel medesimo film i generici erano quasi sempre amici del regista o degli attori che venivano a «*dare una mano*». Le comparse spesso venivano trovate per strada al momento delle riprese e pregate di prestarsi gentilmente.

Gli attori più famosi in Grecia non hanno mai avuto una paga superiore al milione di lire; il regista per lo più fa bravamente la sua sceneggiatura risparmiando così una voce di spesa. Le funzioni dei tecnici e dei vari collaboratori non hanno mai caratteristiche e funzioni ben delimitate, ma assolvono con disinvoltura i compiti che in Italia richiederebbero l'iscrizione a cinque sindacati e albi diversi.

Comunque, benché artigianali e poveri di mezzi, questi film hanno presso il pubblico l'attrattiva di essere parlati in greco e al termine del loro sfruttamento costituiscono sempre un buon attivo per il produttore. La popolazione che ammonta a soli sette milioni di cittadini non permette infatti di effettuare il doppiaggio dei film stranieri in maniera economicamente utile. Le pellicole parlate in altre lingue (generalmente inglese, italiano, francese) circolano perciò con sottotitoli che costringono costantemente l'occhio sul basso del fotogramma. (Non intendiamo certo sollevare l'annoso problema del doppiaggio, notiamo soltanto che al pubblico greco, specie a quello meno colto dei paesi, la lettura durante la proiezione non è molto gradita).

La mancanza di attrezzature e di quadri tecnico-artistici, unita all'autosufficienza del film nazionale, rende infine piuttosto difficile la possibilità di coproduzioni.

Questo rapido ed arido panorama della situazione più propriamente industriale che artistica ci era indispensabile per ambientare e rendere quindi chiaro il fenomeno del cinema greco.



Gli attori Melina Mercouri e Giorgio Foundas in «*Stella*» di Michele Kakoyannis. Melina Mercouri ebbe il suo momento di celebrità a Cannes quando nel 1955 provocò lo scandalo dei «*giurati allegri*», pretesto del tentato ritiro di Cayatte. Purtroppo le sfuggì il premio per la migliore attrice, non assegnato per non scontentare i suoi sostenitori.

L'ambiente culturale

Un panorama del cinema greco che comprenda soltanto quello che è stato fatto sinora darebbe una visione veramente scarsa delle forze attualmente in fermento ad Atene. L'analisi dei progetti, dei si gira e di cose del genere ci ha sempre lasciati un po' freddi come espressioni più di curiosità che di informazione critica. Crediamo quindi che giovi allo scopo di comprendere quanto sta succedendo in Grecia osservare piuttosto i canali lungo i quali sembra muoversi una piccola schiera di cineasti. Del resto le presenze nei film greci delle musiche di Manolis Khadzidakis e delle scenografie di Tsaroukis stanno a testimoniare che quel processo di scambio tra cinema e cultura è già in atto.

A proposito del musicista ricorderemo le ottime musiche di «*Stella*» elaborate su motivi popolari di cui parleremo in seguito, il brillante commento di «*Città Magica*», le divertite parodie di «*Drachos*» (l'ultimo film di

Nicolas Koundouros) e, al di fuori del cinema, il pregevolissimo «*Balletto del Karaghiosis*» anche questo ancorato alla tradizione popolare (anche se non musicale).

Quanto a Tsaroukis, la sua fama di pittore se l'è conquistata in Francia e chi vuol saperne di più si legga quanto dice di lui «*Perspective of Greece*» (1). Nei riguardi del cinema ci interessa soprattutto il suo costante amore nel dipingere i costumi regionali e nell'occuparsi di ambienti stupendamente vivi della piccola provincia greca.

Questo gli permette di essere un costumista raffinatissimo e soprattutto uno scenografo impagabile ogni volta che si tratti di costruire un film di sapore veramente realista. Tsaroukis ha un tale senso delle piccole cose, delle casette borghesucce o contadine che può immediatamente, con la disposizione degli oggetti, con

(1) Perspective of Greece, an Atlantic Monthly Supplement. Vendita in Italia al Lion Bookshop di Roma, Via del Babuino.



«*L'amante della pastorella*», vecchia commedia mielata che tuttavia vede per la prima volta l'uso del colore in Grecia. Si notino l'Arriflex, gli specchi di zinco e tutta la garibaldina maniera di girare.

Retrospettiva del cinema americano

alla XVI Mostra cinematografica di Venezia

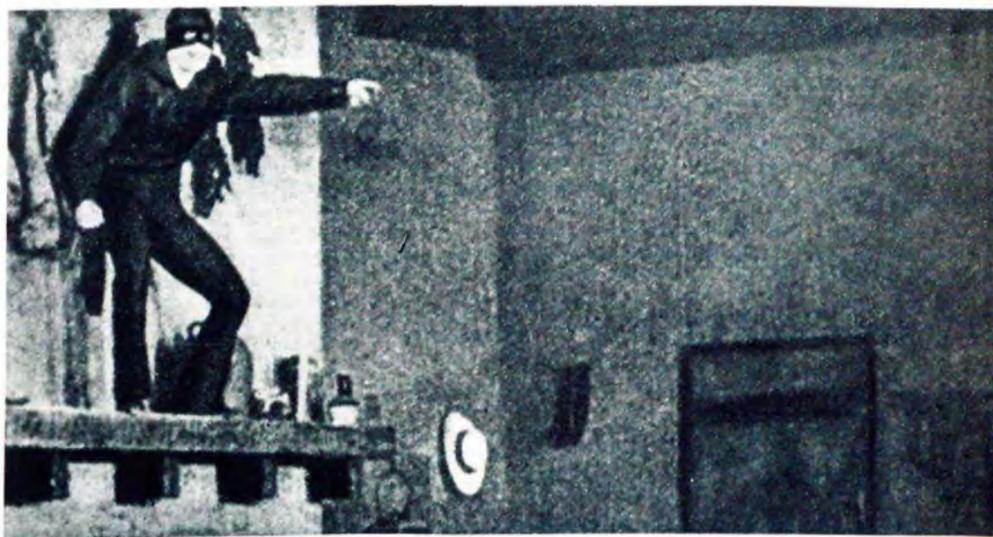
Continuando un programma organico di durata pluriennale, dopo le rassegne del cinema italiano, francese, tedesco, che si sono svolte negli anni scorsi, la Mostra d'Arte cinematografica di Venezia, ci ha dato quest'anno una retrospettiva del cinema americano.

Vorremmo rilevare anzitutto l'opportunità di queste manifestazioni culturali, cominciate nel 1947, per iniziativa del compianto Francesco Pasinetti, che si affiancano alle normali proiezioni dei film dell'ultima produzione e che contribuiscono efficacemente ad elevare il livello culturale del Festival veneziano e a contraddistinguerlo dagli ormai troppo numerosi confratelli.

Purtroppo, la rassegna di quest'anno (nata sotto il segno d'uno sconcertante atoniamato: non figurava infatti, a differenza di quelle degli anni scorsi, un responsabile di essa) si è valse d'una scelta di opere non troppo felice. Contrariamente a quanto fecero Langlois e Lavies, che presentarono delle loro cinematografie un ampio quadro panoramico in cui erano esemplificate le tendenze più significative, i misteriosi organizzatori della rassegna americana hanno scelto invece un criterio monografico e hanno limitato la rassegna alle origini del cinema americano e specialmente al filone fondamentale Porter-Griffith che appare infatti abbastanza efficacemente lusingato. Ma, anche e proprio in tema di origini, non si vede, pur tenendo conto del ristretto numero di proiezioni (ma non si possono aumentare?), come si possano omettere i nomi di Ince, De Mille, Cruze, Stroheim, specialmente quando poi si presentano opere di modesto interesse come «Stenographer wanted» e «The Mark of Zorro».

Nella fattispecie, non si può nemmeno invocare, a giustificazione di queste lacune, il solito pretesto della difficoltà di procurarsi i film, perché la Film-Library del Museo d'arte moderna di New York dispone notoriamente di tutte le opere del repertorio americano. Tali omissioni appaiono tanto più gravi e stridenti di fronte alla completezza della prima parte della rassegna che, intelligentemente, include anche opere non americane, come «La Reine Elisabeth», che tuttavia risultano essenziali per la comprensione di certi sviluppi del cinema statunitense. Senonché, mancano poi, nella seconda parte della rassegna, proprio questi sviluppi (per esempio, «La Reine Elisabeth» ebbe influenze significative soprattutto su De Mille e Ince). Sorge insomma il sospetto che questa retrospettiva delle origini del cinema americano non sia in realtà che una prima puntata cui debba seguirne una seconda (che ci auguriamo di cuore di poter vedere negli anni prossimi).

Fra tutte le opere presentate (1), le più interessanti appaiono quelle relative al capitolo che va da «The Great Train Robbery» a «The Mother and the Law». La proiezione organica di questi testi conferma l'esito



Dal film «Il segno di Zorro» United Artists Co. 1920-21, con Douglas Fairbanks, Margherita De la Motte e Noah Beery. Regia di Fred Niblo.

degli studi più recenti, soprattutto del Sadoul, che hanno dimostrato la continuità di tali ricerche, dalla «scuola di Brighton», a Griffith, attorno al principio narrativo della «poursuite», cioè attorno allo sviluppo di azioni concomitanti e parallele che finiscono per congiungersi in una soluzione comune. Com'è noto è questo schema che ha condotto alla valorizzazione creativa del montaggio e allo sviluppo della narrativa griffithiana che s'innesta sul fondo avventuroso della letteratura vittoriana. I primi rudimenti della «poursuite» (inseguimento) appaiono, secondo Sadoul (ma l'argomento è controverso), nel cinema inglese, già nel 1900, con la cosiddetta «scuola di Brighton», esemplificata nella rassegna dal tardivo «Rescued by Rover» di Cecil Hepworth, del 1905. L'esempio inglese ha quasi certamente influenzato il cinema americano che nel 1903 produce il classico «The Great Train Robbery» di Edwin S. Porter, un brevissimo film che emozionò le platee dell'epoca e schiuse il genere «western». Sul-

la stessa linea è «Rescued from an Eagle's Nest», del medesimo Porter, 1907, in cui appare come attore protagonista D. W. Griffith. «Uncle Tom's Cabin», tratto dal famoso romanzo, diretto da Porter nel 1903, rimane invece fuori dal filone della «poursuite» e si limita ad illustrare le scene principali del libro; è opera arretrata, di impianto teatrale e di sapore oleografico, ispirata a schemi spettacolari convenzionali. Griffith è rappresentato nella rassegna da due film «The Lonely Villa» del 1909 e «The Mother and the Law» del 1914. Il primo rientra nello schema della «poursuite», portato però, rispetto a Porter, su un piano più maturo, con una più accurata ricerca di dettagli, una più consapevole ambientazione e caratterizzazione, una più sorvegliata direzione degli attori. Griffith arricchisce anche il disegno narrativo con abili effetti di «suspense», in cui è già presente quello che sarà poi chiamato «il montaggio alla Griffith». Nello sviluppo del cinema americano, questo film rappresenta

(1) Ecco l'elenco completo, coi titoli in inglese, come da catalogo: The execution of Mary Queen of Scots, di William Heiss, 1893-4; Washday Troubles, di Edmund Kuhn, 1895; The trip to the Moon, di Georges Méliès, 1902; The Great Train Robbery, di Edwin S. Porter, 1903; Rescued by Rover, di Cecil Hepworth, 1905; Possibilities of a War in the Air, di Charles Urban, 1906; Queen Elisabeth, di Louis Mercanton, 1912; Rescued from an Eagle's Nest, di Edwin S. Porter, 1907; The lonely villa, di D. W. Griffith, 1909; The Mother and the Law, di D. W. Griffith, 1914; Mickey, 1918; Godness Gracious, di James Young, 1914; Stenographer wanted, 1909; Uncle Tom's Cabin, di Edwin S. Porter, 1903; T'able David, di Henry King, 1921; The Mark of Zorro, di Fred Niblo, 1920.

Sperimentale di Roma ogni anno esce qualche studente greco laureato regista.

Le sceneggiature dei film cominciano ad essere più meditate ed elaborate sul modello di quelle straniere più evolute; con il primo film a colori si comincia a far conoscenza con gli stabilimenti di stampa europei e, in breve, la Grecia uscirà dal suo isolamento per entrare a far parte del cinema europeo. Questo le costerà un difficile periodo di adeguamento come già avvenne un secolo fa per le altre arti. Il cinema arriva in ritardo però marcia più svelto. I giovani che vengono pieni di idee apprese all'estero risentono certo le influenze della scuola che li ha formati, ma è confortante l'esempio di Kakoyannis, che dopo la commediola vecchio tipo («Risveglio domenicale») affrontava subito in «Stella» un ambiente così intimamente greco, e sta in questi giorni girando un film che si muove nella arroventata atmosfera della processione di Tino, un'isola che rappresenta la Lourdes di Grecia.

Anche per gli attori il cinema è tributario del teatro e dell'estero. Le due maggiori attrici, Melina Mercouri ed Elli Lambetti, sono entrambe di una forza e di una capacità di penetrazione del personaggio veramente impressionanti. Melina Mercouri si fece luce in Francia soprattutto come interprete di numerose opere di Marcel Achard. Il suo partner è Giorgio Foundas, un uomo dalla faccia energica e onesta il quale è nel pieno sviluppo delle sue capacità di attore.

Elli Lambetti e Dimitri Khorn sono l'altra coppia famosa degli schermi; a loro sono riservati personaggi più delicati ed eleganti. Tra la nuova leva bisogna invece segnalare Margherita Papaghierghiou rimarchevole per una sua certa grazia incantata.

Tutto lascia insomma sperare che il cinema greco, aumentando il suo impegno industriale e artistico, possa essere la gradita rivelazione dei prossimi anni.

Manlio Maradei

(1) Si veda, tra gli altri volumi sull'argomento, Apple of Discord di C. M. Woodhouse. Londra, Hutchinson & Co. Editori.
(2) Si veda il saggio di Mario Vitti: Il rinascimento della letteratura greca.
(3) Cfr. Cavafis, Lapathtiotis, Seferis.
(4) Per afferrare meglio il senso della danza nel popolano greco si ricordi l'episodio delle donne di Souli che nel 1803 per sfuggire alla cattura danzarono in gruppo sull'orlo di un burrone precipitando una per volta, ordinatamente, ritmicamente.

la scelta del materiale, rendere palpabile l'atmosfera di una casa. Nello sviluppo della tendenza realistica del cinema greco potrà appunto questo pittore giocare un ruolo decisivo offrendo al regista quegli ambienti «veri» che il vero non ci dà mai. (Temo di urtare le convinzioni di qualcuno abituato alle idee del vero documentario, ma vorrei ricordare che le più belle, vere e impressionanti macerie erano quelle costruite dall'architetto Equini per «Il cielo è rosso» di Claudio Gora).

Come Tsaroukis e Khadzidakis, così i registi Koundouros e Kakoyannis appaiono fortemente legati alla tradizione popolare greca e ciò appare a prima vista tanto più strano per Kakoyannis che solo recentemente è tornato in Grecia dopo una permanenza di dodici anni in Inghilterra dove lavorava come attore di teatro. Viene allora da chiedersi perché solo adesso i cineasti di Atene approfondiscano i loro interessi per la realtà della loro vita nazionale mentre tutto poteva renderli da molti anni sensibili alle esperienze di punta del cinema europeo e di quello italiano in specie, così ricco di temi che dovevano colpire mentalità tanto vicine alle nostre. Tanto più che nel frattempo cinematografie altrettanto elementari, anche se industrialmente poderose, come ad esempio l'indiana, si gettavano con entusiasmo nell'esperienza del neo-realismo traendone a volta dei risultati apprezzabili.

La ragione dell'assenza greca va forse trovata nel clima politico che si stabilì dopo la guerra e la guerra civile terminata solo nel 1949 (1).

Quando finalmente venne la pace gli animi si trovarono troppo divisi e un partito fu messo fuori legge. Troppi distinguo sarebbero stati necessari agli artisti, troppo lacunoso sarebbe rimasto il loro discorrere perché anche Atene avesse la sua «Roma città aperta». Anche se per caso fosse esistito il meraviglioso cronista capace di raccontarci come Rossellini la vita di quegli anni.

Perché infine niente nasce per caso nella storia del cinema, né l'espressionismo tedesco che ben s'addiceva al marasma politico-sociale del dopoguerra, né il realismo epico di Eisenstein e di Pudovkin che celebravano la rivoluzione del popolo, né il neorealismo italiano che esprimeva l'amara e faticosa conquista della libertà.

In Grecia mentre la letteratura del secolo scorso traeva le sue ragioni più intime dalle lotte dell'indipendenza (2), si ripiegava negli

anni più recenti in ricerche intimistiche dalla sensibilità spesso torbida e malata (3) che pur avrebbe potuto offrire un sostegno prezioso ad una cinematografia meno rudimentale.

Il cinema greco accettava invece solo le parti più plateali e ovvie del suo moderno patrimonio culturale, diventandone lo spurgo.

I contatti con il cinema straniero, la necessità di evitare scene e costumi che rialzassero il preventivo, l'esigenza di un facile umorismo, hanno portato il film greco a quel tono di pseudo-realismo (in senso puramente esteriore) che era necessario per colpire più direttamente e immediatamente la fantasia del pubblico con riferimenti di ogni giorno. Nasceva così l'abitudine ad ambienti e atmosfere che ben più profondamente dovevano suggestionare i registi più preparati.

Dallo sciatto e povero tentativo di umorismo di «Piàsme tin cali» («Abbiamo preso la buona fortuna») che si volgeva in umili ambienti di disoccupati, passiamo all'autentico impegno del giovane Koundouros. Dalla frettolosa, folcloristica presentazione dei buzachia nel medesimo «Piàsme tin cali» passiamo alla buona pittura d'ambiente, in chiara cornice psicologica, di «Stella».

Nominando i buzachia non si può fare a meno di spendere due parole per descrivere il fenomeno che ha una presenza importante nei film greci o almeno nella loro colonna sonora.

Per buzachia s'intendono musiche d'origine turca; composte in genere da persone che non hanno mai visto una nota scritta; danzate da uomini degli ambienti industriali e marittimi i quali scendono in pista soli, uno alla volta, ballando a occhi bassi, intenti, permalosi, fierissimi. Queste semplici musiche raggiungono spesso effetti di una notevole intensità volta a volta epica, dolorosa, erotica e per i ballerini costituiscono, in sostanza, una sorta d'introspezione (4).

Il migliore cinema greco dimostra quindi di rifiutare la cultura accademica, quella che si esprime scrivendo in «catharevousa», l'assurda lingua dei dotti che ancora resiste. Il nuovo cinema parla il «dimotiki» (la lingua usata da tutti).

Le premesse sono buone se i giovani registi non si lasceranno sedurre da prospettive di spettacolo più allentate. Comunque Atene è tutta in fermento: dall'America sono venuti due uomini abbastanza colti e preparati che hanno passato molti anni nei teatri; dal Centro

una differenza tra lavorare per il pubblico e lavorare per il denaro, una differenza che il pubblico stesso, d'altronde, sta per far comprendere a Hollywood».

Alla domanda se ha intenzione di tornare a lavorare in Europa, Lang ha risposto: «Mi piacerebbe, naturalmente, ma le offerte che ho ricevuto non mi hanno interessato. Mi è stato proposto, per esempio, di girare nella Germania Occidentale un film su «La rivolta dei generali», cioè sulla congiura militare del 1944 contro Hitler. Quello che vorrei fare è invece un film sulla Germania d'oggi, alla scoperta della Germania d'oggi».

LA FINE DEI PROIEZIONISTI?

In Gran Bretagna gli esercenti stanno studiando da tempo di sostituire agli operatori di cabina dei congegni meccanici. La scarsità degli operatori (relativamente poco pagati, in un paese di alti salari) e le loro recenti agitazioni sindacali hanno indotto gli

esercenti ad accelerare le loro ricerche che pare abbiano portato alla costruzione d'un autentico «robot» capace di rimpiazzare in tutto e per tutto l'operatore. Del resto, già due anni or sono, il circuito Essoldo aveva approntato il cosiddetto «Essoldomatic» un congegno che era in grado di sorvegliare da sé la proiezione. L'operatore premeva un bottone, chiudeva la cabina e se ne andava. L'«Essoldomatic» faceva tutto da sé, cambiava i rulli in macchina e alla fine della proiezione spegneva l'arco. Una cosa impressionante.

LA FAMIGLIA CHURCHILL E IL CINEMA

La famiglia Churchill sembra veramente prolifica in fatto di talenti cinematografici. Dopo la figlia dell'ex Premier, Sara, che nell'immediato dopoguerra ebbe il suo quarto d'ora di celebrità e interpretò alcuni film fra cui uno in Italia (che tuttavia, se ben ricordiamo, non convinsero molto, quanto a recitazione), è ora la volta del nipotino, Winston Churchill jr.,

di appena dodici anni, che si appresta a interpretare una parte di primo piano in un film inglese. I tecnici asseriscono che il piccolo è «un attore nato». Ora non resta che attendere il debutto di Sir Winston in persona.

DISNEY E I PERSONAGGI VERI

Walt Disney è stato a Copenhagen per presentare al Congresso Internazionale della Federazione di Astronautica il suo ultimo disegno animato, un lungometraggio che illustra i viaggi interplanetari. Tornando da Copenhagen, Disney ha visto in una fattoria di Loegoster, nello Jutland settentrionale, un cane, un gattino e un topo che convivevano pacificamente in perfetta amicizia. Il regista è rimasto tanto colpito dal fenomeno che ha chiesto subito al loro proprietario, certo Lynd, di farne i protagonisti del suo prossimo film. Saranno questi i primi personaggi di Disney «presi dalla vita».

LANG VUOLE SCOPRIRE LA GERMANIA

Fritz Lang, il celebre regista tedesco che lavora da vent'anni a Hollywood e si prepara a iniziare un film di ambiente giornalistico, ha fatto recentemente ai giornalisti alcune dichiarazioni che possono valere come una specie di autobilancio della sua carriera.

Giocherellando col suo tradizionale monocolor e con aria un po' amareggiata, egli ha detto che vorrebbe dimenticare molti dei film girati in America. «Che volete — ha spiegato — un regista deve anche mangiare. La sola ragione per la quale ho girato certi film, è che ero sotto contratto e non avevo i mezzi per rifiutare. In certi altri casi era, al contrario, perché non avevo contratti e dovevo afferrare l'occasione. E' la dura vita d'artista... Questo non vuol dire che vorrei tornare al film sperimentale e d'avanguardia, e nemmeno che disprezzi il cosiddetto film commerciale. Il cinema è un'arte di massa, ma c'è

una tappa intermedia fra «The Great Train Robbery», e «Intolerance».

«The Mother and the Law», costituisce il IV episodio, quello moderno, di «Intolerance» in cui appare interpolato agli altri tre in una struttura narrativa che allinea quattro storie parallele, ma staccate una dell'altra e lontane nel tempo e nello spazio. «The Mother and the Law» costituisce una delle pagine più vive e complesse di tutta l'opera di Griffith. La sua tematica passa dallo spirito avventuroso fino a se stesso di molti suoi film precedenti a una impostazione rigidamente moralistica che sbocca in una serrata polemica sociale di cui fanno le spese l'ipocrisia puritana e il capitalismo industriale. Il metodo del «montaggio alla Griffith», e delle sequenze simultanee fornisce uno strumento ideale a quest'assunto polemico, intessuto di contrapposizioni dialettiche. Ma sotto questi schemi, talora un po' forzosi e apodittici, germina una straordinaria ricchezza umana e psicologica (si veda l'humour patetico dell'idillio fra i due giovani; l'affresco vivo del paesaggio suburbano, coi suoi toni di cupa malinconia; la tragica disperazione della madre; la scarsa drammaticità delle scene dello sciopero). Mai forse, prima di allora, il cinema ci aveva dato degli esseri umani così vivi e veri. In «The Mother and the Law» il linguaggio di Griffith raggiunge un grado conclusivo di evoluzione, che coincide con la maturazione del linguaggio cinematografico in assoluto: si veda la funzionalità del montaggio e dell'inquadratura, la sobria maestria della recitazione, la pertinenza psicologica della scenografia (p.e. la scala).

Questo risultato risente, in parte, dell'influsso di certi elementi del «Film d'art», e specialmente delle sue ricerche plastiche in funzione psicologica. Il «Film d'art», è ancora oggi il grande misconosciuto della storia del cinema. Nato a Parigi da un'istanza essenzialmente letteraria e alimentato soprattutto dall'apporto degli uomini di teatro, esso fu travolto, nel giudizio dei posteri, dalla magniloquenza teatrale del suo repertorio, ma in realtà esso introdusse un gusto nuovo, sostanzialmente visivo, della recitazione e, in genere del movimento nel quadro e del racconto cinematografico, ispirato a una grande sobrietà, ad un'attenta ricerca del dettaglio di carattere, in una parola, alla funzionalità psicologica. Fu soprattutto questa nuova tecnica della recitazione — che è come dire della costruzione del personaggio — che schiuse al cinema il mondo interiore dell'uomo.

«La Reine Elisabeth», del 1912, tardivo ma tipico rampollo del «Film d'art», interpretato da Sarah Bernhardt e dalla sua compagnia teatrale al completo, documenta in modo eloquentissimo questi apporti che sono senz'altro decisivi per capire l'evoluzione di Griffith dai ristretti orizzonti porteriani di «The Lonely Villa», alla più vasta apertura umana di «Intolerance». Fra questi due film ci furono di mezzo «La Reine Elisabeth», e «Cabiria», due opere che ottennero in America un grande successo di pubblico e che Griffith studiò molto attentamente.

Meno chiara è invece la funzione per cui sono stati inseriti nella rassegna altri due film non americani, come «Le voyage dans la lune» di Méliès e l'inglese «Possibilities of a War in the Air» di Charles Urban. Essi esemplificano, sulla scorta di una materia per certi aspetti analoga, due metodi e due sensibilità antitetiche, le quali tuttavia ci sembra abbiano solo dei riferimenti molto generici e indiretti con le origini del cinema americano.

«Stenographer wanted», «Godness Gracious» e «Mickey» sono film di scarso rilievo e interesse (avremmo preferito vedere al loro posto «Forfaiture», «The Arian»,

«The covered Wagon») che tuttavia danno un certo ragguaglio sulle origini di quel genere specificamente americano che è la «commedia cinematografica».

Il pezzo forte della rassegna è forse «Tol'able David» di Henry King, del 1921, opera tipica di quel clima di ricerche psicologiche seguito a «Intolerance», e a «Broken Blossom». Il film si basa infatti su uno spunto psicologico molto preciso — l'evoluzione del personaggio di David che da ragazzo diventa uomo — ambientato sullo sfondo pittoresco d'un villaggio agricolo americano. Siamo ormai ben lontani dallo spirito della «poursuite»; qui contano soprattutto le notazioni di carattere, rese attraverso peculiari dettagli visivi (come il famoso esempio del gatto). L'unico inseguimento del film appare volutamente inibito: infatti il protagonista se la cava da solo e sopraggiunge, ferito ma vittorioso, a interrompere sul più bello i preparativi del salvataggio finale. Gioverà ricordare quanto questo film piacquero a Pudovchin che, in «Film e Fonofilm», lo cita frequentemente soprattutto come esempio di uso calzante del materiale plastico.

La rassegna si è chiusa con «The Mark of Zorro», con Douglas Fairbanks, significativa testimonianza di costume e concessione sentimentale ai nostri ricordi d'infanzia, esemplare tipico d'un certo repertorio di cappa e spada, che documenta una maturità spettacolare già incline alla standardizzazione. Con «The Mark of Zorro», comincia il regno dell'industria e con esso la decadenza del cinema americano.

All'attivo della rassegna va ascritto una stupefacente puntualità e fedeltà al programma, senza precedenti negli annali delle retrospettive veneziane in cui si era soliti proiettare «a soggetto». E' anche segno di notevole progresso che la proiezione dei film muti non sia stata accompagnata dal pianoforte. E' invece deplorabile che i film siano stati proiettati alla velocità di 24 anziché 16 fotogrammi al secondo, come si addice al muto. Non siamo riusciti a sapere dai misteriosi organizzatori se la colpa fosse della proiezione o della stampa; comunque sia, l'inconveniente è molto grave, perché l'accelerazione falsa tutto il movimento interno, la recitazione e talora il montaggio.

Una certa pena ha suscitato infine un opuscolo ciclostilato, diffuso a cura della Mostra, contenente il programma della rassegna e alcune incaute note sui film (in parte scopiazzate dalle didascalie critiche preposte ai film dalla Film-Library). Fra esse si possono leggere frasi come queste: «Spietato piccolo film»; «Film popolare per il modo simpatico usato nel trattare i personaggi»; «una storia d'un semplice ragazzo di montagna»; o addirittura come questa che è priva del verbo principale: «E' una commedia che facendo leva sulle situazioni comiche alle quali dà origine il contatto fra persone di ambienti sociali diversi, ridicolizzando e criticando leggermente gli aspetti più buffi e sciocchi della società di allora».

Alle proiezioni — che avevano luogo di mattina nella sala del Palazzo del Cinema, a una temperatura polare (per l'uso maldestro degli impianti di refrigerazione) — assistevano in genere circa trecento persone, per lo più villeggianti con prole, attratti forse dal prezzo d'ingresso, tenuto molto opportunamente a un basso livello (100 lire). Brillavano invece per la loro assenza la massima parte dei giornalisti accreditati presso la Mostra, che evidentemente hanno voluto riaffermare ancora una volta la loro indifferenza per la cultura cinematografica.

Franco Venturini

IN URSS COME DA NOI

Ci è stata fornita una statistica realmente interessante: sappiamo quanti spettatori hanno avuto alcuni film italiani proiettati in Russia fino ad agosto 1955. Nemici delle cifre, una volta tanto le utilizziamo per conoscere i gusti del pubblico sovietico e per un confronto con i gusti del pubblico italiano.

Dalla statistica in parola sappiamo che il maggior richiamo è stato esercitato da «Torna a Sorrento» di Carlo Ludovico Bragaglia che ha avuto 23.000.000 di spettatori (se calcoliamo 100 lire a biglietto abbiamo un incasso di 2.300.000.000). Immediatamente segue «Enrico Caruso» (Leggenda di una voce) di Giacomo Gentilomo con 19.000.000 di presenze. Alla pari tra loro, ma a grande distanza dai primi due con 11.500.000 di spettatori troviamo «In nome della legge» di Pietro Germi, «Roma ore 11» e «Non c'è pace tra gli ulivi» di Giuseppe De Santis e «Due soldi di speranza» di Renato Castellani.

«Canzoni per le strade» di Mario Landi è a 9.500.000 insieme a «Molti sogni per le strade» di Mario Camerini, seguiti da «Elisir d'amore» di Mario Costa e «Napoli milionaria» di Eduardo De Filippo con 8.000.000.

Ultimo «Le mura di Malapaga» di René Clément, che ha appena 4.000.000 di spettatori ma che, rapportato agli incassi e calcolando sempre 100 lire a biglietto, darebbe la bella somma di 400.000.000 di lire.

Le cifre parlano e ci sono state onestamente fornite da una fonte insospettata, dalla Associazione Italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica. E ci accorgiamo perciò che il popolo è uguale dappertutto e preferisce divertirsi senza grandi impegni.

Pensate! In un paese dove il capitalismo è stato sconfitto un filmetto di evasione («Torna a Sorrento») ottiene maggior successo e più grande concorso di pubblico che non film quali «In nome della legge», «Roma ore 11», «Non c'è pace tra gli ulivi».

Vogliamo una prova della somiglianza dei gusti del pubblico italiano e del pubblico sovietico? «Torna a Sorrento», che è del 1945, ha incassato in Italia 80.000.000 di lire superato da tre film: «Roma città aperta» con 158.000.000, «La vita ricomincia» di Mattoli con 119, «L'abito nero da sposa» di Zampa con 93.000.000.

L'esame potrebbe continuare: vedremmo così che «Elisir d'amore» di Mario Costa, che ha avuto in Russia 8.000.000 di spettatori, che ha cioè esercitato un debole richiamo, anche in Italia non ha avuto molto successo, essendo il 21° nell'ordine degli incassi tra i film del 1947.

«Molti sogni per le strade» di Mario Camerini, che ha richiamato quasi 10.000.000 di spettatori in URSS, in Italia si è mantenuto nella zona media degli incassi risultando per l'anno 1948 al 17° posto.

Nel 1949 troviamo un'altra conferma. Mentre «In nome della legge» di Germi, che è tra i film che in Russia hanno avuto un buon numero di pubblico (12.000.000.), è in Italia al 7° posto degli incassi; «Le mura di Malapaga», ultimo in Russia, è da noi al 124° posto. Così nel 1950: «Napoli milionaria», «Non c'è pace tra gli ulivi» e «Canzoni per le strade» rispettivamente in ottima posizione in Russia sono al 10° posto in Italia.

Nel 1951 altra conferma: «Enrico Caruso» al 20° posto in Russia è al 4° in Italia.

Nel 1952 la produzione è aumentata: siamo oltre quota 150: eppure «Roma ore 11» e «Due soldi di speranza» sono alla pari con gli incassi in Italia e alla pari con il pubblico in Russia.

L'IRLANDA,

un mercato nuovo per il miglior cinema italiano

SERVIZIO DI SERGIO PISCITELLO DA DUBLINO

A Dublino, a sera, le luci dei cinema in O'Connell Street si riflettono vistosamente nelle acque del fiume Liffey, mentre la folla staziona in lunghe ed ordinate «code» lungo i marciapiedi ridosso ai muri, aspettando con pazienza l'ora ed il turno per lo spettacolo. Resistendo con sufficiente vitalità all'insidiosa concorrenza della TV (servita in Irlanda anche dalle due emittenti britanniche), il cinema vince qui ad ogni tramonto la sua battaglia e continua ad attirare un sempre crescente numero di spettatori. Nuove sale vengono inaugurate o rimodernate, e proprio in questi giorni il Regal ha elevato a 1500 il numero delle poltrone (come in Inghilterra, il numero dei posti in piedi è rigorosamente limitato) sopprimendo, con grande scandalo della stampa conservatrice, tutti i residui della sua centenaria origine teatrale. Si può parlare, quindi, di un cinema che vive in Irlanda un periodo di prosperità commerciale, parallelamente al continuo elevarsi del tenore di vita in tutta la nazione, e senza subire la pericolosa flessione che le statistiche denunciano nella vicina Inghilterra (23% di diminuzione rispetto al 1946).

Note non altrettanto rosee provengono dal settore della produzione e della distribuzione locale. L'Irlanda subisce la pesante spinta compressiva della produzione americana, e ben l'80% delle pellicole in programmazione proviene direttamente da Hollywood, mentre il rimanente 20% è lasciato all'influenza inglese, secondo gli accordi di un «trust» monopolistico che possiede o controlla la quasi totalità delle sale di proiezione. Alla sola Rank Organisation appartengono ben 8 dei 28 principali cinema irlandesi, strategicamente disposti a Dublino e nelle principali città di provincia, come Cork, Waterford e Galway. La mancanza di una rete di noleggio influenza negativamente il settore della produzione, limitato ogni anno a pochi cortometraggi (da notare che non esiste ancora una organizzazione di cortometraggi pubblicitari o turistici, ma è nel programma del «An Bord Fáilte» iniziarne prossimamente la lavorazione), e questi, d'altra parte, dovuti alla coraggiosa iniziativa di una società locale, «The Four Provinces», per cui lavora George Fleischmann, che è oggi praticamente l'unico realizzatore irlandese, e per cui, forse, tornerà in patria John Ford, se andranno in porto gli accordi che, ormai da qualche anno, sono in fase di trattativa. Ma, senza mano d'opera specializzata, senza «studios» per interni, senza moderni stabilimenti di stampa e montaggio, ogni iniziativa è destinata a subire lunghi contrattempi, e ben si comprendono le riserve del regista di «The informer», il quale teme di sciupare la splendida occasione che la sua isola potrebbe ancora una volta offrire, specie oggi che fermenti d'ogni genere serpeggiano per le sue città e campagne e da ogni irlandese si attende un atto di coraggio che sveli al mondo il dramma di un'isola che lotta per risolvere una situazione di vivo disagio: la presenza inglese nelle 6 contee dell'Ulster.

Forse per l'inevitabile parallelo tra l'Irlanda del Nord con le frontiere orientali italiane, il film di Zampa «La linea bianca» è quello che più di ogni altro nostro ha destato impressione e riscosso successo a Dublino. Non molti l'hanno visto, perché come ogni film continentale è stato confinato in un piccolo locale senza sfogo commerciale, ma ognuno ne parla e ne commenta il significato con un calore che solo l'asprezza della contingenza politica può sufficientemente giustificare. Per il resto, il cinema italiano è pressoché ignoto o misconosciuto. Non più di 5-6 pellicole ogni anno giungono a Dublino, e solo dalla scorsa stagione esse hanno iniziato un normale giro di programmazione in provincia. «Quattro passi tra le nuvole» e «Ladri di biciclette» hanno ottenuto una favorevole accoglienza da parte della critica, mentre ad «Anna» ed ai due «Don Camillo» sono andati i maggiori consensi degli spettatori. «Persiane chiuse» è stato ritirato dopo la diserzione del pubblico, che ha violentemente reagito all'ambientazione dello spettacolo; così come una sorte ancora peggiore è toccata a «Riso amaro», contro la cui violenta brutalità il pubblico e la stampa irlandese, ambedue sentitamente religiosi, hanno elevato vibrato proteste, obbligando i distributori a mutare il titolo per cercare di attirare il pubblico, con il solo risultato di provocare uno scandalo piuttosto grave ed un deciso intervento delle autorità.

Ai problemi di carattere etico il pubblico irlandese è vivamente sensibile, e, come viene fatto rilevare da Mr. Sheehy, che dirige la distribuzione di pellicole a 16 mm. per le 300 e più sale delle organizzazioni cattoliche, i sentimenti religiosi comuni all'Irlanda e



Leslie Caron e Fred Astaire nel Cinemascope Fox «Papà Gambalunga» («Daddy Long Legs») diretto da Jean Negulesco.



UN TUFFO NEL PASSATO

I nostri «tuffi nel passato» hanno avuto un buon successo di pubblico. La critica «paludata» forse ci accuserà di guardare troppo, e troppo spesso, il tempo che fu. Pazienza! Ma non è interessante rieleggere quello che nel 1936 (n° 2 di «Cinema»-25 Luglio) un certo «C» scriveva a proposito delle alte paghe degli attori? Vedere — per esempio — come diciannove anni or sono si prevedeva prossimo il tempo in cui «i richiedenti si troveranno a mani vuote». Infatti. E leggere che la cinematografia italiana «non avrà la sorte della pacifica bestia della favola (cioè non sarà sventrata) perchè c'è chi veglia sulla sua vita». Infatti. E apprendere che «i produttori stanchi di mettere in bilancio per un film medio più di un quarto del preventivo per paghe ad attori o ad attrici, finiranno per cercarsi elementi nuovi che non siano ancora guasti dal baco della megalomania». Infatti.

Sarebbe interessante conoscere il nome dell'estensore della noticina sulle «uova d'oro» per rallegrarci con lui che «non» aveva profondamente capito tre cose: che non c'è limite al chiedere; che il cinema per disgrazia aveva una sentinella vigilante sulle sue sorti e che i produttori non si sarebbero stancati di pagare alte cifre agli attori.

Vogliamo trarre una «morale» dalla favoletta, non dalla prima, ma dalla seconda, da quella del tale «C» che scriveva nel 1936?

Che attorno al cinema esistono alcuni i quali, con visioni chiarissime, profetizzano di quando in quando tempi diversi; i tempi mutano perchè questo vuole la legge dell'evoluzione; ma le passioni umane restano sempre le stesse. Epperò quei tali scrittori si trovano sempre impegnati a sostenere un monte di corbellerie perchè non capiscono che sotto ogni cielo, sotto ogni regime, sotto ogni tetto muta l'ambiente, muta la legge, mutano gli arredamenti, ma l'uomo è eternamente ancorato ai propri interessi. Perciò nel cinema, gli attori chiederanno sempre il massimo della retribuzione, i produttori daranno sempre quel che presumono un attore possa valere e nessuno veglierà mai sulle sorti della cinematografia. La quale, se così fosse, diventerebbe un vasto campo di concentramento con sentinelle, capi posto, segnali di allarme e due o tre ufficiali di servizio pronti al cambio della guardia all'ordine di un generale. La verità è che gli scrittori, di cui stiamo parlando, sperano sempre di avere i gradi da caporale o i galloni da ufficiale, quando non aspirano alla greca del generale.

LA GALLINA DALLE UOVA D'ORO

È UNA VECCHIA favola sulla gallina dalle uova d'oro. Bisognerebbe che gli attori cinematografici italiani, se non la conoscono, se la facessero raccontare. Mi pare bene che la favola finisse così: il contadino che aveva avuto la ventura di trovarsi nel pollaio una gallina che faceva le uova d'oro, la squartò per trarne tutte le uova insieme. Rimase senza gallina e senza uova.

La sapienza delle favole ha la sorte dei buoni consigli: pochissimi sanno capirli, quasi nessuno li segue.

Eppure poche favole sono state d'attualità come questa, nella cinematografia italiana.

Le richieste di paghe che gli attori vanno facendo ai nostri produttori ogni volta che son chiamati a discutere un contratto, aumentano giorno per giorno in misura matematica, se non geometrica. Lo stesso attore o la stessa attrice che ieri chiedeva dieci, oggi vuole venti: domani, certamente, domanderà trenta. Non c'è limite al chiedere.

C'è limite, bensì, all'accettare e al dare.

Pensino i nostri attori e le nostre attrici, a quello che può capitare se continueranno a cercar di trarre il maggior numero possibile di uova dalla gallina.

La cinematografia italiana non avrà la sorte della pacifica bestia della favola perchè c'è chi veglia sulla sua vita; ma i produttori, stanchi di mettere in bilancio per un film medio, del costo di circa 1.000.000, più di un quarto del preventivo per paghe ad attori e ad attrici, finiranno per cercarsi elementi nuovi che non siano ancora guasti dal baco della megalomania.

E i richiedenti si troveranno a mani vuote: dovranno ritornare a quelle origini nelle quali le uova d'oro non erano, e non saranno mai, così numerose e così frequenti ed ove le paghe non si calcolano a biglietti da mille, ma a biglietti da cento, e non sempre.

Se ai nostri lettori e alle nostre lettrici non stanno a cuore le sorti dell'industria cinematografica che, per svilupparsi, ha necessità di non disperdere energie finanziarie, dato il suo mercato attuale, sarà peggio per loro, poichè un'industria viva, come quella del cinematografo, troverà sempre altrove elementi vivi e ragionevoli.

Senza contare che una certa solidarietà con l'industria che dà da vivere agli attori non starebbe mica male, in fondo.

Le casse sono aperte: d'accordo. Ma, meno fretta signori! Gli sportelli potrebbero abbassarsi di colpo.

C.

Anno 1937 («Cinema» n. 17 del 10 Marzo) da pochi giorni è uscito «La Contessa di Parma». Alessandro Blasetti non subisce gli articoli imprecisi e rettifica. Lo fa a modo suo, con quella foga garbata che col tempo — lo vediamo oggi — diventerà sempre più studiata e si manifesterà in «lettere aperte» su temi svariatissimi, spesso estranei a fatti personali.

Allora Blasetti era una «promessa» che aveva già dato alcuni film notevoli tra cui «1860» opera che, secondo molti, poteva lasciar pensare ad un «filone» nuovo.

Ma la coerenza di Blasetti — al di fuori d'ogni polemica spicciola che il regista sosterrà col passare del tempo e che potrà portarlo a qualche contraddizione del tempo — si riscontra quando egli, diciotto anni or sono, sosteneva, come sostiene oggi, che il soggetto è «tutto» seppure sarà poi il regista a realizzarlo in film servendosi di «idee, trovate, dialoghi, sequenze» strappate ai collaboratori come denti per farne una dentiera «a modo mio». Pensiamo perciò che il suo «pezzo» del 1937 possa far nascere molte considerazioni. Se il cinema durerà nei secoli, un capitolo della grande storia che si scriverà dovrà essere dedicato a Blasetti che sarà esaminato sotto il duplice profilo dell'uomo e del regista.

L'uomo che, temendo il trascorrere del tempo, si aggiorna sacrificando a volte anche lo stile e facendo forza sui sentimenti: il regista che, sfuggendo per un attimo al controllo dell'uomo «aggiornato», in piena libertà crea felicemente. L'uomo che poco si preoccupa della moda e veste secondo uno stile personale; il regista che, soggiogato dalla moda, si compra un doppio petto «sociale» anche se nel magazzino delle idee non ne trova molte per la sua taglia.

Proprio questo oscillare — che non è malafede — spiega l'irrequietudine di Blasetti. Il quale, nel 1937, citava, per avvalorare la sua tesi, tre film, «Accadde una notte», «E' arrivata la felicità» e «Desiderio», opere tutte molto vicine sia alla vis comica del Blasetti «uomo», sia al gusto dell'intreccio del Blasetti regista. Il quale farà sempre opere felici (la più recente «Peccato che sia un canaglia») quando non si impegnerà che con se stesso; ma che troverà seri ostacoli il giorno in cui per forza vorrà far parte delle pattuglie che si autodefiniscono «impegnate». Blasetti ha dato il contributo della sua esperienza, oltre che al film storico, sociale, ecc. ecc. anche al nuovo cinema italiano; oggi la sua strada deve passare su posizioni più alte. Quali? Può darsi che tra le molte lettere aperte ne scriva una anche a noi. E allora sapremo. Tra venti anni, un altro «Tuffo nel passato» la ripubblicherà. E ricominceremo; d'accordo, Blasetti?

DISPIACERI DEL REGISTA

Una rivista cinematografica ha recentemente stampato alcuni apprezzamenti sul mio nuovo film *Contessa di Parma*. Il soggetto, si diceva nell'articolo, non è gran cosa, ma certamente Blasetti lo nobilita con la sua regia. Molto gentile, l'articolista; ma con me soltanto. Mi sento in dovere — visto che i miei collaboratori non hanno messo le mani avanti — di farlo io per loro.

Un soggetto, quando il regista sia, diciamo così, prepotente (è questa la qualifica di cui si gratificano i registi che vorrebbero pensare con la loro testa), è un po' sempre del regista. La critica mossa al soggetto del mio film spetta dunque, anzitutto, a me. E spetta a me in quanto è critica negativa. Altra cosa sarebbe se la critica fosse positiva. Sono i difetti di un film che spettano unicamente al regista (sempre parlando del regista prepotente). I pregi spettano, è vero, anche a lui, ma non a lui soltanto. Dovevate assistere alle riunioni di sceneggiatura che hanno avuto luogo prima con Libero Solaroli, poi con Gherardi e De Benedetti, infine con Mario Soldati. Come in un gabinetto odontoiatrico, questi infelici miei collaboratori urlavano come ossessi ai denti che strappavo loro per farne una dentiera a modo mio. Chiedo a ciascuno idee, trovate, dialoghi, sequenze; e poi, naturalmente, tutto questo materiale lo componevo nella sceneggiatura a mio modo. Appare evidente che se *Contessa di Parma* avrà una buona dentiera,

un po' di merito spetterà anche a me che ho saputo metterla insieme. Ma i denti saranno tutti di Soldati, di De Benedetti, di Gherardi e di Solaroli. Se viceversa il pubblico giudicherà che come dentista sono un buon direttore e come direttore un buon dentista, è evidente che i denti dei miei amici non c'entreranno.

Blasetti, dunque, non doveva «nobilitare» niente. Doveva soltanto cercar di realizzare il meno peggio possibile — quel soggetto che si era costruito con le idee altrui. Ma poi come si fa, in coscienza, a giudicare un soggetto (specialmente del tipo di *Contessa di Parma*), avendone letto semplicemente il riassunto su un giornale e, mettiamo, avendo potuto scorrere in fretta qualche pagina? Vogliamo metterci a raccontare *Accadde una notte*? Vogliamo metterci a raccontare *E' arrivata la felicità*? Vogliamo metterci a raccontare *Desiderio*?

A parte l'immodestia dei paragoni, *Contessa di Parma* è tutto pogiato sulla spigliatezza del dialogo, sulla vivacità della recitazione, sul ritmo delle diverse sequenze, proprio come i suddetti film. Raccontare una vicenda semplice e non noiosa, cercando di divertire e di far ridere un po', senza scendere a effetti plateali e senza dare l'impressione di aver raffazzonato e precipitato in economie quel che il pubblico paga, sempre con lo stesso denaro: questa è stata, ritengo, la maggiore ambizione dei realizzatori di *Desiderio*, di *E' arrivata la felicità* e di *Accadde una notte*. Questa è stata, sempre a parte l'immodestia, la mia ambizione. Non si può, in queste condizioni, chiedere ed attendersi molto in sede critica. Non si può, poi, nè in queste nè in altre condizioni, criticare prima di vedere. Lo scrittore che ha avuto per me le lusinghiere parole, cui accennavo più sopra, non deve formalizzarsi di questa franchezza; sono certo anzi che l'ha già compresa e giustificata.

Con tutto questo, nessuno è autorizzato a credere che l'assenza di pretese con cui si presenta ai critici *Contessa di Parma* corrisponda ad assenza di difficoltà.

Immaginatevi un po'. Il giorno 22 dicembre, per esempio, si deve realizzare un gruppo di scene (74) nel quale gli attori, di buonissimo umore, debbono ridere, scherzare e soprattutto farvi credere veramente che ridono e che scherzano. Entrando in teatro di posa sanno già che dovranno lavorare fino a mezzanotte. Dopodomani è la vigilia di Natale, ma si fatterà lo stesso e si dovrà ridere e scherzare lo stesso. La «quindicina» è passata da parecchio tempo e, chi più chi meno, ciascuno ha i suoi guai. Se aggiungete che l'Ispezzore di produzione sta facendo una tremenda «cicca» ai tecnici, per non so che cosa, e che qualcuno degli attori ha dormito male o ha l'emicrania, e che tira in teatro una certa aria da scariche elettriche (tutte queste circostanze sono normali, quotidiane, inevitabili in qualsiasi lavorazione), comincerete ad avere un quadro delle condizioni nelle quali viene a trovarsi il regista che deve creare l'atmosfera in cui la scena scherzosa dovrà differenziarsi, almeno almeno, da un funerale. Si mette a urlare anche lui? Nemmeno pensarlo. Usa dei modi dolci e persuasivi? Voi sapete che chiunque si senta trattato così è convinto, per questo stesso, di avere ragione da vendere. E allora non vi so dire. Io non ho un metodo e mi dimentico sempre di quello che ho usato. Certo è che quando la sera (sarebbe più opportuno dire «quando la notte») ci si mette di fronte a un bicchiere di vino e a una minestra, vien proprio da ricordare il pasto dei contadini che hanno fatto la dura giornata dei campi dall'alba al tramonto. Lo stesso silenzio, la stessa avidità, la stessa assenza di pensiero. E' una fatica, insomma, e pesante, quella di cercar di divertire il pubblico. L'unica speranza è che la mia e quella dei miei attori e collaboratori non sia stata inutile.

Alessandro Blasetti

ALBERTO SORDI

Avviare un sia pur breve discorso critico intorno ad un attore come Alberto Sordi non può più oggi, a mio avviso, apparire sproporzionato. Non fosse altro perché egli può praticamente essere considerato l'unico, tra gli attori comici italiani affermatosi negli ultimi anni, che abbia dato alla propria attività un'impronta tale da consentirci di valutarla, in qualche modo, dal punto di vista della cultura; per aver rifiutato la facile convenzione teatrale, rivistola nella quale restano viceversa impelagati i vari Totò, Rascal, Taranto ecc. I quali, a parte ogni possibile graduatoria di merito che possa loro essere riferita, hanno marcato nettamente il loro limite nell'incapacità di adeguarsi alla diversa dimensione cinematografica, e sopra tutto ad uscire dal loro «tipo» macchietistico privo di riferimenti alla realtà, perennemente eguale a se stesso nel variare dei personaggi incarnati. Esempio tipico quello di Totò, nella sua caratteristica fondamentale: la costante riconduzione di ognuna delle situazioni via via affidate alla sua interpretazione ad una unica misura, esteriore e meccanica, nei suoi aspetti farseschi come in quelli bolsamente sentimentali. Nessun progresso, nessun tentativo di

scendere «all'interno» del personaggio, di stabilire, per suo tramite, qualche aggancio con la realtà e l'umanità circostanti. Da cui la perpetua prevedibilità delle sue interpretazioni, e l'esaurirsi di esse entro i confini che non vanno al di là di un divertimento senza seguito, e il più delle volte tutt'altro che elegante. Discorrere di una sua pretesa umanità, come da qualcuno è stato fatto, mi pare del tutto avventato e improbabile: non c'è umanità nella sua comicità epidemica, come non ce n'è nelle sue apparizioni del tipo «strappalacrime» o nei pochissimi film (non più di un paio) nei quali un polso registico più fermo del consueto ha tentato di frenare le naturali inclinazioni dell'attore: tutto quanto si riesce a scoprire è semplicemente effetto calcolato al millimetro, secondo moduli del tutto spettacolari. E il breve discorso su Totò, naturalmente, può «cum grano salis» estendersi agli altri attori.

Tutto ciò, senza dubbio, è anche dovuto alla esasperante superficialità con la quale è regolarmente impostata e risolta la nostra produzione nel genere comico, che in linea di massima pone alla base del proprio lavoro non più di uno stantio repertorio di situazioni scontatissime e di an-

nose lepidesse verbali, con l'indispensabile contorno di riferimenti erotici e semi-pornografici; ma l'incapacità, per certi attori, di nobilitare almeno nei limiti delle proprie prestazioni una materia tanto mediocre, o la mancanza del coraggio, quanto meno, di rifiutarla, son cose che han pure il loro significato.

Un esclusivo riferimento dell'attenzione al solo campo del genere comico — così come oggi è inteso da noi — resterebbe tuttavia insufficiente ad inquadrare l'attività di Sordi. Il motivo principale della considerazione che gli si può attribuire è infatti costituito proprio dalla propensione che egli ha dimostrato a superarne le remore, portando i suoi personaggi nell'atmosfera più respirabile della satira, e quindi, fino a un certo punto, del realismo (almeno come disposizione iniziale, dal momento che poi le sforzature e la retorica non mancano, assai spesso, nei risultati pratici). Oggi è facile portarlo ad esempio in questo senso, dopo alcuni incontri ed esiti particolarmente felici (Rossi, l'ultimo Zampa, e soprattutto Fellini): tuttavia quelle disposizioni, se hanno trovato soccorsi influenti nelle loro più riuscite traduzioni effettuali, esistevano anche in precedenza, costituendo nel-

L'incontro con Fellini è stato il momento più felice della carriera di Sordi; quello di Alberto è senz'altro il personaggio più completo del noto attore romano.

l'attore una specie di sottofondo, di «materia prima» allo stato grezzo, personale e meditata. I primi contatti di Sordi con il vasto pubblico, nella fortunata serie radiofonica dei «compagnucci della parrocchietta», ne davano già una misura. Da allora l'attore mostrava di rifiutare i comodi schemi di una comicità che si esaurisse in se stessa, per tentare una deformazione riferita ad un costume e a tipi umani particolari, e realmente esistenti.

Queste osservazioni, evidentemente, non devono far dimenticare che anche per lui i limiti esistono, numerosi e pesanti. In particolare, si può bene dire che anche Sordi non ha opposto eccessive resistenze alla tentazione di lasciarsi chiudere in una formula, dopo averla sufficientemente sperimentata: il meccanismo di difesa contro di essa e contro i pericoli che comporta è comunque scattato in tempo e oltre tutto si trattava di una formula assai meno gratuita ed esteriore di quelle che han cristallizzato l'estro di altri attori; e che proprio per il fatto di essere tale consentiva assai più agevolmente le evoluzioni produttive.

La fortuna di Alberto Sordi non è stata di quelle improvvise, inaspettate (anche questo ha il suo peso). Incominciò come produttore di una società di assicurazioni, in verità senza incontrare gran fortuna. Conclusione disastrosa ebbe pure il suo primo ingaggio teatrale, in qualità di «fantasista comico» in una compagnia di balletti organizzata da alcuni grossi impresari milanesi. Egli frequentò poi l'accademia di arte drammatica, ma invece che nella compagnia di Zaccaroni, nella quale stava per essere assunto, esordì con la Fougèz sui palcoscenici di rivista. Iniziò da allora a sbizzarrirsi in quelle imitazioni che dovevano restare, per un certo tempo, il suo repertorio principale, e che lo accostarono come doppiatore al cinema, e ai microfoni della radio. Poi, il successo delle sue macchiette, il cinema vero e pro-

prio e fugaci riapparizioni alla ribalta. Per quello che specificamente ci interessa, la prima consistente apparizione di Sordi sullo schermo avvenne nel '51, con un filmetto non disprezzabile diretto da Savarese, e prodotto e supervisionato da De Sica. Titolo: «Mamma mia, che impressione!». Era, praticamente, la trasposizione cinematografica del personaggio del liliace «boy-scout» della rubrica radiofonica, operata tuttavia con un certo gusto; rappresentò una eccezione nel bailamme sempre identico dei film comici di quegli anni. Ciò perché nel personaggio principale c'era qualcosa di più di una macchietta da risate, e ci si richiama, sebbene superficialmente e con una ingenuità infarcita di sospetto intellettualismo, ad una umanità individuata. Sordi si incamminava sulla via dell'osservazione diretta, lungo la quale avrebbe poi raccolto i suoi successi più importanti. Il suo tipo era però ancora tutto di testa, e in esso il richiamo alla realtà ancora di comodo, dedicato quasi esclusivamente alla ricerca di effetti di rilievo esteriore.

Su di un piano appena più approfondito l'attore è rimasto, in sostanza anche con le interpretazioni immediatamente successive, quelle che ne decretarono il successo. Parlo, per l'appunto, del Sordi pericolosamente tentato dalla formula, anche se meno limitata delle solite: il «bullo» di «Un giorno in Pretura» e di «Un americano a Roma», il rappresentante di una umanità sprovveduta e superficiale, ignara e ansiosa di successo, credulona e difficile; modellata su ingenui esempi di derivazione americana — vita facile e quattrini a disposizione — e priva di eccessivi scrupoli nel perseguire i propri miti. Non che mancasse d'interesse, un personaggio come quello: i ricordi con la realtà esistevano, abbastanza chiari, la sua natura si era venuta specificando e arricchendo (dallo «Sceicco bianco» in poi: in fondo lo «sceicco» immerso nel mondo dei fumetti, nel quale anche lui cerca un'evadizione alla mediocre realtà della propria esistenza quotidiana, differisce dal «vitellone»



L'ultimo Zampa dell'«Arte di arrangiarsi», ha dato all'attore Sordi la possibilità di una vera partecipazione al personaggio.

dei film successivi soprattutto perché i fumetti li «fa», invece di accontentarsi di leggerli e di commisurare le proprie azioni ai loro insegnamenti.)

I Ferdinando Moriconi li vediamo circolare un po' dappertutto, in Italia — l'accento romanesco del bullo di Sordi non è un limite, è una specificazione — in provincia e nei quartieri popolari della città; giovanotti che tentano di evadere dalle costrizioni di un ambiente gramo e di una vita difficile, e lo fanno, ovviamente, partendo dall'unica forma di cultura che sia loro familiare, i fumetti e i film alla americana. Il limite di un siffatto personaggio, naturalmente, era nella mancanza di un approfondimento: non ci si chiedeva, cioè, quale fosse la ragione vera di simili atteggiamenti, si evitava di vedere se, alla base, la spinta non venisse da qualche più precisa ragione di insoddisfazione nei confronti degli altri, magari da un senso di risentimento, malamente sfogato, nei riguardi di una società chiusa, rapidamente divisa. Ma, intanto, il meccanismo della comicità non scattava a vuoto, per scaricarsi

cioè senza lasciare traccia alcuna: aveva un mordente preciso e diretto, incideva, in qualche modo, sul piano del nostro costume.

Lo schema, ad ogni modo, era chiaro, così come era imminente la probabilità di rinchiudersi. Ad un certo punto la rimasticatura non poteva più essere evitata (lo abbiamo constatato), e tutto finiva per scadere, ancora una volta, in macchietta. Se a Sordi va riconosciuta una qualità; se, tutto sommato, possiamo ritenerlo uno dei rarissimi attori italiani su cui oggi sia possibile contare, lo si deve alla capacità che ha dimostrato di saper uscire da quei limiti, per sopportare non indegnamente il peso di personaggi più impegnativi e compiuti. Film come «I vitelloni», «Il seduttore» e il recente «L'arte di arrangiarsi» hanno per l'appunto fornito la prova dell'impegno per uscire dallo scontato, per non cristallizzarsi in una serie di atteggiamenti predisposti; scoprendo in lui una notevole capacità di comprendere e ricreare, sullo schermo, alcuni tipici aspetti della vita e del costume italiani, e una costante insistenza nella ricerca, ap-

profondita nel godibile ambito della satira. Il bersaglio di Sordi si allarga sempre di più, le difficoltà, nel seguire le intenzioni degli autori dei film in cui egli lavora, si fanno sempre maggiori, e parallelamente crescono i risultati che l'attore riesce a raggiungere. Anche se, indubbiamente, non sempre gli umori satirici di Sordi trovano modo di spiegarsi egualmente bene, non sempre la sua vena è egualmente felice; e i film che gli costruiscono attorno sono spesso di una mediocrità desolante, è comunque indiscutibile che la sua strada non si svolge attraverso la ripetizione di un cliché sperimentato, ma è contrassegnata da un a-lacre spirito di osservazione, e da una costante attenzione intellettuale (non intellettualistica: per il momento almeno). La prova di ciò, è nello stesso progressivo ampliarsi del personaggio; che non solo c'è, è vivo, è reale: ma si arricchisce continuamente.

L'impegno di Sordi, per il futuro, è tutto qui (ed è assai arduo), nello sforzo di arricchire ulteriormente, e tenere lontano dalle strettoie della formula, il suo simpatico personaggio, innamorato dei Western e dell'arte di arrangiarsi.

Giuseppe Sibilla

I DOCUMENTARI

Tutto a colori: Da Venezia al Basket

Non è la prima volta che il «basket» offre materia di studio per un breve reportage le cui intenzioni passano, saltuariamente, da quelle propriamente sportive a quelle didascaliche. Anzi a tal proposito ricordiamo un'opera precedente, in bianco e nero, diretta da Damiano Damiani della quale, pur ad essere severi, non si poteva dire che bene. Questo «Occhio all'azzurro» (1) di Clemente Crispolti non merita tanto. Ché gran parte del racconto appare disunita talché, pur se tecnicamente il film può pienamente assolversi (fotografia in Ferraniacolor di Idelmo Simonelli), i risultati finali restano sul piano della trita monotonia. A parte il discutibile titolo, che facilmente può trarre in errore — perché mai occhio all'azzurro quando nella pallacanestro gran parte del gioco si svolge con occhio a terra? — la regia non si è gran che preoccupata di spiegare, a chi ancora il gioco non conosce, le regole fondamentali con quella chiarezza che era necessaria. Muovere delle pedine su un plastico del campo di gara non è sufficiente per una efficace comprensione, né lo sono quei pochi brani, in movimento, ove le ragazze del CUS di Roma danno dimostrazione delle varie fasi di gioco. Ma il difetto ora rilevato in questo racconto di Crispolti è del resto comune a molte altre opere del genere che, nella trattazione, si disperdono sovente verso motivi puramente spettacolari, dimenticando che esse dovrebbero invece spiegare le basi di un gioco che, ovviamente, può anche essere ignorato dalla maggior parte degli spettatori.

Anche «Artefici del mosaico» (2), diretto da Gianni Alberto Vitrotti e fotografato in Ferraniacolor dal fratello Franco, rientra nel campo dell'esposizione didascalica. Gli autori vogliono spiegare come nascono gli allievi di quest'arte antica e vi riescono solo in parte ché, troppe volte, si compiaciono dei bei colori delle tessere allineate negli scaffali oppure del bozzetto sul giovane apprendista che è ancora ai rudimenti del mestiere. Ma più ancora di questi difetti incide sull'opera il commento parlato che, tra «rapide danze del martello» e simili voli lirici, tende ad una vuota rettorica con risultati facilmente prevedibili. La scuola presa in esame dai Vitrotti — neppure da paragonarsi questa loro fatica con il singolare «La bora a Trieste» — è quella di Spilimbergo nel Friuli e possiamo aggiungere che, nella scelta

delle opere mostrate quale esempio dell'alto livello artistico raggiunto da questa «bottega», non si è neppure operato con grande merito. Ché figurano pezzi di valore modesto e talvolta neppure di gusto.

Di tutt'altra natura «L'avventura di Acquaverde» (3), una specie di novellina per i piccini, che già abbiamo avuto occasione di giudicare a Pisa in occasione della II Mostra del documentario nel novembre passato. Acquaverde è infatti il nome di una piccola tartaruga di mare che una bambina tiene sul suo tavolo di studio. In sogno, la ragazzina immagina che la bestiola torni nel suo ambiente naturale e che qui debba lottare pur di rientrare sana e salva a casa. Ovvi quindi gli incontri subacquei che, ad onta dell'insistito accenno dello speaker (Mike Buongiorno) ad uno stagno, risultano chiaramente ripresi in acquario, a tale punto che certi pesci fanno a zuccate contro le paratie di vetro. Se le intenzioni degli autori (operatore in Ferraniacolor Mario Garettoni) erano di riservare il racconto ai più piccini, il film può essere benignamente considerato, anche perché da esso i giovani spettatori possono trarre qualche utile notizia scientifica, ma se le intenzioni erano di altra natura il giudizio muta totalmente. Le stesse riserve potremmo estendere a «Il Milione» (4), diretto da A. G. Borghesi e fotografato in Ferraniacolor da Mario Castaldi. Anche in questo caso la lunga sfilata di miniature che adornano le più antiche edizioni del «Milione» di Marco Polo possono essere di qualche utilità per spettatori in gran parte sprovvisti, ma per chi abbia una certa dimestichezza con l'editoria (basterebbe citare l'ultima edizione dell'opera curata da Einaudi) quell'intenso sfogliare di pagine, alla lunga, suona monotono mentre nulla si è cercato di fare per dare anima e rilievo alle stupende raffigurazioni. Anche il commento, eccessivo, non manca di infiorarsi dei soliti luoghi comuni cari a chi abbia a che fare con le grandi imprese. Ed i giochetti escogitati, per esempio quel rapido girar del leggio per passare da un'opera all'altra, non «rendono» nella maniera desiderata, anzi sono piuttosto fastidiosi. E ciò dispiace doppiamente in quanto da questa materia, con maggiore dimestichezza e con più sciolto linguaggio, si poteva certamente ricavare un racconto piacevole e di interesse non comune.

Al genere puramente visivo appartiene «Fontane di Roma» (5), curato per la regia e la fotografia da Claude Renoir. Come testo sonoro naturalmente si è sfruttata la musica di Ottorino Respighi e i risultati, stando alla pura ed esteriore resa di colore possono anche considerarsi positivi. Ma ad un documentario di impegno, quale appunto vorrebbe essere questo, si chiede qualcosa di più della semplice fattura ineccepibile. Se possiamo apprezzare il fatto che il commento parlato è rigorosamente escluso e che le sfumature cromatiche sono sempre appropriate non possiamo, al tempo stesso, dirci soddisfatti. L'autore della fotografia de «Il fiume» doveva darci qualcosa di maggiormente vivo, certo meno «turistico» e più sentito.

Poche note sono sufficienti per «Il genio di Leonardo» (6), diretto da Antonio dell'Anno e fotografato in Ferraniacolor da Guido Caracciolo. Il film giunge ovviamente in ritardo ed epigono dell'ottimo «Leonardo» di Emmer non aggiunge alcunché alla vasta materia già trattata. Dai panorami di Vinci, Firenze e Milano, si passa alle sale del Museo della Scienza e della Tecnica, ma anche le straordinarie invenzioni leonardesche vengono «fissate» con estrema superficialità, talché il tutto si risolve in una sfilata di immagini che solo meritano attenzione per la grandezza del genio che ha concepito quei progetti.

«Dietro alla facciata di Venezia» (7), diretto da Francesco De Feo e fotografato pur esso in Ferraniacolor da Antonio Secchi, si rifà ovviamente alla vasta narrativa che il cinema documentaristico ha dedicato alla città lagunare. Non aggiunge nulla, se non qualche piccolo particolare che, disperso com'è in una trattazione anonima, perde anch'esso ogni valore di originalità. Che a Venezia i funerali vengono fatti via mare con gondole mortuarie, che le pubbliche assistenze si servono di veloci motobarbiche, che i rifornimenti della città vengono effettuati tramite barconi certo non sorprende. Lo abbiamo già visto in bianco e nero, a colori ed anche in cinemascope. Quindi nulla di nuovo in laguna. Unica eccezione i vigili che danno bollette per eccesso di velocità. Su questo particolare e su altri avrebbero dovuto insistere gli autori ed allora il reportage avrebbe acquistato un merito, se non altro, di curiosità per l'eccezionalità del soggetto trattato.

Claudio Bertieri

A titolo puramente informativo e senza assumerne alcune responsabilità annotiamo che il lettore gli abbinamenti delle opere esaminate:

- 1) «La ladra di Parigi»
- 2) «La strage del 7° Cavalleggeri»
- 3) «Uomini violenti»
- 4) «Delitto alla televisione» e «I guastatori delle dighe»
- 5) «La rivolta delle recluse»
- 6) «Hellgate»
- 7) «Siamo uomini o caporali».

NEO-REALISMO E ARTE POPOLARE

Il cinema italiano, si è detto già numerose volte e in disparate occasioni, deve essere impegnativamente difeso nei suoi intrinseci valori e in tutti gli strumenti atti a sostenere e a potenziare quei valori.

È un nobile proposito quanto ovvio del resto per qualsiasi «benspensante». E in base al quale già numerose volte e in molte occasioni sono stati formulati questo e quel piano; in base al quale noi in particolar modo intendiamo formulare in futuro differenti e arditi progetti.

Tuttavia nel momento presente noi sentiamo di dover soddisfare innanzi tutto una necessità abbastanza categorica. Coscienti che nessuna cosa si può difendere se non si conosca prima ciò che essa sia non possiamo fare a meno di stabilire, preliminarmente, in che cosa davvero consista il cinema italiano.

Molti rimarranno stupiti, e non poco, della nostra esigenza. Difatti nel periodo del dopoguerra ad oggi si è venuta determinando l'opinione, ormai generalmente condivisa, che per autentico cinema italiano debba intendersi quello che, risalendo alle sorgenti letterarie e figurative del verismo e del realismo e rifacendosi a sporadiche esperienze filmistiche nazionali e d'oltre confine, è riuscito ad instaurare la scuola del neo-realismo cinematografico. E un'altra opinione si è largamente diffusa: che quale contrapposto di quel cinema debbasi ravvisare la produzione massiccia e putrescente dei film di «arte popolare» la quale avrebbe preso piede in Italia con la violenza di un sopruso. È naturale, in base a tali correnti opinioni, che il bisogno da noi denunciato appaia incomprensibile. Soltanto noi contestiamo la validità chiarificatrice di quegli avvisi; ritenendo anzi che proprio essi, col loro semplicistico schematismo, occultino l'essenza e i disparati caratteri dell'intero cinema italiano dietro un'opaca cortina di nebbia. Trattasi di una nebbia assai insidiosa, a parer nostro. E senz'altro vogliamo tentare di dissiparla operando, con gesto risoluto, uno squarcio.

Immediatamente ci appare che i film italiani i quali hanno tratto dalla passione della Resistenza e dei conflitti sociali una ispirazione sincera, tale da renderli nel loro compimento espressivo veramente artistici, costituiscono vitali realizzazioni, nonché illustrazioni eccellenti della scuola neo-realista. Ma subito siamo tratti a discriminare nella produzione cinematografica di simile indirizzo, film genuini da



Povero papà che non può infrangere il «puro legno» di queste sbarre di ferro; guarda come brilla la fede di tua moglie e come il mocciosetto si succhia le dita! Nei film d'arte popolare gli eventi s'accaniscono contro l'uomo finché un benefico fato lo salva.

La maggioranza degli autori del film neo-realisti deve la propria formazione ad una società in via di rinnovamento. Nei film di «arte popolare» i personaggi sono determinati quanto basta per raffigurare il bene e il male in assoluto, simbolicamente.

film che genuini non sono, bensì artefatti. Ma subito dopo ci vien fatto di discernere, nei così detti film di arte popolare, non soltanto le loro qualità deteriori, ma altre migliori e positive qualità che conferiscono ad essi il diritto di essere vagliati, anziché con superficiale sprezzo, con attento esame e con storico criterio. Per il piano inclinato che non è unicamente della viltà, ma anche del coraggio, passiamo quindi ad identificare le cause che, secondo noi, hanno infirmato una parte, cospicua per altro, della cinematografia italiana più avanzata.

La forza morale derivata dalla resistenza è stata invero limitata nel numero dei nostri cineasti progrediti e soprattutto nella continuità delle condizioni di coscienza; il vigore polemico scaturentesi dal drammatico palpitar della nostra società è stato decrescente, discontinuo nel settore ancorché limitato dei predetti; per contro, e viceversa, riaffioranti ed incalzanti ognor più in parecchi dei cineasti in questione sono state le istanze di una origine classista, di un costume e di una educazione borghesi. Inevitabilmente nei film neo-realisti, e in non pochi, si è venuto a determinare uno svilimento interiore. Inevitabilmente nei film medesimi si è venuto anche a determinare un inquinamento espressivo. E questo poiché, sotto l'influsso di un'estetica borghese, ad un argomento voluto ha finito col conformarsi uno stile involontario e al generale senso del contenuto hanno finito con l'aggiungersi particolari o risorse di linguaggio addicenti al senso di un contenuto diverso.

Abbiamo detto e ripetuto «inevitabilmente»: e per un preciso motivo. Le denunce da noi fatte (le quali lasciano ben comprendere che la maggioranza degli autori dei film neo-realisti deve la propria formazione ad una società solo in via di rinnovamento) intendono attribuire ed attribuiscono una situazione reale della cinematografia italiana non già ad errori responsabili, ma al corso altrettanto reale della storia in un periodo di transizione.

Il riferimento della Storia ci porta per i film di «arte popolare», nei confronti dei quali non useremo di minor coraggio, a ravvisare come tipico elemento negativo un preminente carattere di anti-modernità. Tali films infatti ci appaiono condizionati non già da una concezione della vita materialistica



Per non tralasciare di far ridere il pubblico i produttori non risparmiano sull'impiego dei comici. Eccone due che riescono, per certi loro atteggiamenti clownschi, a strappare ai più ingenui qualche sorriso.

LIBRERIA INTERNAZIONALE ABRUZZINI

ROMA - PIAZZA COLONNA - ANGOLO VIA COLONNA ANTONINA - ROMA

TUTTI I LIBRI DI TUTTO IL MONDO

o razionalistica; bensì, e addirittura, da una concezione metafisica. Intendendo per metafisica la fede religiosa e per quest'ultima intendendo la dipendenza del mondo sensibile dal sopra-sensibile.

Chiarimo in termini esplicativi il nostro pensiero. In tutti i film d'arte popolare gli eventi casuali si accaniscono a lungo contro l'uomo, stringendolo in una morsa in cui quello vanamente si dimena. Alla fine gli eventi mutano d'un tratto, divenendo favorevoli per la benigna intromissione del Fato o, con espressione più appropriata, per il divino intervento della Provvidenza. Nel concetto moderno della vita non è la casualità ad osteggiare l'uomo, ma lo schiacciamento delle forze economiche; nè l'elemento soprannaturale vale a porre fine alle ingiuste sofferenze terrene, ma la volontà umana, la quale è sollecitata dalla coscienza a lottare per la conquista di un'esistenza migliore. Ma in che cosa consiste la negatività del ravvisato antimodernismo? I personaggi dei film di « arte popolare », in conseguenza della relazione metafisico-religiosa dianzi spiegata, sono ridotti ad entità trascurabili in confronto delle forze esterne e soprastanti che di essi dispongono a piacimento. Per quei personaggi non ha più conto la complessità mentale nè la specifica formazione onde l'uomo è qualcosa di per sé importante. Vengono quei personaggi medesimi determinati il poco che basta per raffigurare il bene e il male in assoluto, simbolicamente. E resi simili, per linearità e schematicità, agli eroici personaggi classici, essi, privi della relativa consistenza interiore, non ricevono in effetti altra consistenza che quella di un fantoccio, il quale è destinato ad afflosciarsi non appena la mano che lo manovra lo abbandoni.

Salta ora gli occhi che l'anti-modernismo dei film

di arte popolare fa sì che non esistano in quelli personaggi vivi, o per dir meglio, sia assente l'uomo vero. E per uomo vero non vogliamo intendere, dato il richiamo fatto per antitesi al concetto moderno della vita, l'uomo progredito della società attuale; ma l'uomo di qualsiasi società o ambiente, compreso il mondo religioso; il quale ha anch'esso i suoi uomini veri e che tali sono, peraltro, nella misura con cui, nelle loro specifiche conformazioni e nei loro producenti atti di volontà, confutano la fede stessa quale dipendenza del mondo sensibile dal sopra-sensibile.

In difetto di personaggi vivi i film di « arte popolare » non possono certo essere considerati vivi. E tuttavia tali film non sono neppure inerti.

In essi predominano atteggiamenti umani attivi, quali l'anelito verso la giustizia, la tenacia negli affetti, la fermezza nella fedeltà e nella lealtà, lo slancio nell'abnegazione e, per contro, la rivolta verso la prepotenza, lo sdegno nei confronti della viltà, del tradimento, della doppiezza e del compromesso. In essi campeggiano posizioni umane dinamiche, come, principalmente, la intollerata sottomissione e la virile combattività dei diseredati non mai destinate alla rinuncia, ma ad una rivalsa che comporta altresì la sconfitta dei prepotenti oppressori.

L'attività e la dinamicità attribuite agli atteggiamenti e posizioni umane sudescritte sembrano in contraddizione con la inesistenza di personaggi vivi. Ma tali personaggi, od uomini, identificati per non veri del mondo religioso, come di qualsiasi società o ambiente, non devono da quel mondo derivare la rassegnazione carratteristica che è passività; ma gli atteggiamenti e posizioni umane in sé medesimi propri di film per i quali il condizionamento della fede non

ha inteso implicare natura o senso religiosi, non devono risentire dell'immobilismo delle virtù edificatrici, potendo pertanto esprimere valori morali in movimento nelle accennate direttrici del bene e dell'onesto. Tali direttrici terrene ed umane appartengono tuttavia al presente? O sono piuttosto proprie del futuro? Nè l'uno nè l'altro. L'anti-modernismo del film d'arte popolare sembra emergere di nuovo.

Ma le direttrici morali in parola non si rifanno neppure al passato. I valori della coscienza indirizzati per esse costituiscono in ogni epoca il patrimonio interiore della gente più semplice che si forgia attraverso le esperienze elementari ed assolute, quali il travaglio per la sopravvivenza, la unione tra uomo e donna e la procreazione, che rimane estranea a più numerose e particolari esperienze per i limiti della sua « economia »; la quale il costume assunto mantiene immunizzato dalle contaminazioni di ogni altro ambiente diverso e più complesso del proprio.

Se nei film neo-realisti si sono risentiti gli influssi di un'estetica borghese, nei film d'arte popolare nessuna influenza di alcuna estetica determinata viene ad esercitarsi: ciò per il fatto che tali film sono in tutto conseguenti alla mancanza di specifica cultura della semplice gente alla quale si riferiscono. Ne deriva che, in luogo della contraddizione tra argomento e stile causatasi nei film neo-realisti con il negativo apporto di un inquinamento espressivo, nei film di arte popolare si verifica una coerenza tra i termini predetti con l'apporto positivo di una chiarezza espressiva e quindi di una certa efficienza.

Ma chiarezza espressiva non può significare qualificazione espressiva per film, come gli ultimi, riconosciuti esenti da qualsiasi estetica determinata.

I film d'arte popolare risultano dunque evidenti restando tuttavia imprecisati; risultano efficaci, restando tuttavia generici. Essi rasentano, e non più, la potenza espressiva dell'arte, rimanendo d'altronde sempre avulsi e lontani dall'impotenza espressiva di ogni intellettualismo.

Limitate opere d'arte effettive, da un lato, quelle degli schietti film neo-realisti; numerose opere non artistiche, dall'altro, quelle dei film d'arte popolare, formano il consuntivo della nostra sintetica disamina. Le une che si sono concluse nella pienezza dei sentimenti d'un breve momento storico e in attesa per il rifiorire dell'arte loro del risveglio di sentimenti analoghi; le altre aperte ieri come oggi, oggi come sempre a tutte le possibilità che la coscienza umana e il talento sappia trarre, in ogni idonea occasione, per conferire a una materia generosa le perfette sembianze della fantasia.

Che almeno, e veramente, generosa sia la materia o contenuto dei film d'arte popolare c'è qualcosa che lo decreta incontestabilmente; come qualcosa c'è che incontestabilmente decreta il momentaneo ristagno della ispirazione sincera dei nostri film più avanzati. Tale cosa è il consenso del popolo che si nega ai film neo-realisti, soltanto di scuola ma non per contenuto ed artistica espressione, e che si concede invece ai film d'arte popolare e precisamente alle qualità morali di essi.

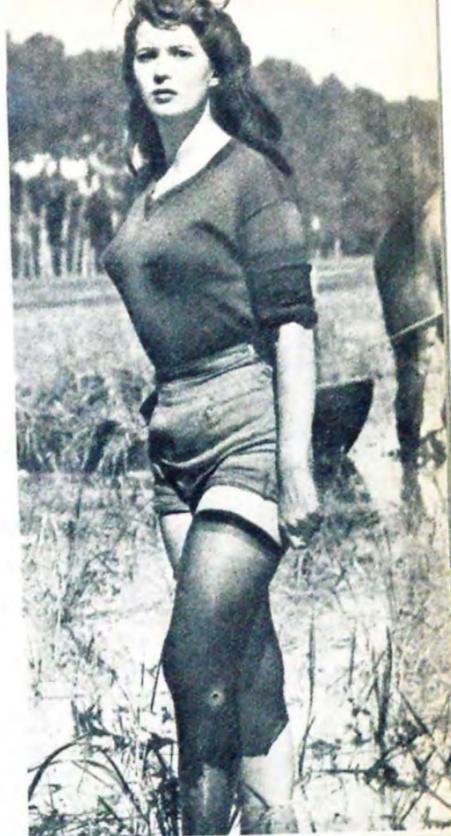
Di certo non saremo noi che il popolo riterremo incapace di giudizio ricorrendo, come avviene anche da parte dei non retri, ad argomentazioni speciose. Se i film neo-realisti che alle grandi masse dovevano essere per contenuto e per forma i più vicini si sono rifugiati tra gli eletti e i sofisticati, una ragione, una ragione non pettegola, doveva esserci secondo noi; e se i film d'arte popolare ripudiati dalle élites vengono accetti alle maggioranze una ragione, una ragione non sciocca, secondo noi doveva pur esistere.

Di tali ragioni noi ci siamo preoccupati; cercando di vedere chiaro, come in qualche modo crediamo di aver fatto, attraverso l'insidia degli equivoci e dei luoghi comuni i quali, come i sentieri di un labirinto, non conducono mai ad alcuna meta.

Alberto Vecchietti



Elsa Martinelli in « La risaia » di Matarazzo.



Silvana Mangano in « Riso amaro » di De Santis.

PRODOTTI NAZIONALI DI GRANDE CONSUMO

RISO E ANGUILLE MARINATE

Sophia Loren in « La donna del fiume » di Soldati.

Qui compare il prete a cui si consegnano ragazza e valigia perchè nell'arte popolare l'uomo di Chiesa è sempre chiamato dagli sceneggiatori a risolvere le più intricate questioni agendo così da energico catalizzatore di situazioni. Trent'anni fa i realizzatori di questa storia l'avrebbero intitolata: « Tradita la notte delle nozze ». Oggi dicono soltanto « Tradita », ma poi bisbigliano: (la notte delle nozze).



Il piccolo attore Pablito Calvo in « Marcellino, pan y vino » del regista Ladislao Vajda.

Marcellino pan y vino

Regia: Ladislao Vajda - Soggetto: dalla novella di José Maria Sanchez Silva - Sceneggiatura: Ladislao Vajda e José Maria Sanchez Silva - Fotografia: Antonio Luengo - Musica: Pablo Sorozabal e Pablo Sorozabal jr. - Produzione: Chamartin - Falco Film - Distribuzione E.N.I.C. Interpreti e personaggi: Pablito Calvo (Marcellino), Rafael Rivelles (Padre Superiore), Antonio Vico (Fra' « Porta »), Juan Calvo (Fra' « Pappina »), Juan José Menendez (Fra' « Battesimo »), Mariano Azana (Fra' « Malato »), Joaquim Roa (Fra' « Dindon »), Juan José Menendez (Padre Gil), José Marco Davo (Maniscalco e Sindaco), Izabel de Pomes (Madre), Carmen Carbonell (Alfonsa), Rafael Calvo (Don Emilio), José Prada (Zio Roque), Angel Fernandez (Vargas), Ema Sedeno (Moglie di Vargas), Francisco Nuno (Uomo « gigante »).

Durante il periodo delle guerre napoleoniche, dodici frati che vivono alimentati da una fede pura e semplice, trovano un bimbo sulla soglia del loro convento. Il primo impulso è quello di trovare una donna pietosa cui affidare il bambino, ma l'amore che sgorga schietto dal loro cuore ha il sopravvento e così, dopo un'insieme di difficoltà volutamente trovate, essi decidono infine di allevarlo. Marcellino cresce confortato dall'affetto di dodici padri che gli offrono una vita impastata di bontà; la sua anima di fanciullo ha tutta la libertà di « scoprire » ciò che vuole. E col tempo scopre anche che tutti gli altri bambini come lui hanno una mamma; egli vorrebbe vedere subito la sua, ma i frati dicono che è in cielo. Tuttavia la sua tristezza è passeggera, ed una scoperta più delle altre lo affascina tanto da fargli di-

menticare ogni cosa. Salito di nascosto nel solaio, in cui i frati gli avevano proibito di entrare, Marcellino si trova improvvisamente di fronte ad un grandissimo crocifisso. La prima impressione è forte ed impaurito fugge via; ma spinto dalla curiosità egli torna sul luogo; questa volta ciò che lo colpisce è solo la grande magrezza del Cristo, l'immensa tristezza del suo volto. Impietosito corre a prendere del cibo per offrirlo a quell'Uomo tanto affamato. Salito su un tavolo il fanciullo porge una fetta di pane al Cristo; questi però non risponde alla offerta. Ma quando sul volto di Marcellino appare la delusione, il miracolo si compie; la mano dell'Uomo si muove, il suo braccio si china a raccogliere il dono. Da quel giorno Marcellino ha trovato il suo Amico; egli viene sempre a trovarlo per portargli del cibo che sottrae furbescamente ai frati. E quando questi si accorgono dei piccoli furti e seguono il fanciullo per rendersi conto del suo comportamento, assistono al miracolo; ma è l'ultimo. Il Cristo chiede a Marcellino di formulare un desiderio; gli sarà esaudito in compenso alla sua bontà. « Fammi vedere la mamma » — è la risposta del bimbo. Ed anche quando sa che dovrà morire, ossia « dormire per sempre », egli non indietreggia. Il Cristo allora apre le braccia e stringe a sé il fanciullo; di fronte agli occhi stupiti dei frati che singhiozzando cadono in ginocchio, Marcellino, in una gran luce, va a raggiungere finalmente la « sua » mamma.

Questo di Marcellino è l'ultimo « piccolo » personaggio che il cinema di questi anni ci ha offerto; una nuova risposta a quell'estro, a quel bisogno spontaneo di studiare, di « descrivere » l'anima schietta e spesso insondabile del fanciullo. Una « sensibilità » questa che affianca alla naturale ispirazione, fruttuosa nelle altre arti come del resto nel cinema stesso, una nuova improvvisa tendenza alla semplicità, alla descrizione della creatura nel suo primo fiorire, un ritorno alle origine causato forse dal

desiderio di « ritrovare » la persona umana nel suo nascere dopo i numerosi episodi di violenza di quest'ultimo conflitto. Il fanciullo di fronte agli ideali, di fronte alla guerra, di fronte agli odii di razza ed al sentimento di libertà. « Idolo infranto » di Carol Reed. « Giochi proibiti » di Clément, « The Quiet One » di Sidney Meyers, « Il piccolo fuggitivo » di Asley e Engel, sono le opere più note, più impegnative. Anche « Marcellino » appartiene a questa grande famiglia; la sua però è la fiaba più buona, la più semplice, ove tutto è possibile, ove i sentimenti espressi sono i più comuni ma i più grandi; la bontà, l'amore verso la madre e quello verso Dio. La bontà come dono naturale; l'amore per la madre come un bisogno, ma necessità insoffocabile che fa accettare ad un fanciullo, sebbene quasi inconsciamente, la morte pur di raggiungere e conoscere quella « mamma » che tutti gli dicono ch'è in cielo. L'amore verso Dio come un atto di fede e di schiettezza che suggerisce ad un bimbo di offrire del pane ad un Dio che conosce e che crede affamato. Una storia dunque ricca di purezza e d'ingenuità fiabesca ove l'anima del fanciullo non è « approfondita » né messa di fronte a « fatti umani » più o meno complessi, ma unicamente esaltata, posta al centro d'una vicenda che è tutta una offerta d'amore alla semplicità di cuore e di spirito. Ma è Marcellino un personaggio vivo o piuttosto una meravigliosa figura creata dalle pie umanità di dodici frati francescani? Le sue birichinate, la sua spontaneità, la sua ingenuità, alcune volte non fanciullesca, c'indurrebbe a crederlo. Fra' « Dindon » e Fra' « Porta », Fra' « Malato » e Fra' « Pappina » hanno dato a Marcellino ciascuno il proprio apporto di fede e di saggezza ispirata; il fanciullo è così una personificazione vivente della purezza di spirito, della semplicità francescana che accetta la vita come una meravigliosa offerta.

Il clima di leggenda in cui è avvolta la storia della novella originale di Sanchez Silva ha qui assunto accenti più vivi, più realistici: la fiaba meravigliosa s'è così trasformata in un racconto fresco ove anche il miracolo è soltanto e specialmente un « fatto umano ». Il Cristo si muove, scende dalla croce ed accetta il pane e la sedia che Marcellino gli offre; il Cristo parla e risponde a Marcellino come un suo amico, come un Frate Maggiore o come quel Manuel ch'è stato l'immaginario compagno dei suoi giochi. « Lo sai chi sono? — « Lo so; tu sei Dio. — E' un piccolo francescano che parla, che sorride al suo Dio come ad un uomo che ha tanto sofferto ed a cui crede che sia bene togliere quella dolorosa corona di spine.

Ladislao Vajda ha narrato la storia mantenendosi sul piano della più « sentita » ingenuità, attingendo oltre che ad una fonte letteraria anche alla più schietta tradizione del suo paese. Siamo però ben lontani dalla dolce e suggestiva semplicità d'un « fioretto » o dalle tristi note di poesia di « The Quiet One » o di « Giochi proibiti ».

La poesia è un'altra cosa. Tuttavia l'opera del Vajda merita l'attenzione per una sorprendente dose d'equilibrio che mantiene il racconto sino alla fine su un piano di squisita compostezza. Sono facilmente riscontrabili alcune note di calligrafismo (l'incontro di Marcellino con la giovane « mamma », la sua fuga alla fiera, ecc.) ma il sapore di freschezza che l'investe fa sì che non nuociano all'unità dell'opera. Più che di poesia della semplicità, quindi, parleremo di semplicità di poesia; d'altronde l'esilità della trama stessa richiedeva la sensibilità d'una squisita anima di poeta. Ma non trascureremo di notare la capacità

più lodevole del Vajda, l'uso cioè del primo piano. Il volto di Marcellino esprime sempre il suo stato d'animo mettendone in luce le più riposte sfumature; il tutto sempre in stretto rapporto col dramma. Un vero esempio di quella « microfisionomia » tanto cara a Balázs. Si rammenti, ad esempio, il momento del miracolo; non è tanto la luce che investe il volto del fanciullo a rivelarcelo, ma piuttosto il sorriso col quale egli accoglie il fatto. Un passaggio dosato da una espressione delusa e stanca ad un'altra viva, allegra, che esprime tutta la gioia di un'anima buona ed infantile al cospetto di un avvenimento per lei più bello che miracoloso. Altrettanto può dirsi dei volti di tutti i frati; nei loro occhi c'è la luce inconfondibile della fede.

Pablito Calvo è veramente un volto « nuovo » per il cinema. Più che di espressività (quella, ad esempio, di una Brigitte Fossey o di un Tony Andrusco) parleremo d'interpretazione; siamo di fronte ad un autentico piccolo attore. Non è perciò inesatto, una volta tanto, parlare di « scoperta ».

Uomini violenti

(The Violent Men - 1955)

Regia **Rudolph Maté** - Sceneggiatura: **Harry Kleiner** - Tratto da una novella di **Donald Hamilton** - Direttori della fotografia: **Burnett Guffey A.S.C.** e **W. Howard Greene A.S.C.** - Orchestrazione: **Murray Cutter** - Musica: **Max Steiner** - Direttore d'Orchestra: **Morris Stoloff** - Prodotto da: **Lewis J. Rachmil** - Colore: **Technicolor**; Sistema: **Cinemascope** - Personaggi e interpreti: **Glenn Ford (John Parrish)**, **Barbara Stanwyck (Martha Wilkison)**, **Edward G. Robinson (Lew Wilkison)**, **Dianne Foster (Judith Wilkison)**, **Brian Keith (Cole Wilkison)**, **May Wynn (Caroline Vall)**, **Warner Anderson (Jim Mc Cloud)**, **Basil Ruysdael (Tex Hinkleman)**, **Lita Milan (Elena)**, **Richard Jaeckel (Wade Matlock)**, **James Westerfield (Magruder)**, **Jack Kelly (De Rosa)**, **Willis Bouchey (Sceriffo: Martin Kenner)**, **Harry Shannon (Purdue)**, **Peter Hanson (George Menefee)**, **Don C. Harvey (Jackson)**, **Carl Andre (Dryer)**, **James Anderson (Hank Purdue)**, **Katharine Warren (Sign.ra Vall)**, **Tom Browne Henry (Sig. Vall)**, **Bill Phipps (Bud Hinkleman)**, **Robo Bechi (Tony)**.

Martha, benchè sia l'amante del cugino Cole, preferisce sposare il vedovo Lew, possidente terriero e padre di Judith. La donna, ambiziosa di possedere un'intera vallata del Far West, spinge il marito ad usare metodi scorretti per espropriare i vicini, nè desiste dall'intento anche quando egli, colpito alle gambe in una sparatoria, rimane paralizzato per sempre. Alla direzione della fattoria chiama Cole, ne ridiviene l'amante e lo incita ad espropriare i confinanti usando la violenza. John Parrish è un ex capitano trasferitosi in campagna per curare i postumi di una ferita e che, ormai ristabilito e pronto a ripartire per la città, non ha intenzione di spargere sangue reagendo alla violenza dei « brava » assoldati da Cole. Ma l'uccisione di gente amica e alcune scoperte provocazioni lo costringono a scendere in lotta. Impiega la più spietata tattica militare e porta letteralmente il terrore nel campo avversario, incendiando la fattoria di Lew che la moglie abbandona fra le fiamme. A stento il paralitico riesce a salvarsi e, aiutato dalla



Da « Accadde il 20 luglio » di G. W. Pabst.

figlia, si allea al capitano John, mentre Martha e Cole vengono raggiunti dalla vendetta. John non abbandonerà più il West e sposerà Judith.

Se « Broken Lance » (« La lancia che uccide ») di Dmytryk costitui un bell'esempio di adattamento del genere « western » al Cinemascope, l'attuale « Uomini violenti » di Maté può degnamente affiancargli. Indubbiamente l'opera di Maté non presenta sempre la coerente continuità di ampiezza panoramica fra esterni e interni caratteristica del film di Dmytryk. Inutile soppesare bontà di registi o di interpreti. Ciò che influisce è il supporto, la diversa qualità e fattura di « storia » e di sceneggiatura. Teniamo conto come « La lancia che uccide » si avvallesse della simultanea, parallela presenza in campo di quattro fratelli nei loro differenti atteggiamenti verso il padre, la madre e i personaggi collaterali e come tale pluralità antagonista conferisse lievitazione scenica, tutt'altro che indifferente, ad ogni sequenza. Dmytryk rese quindi in Cinemascope un esteso, denso dramma familiare sviluppandone le proporzioni in virtù dell'ambientazione « western ». Maté, invece, si serve del contrasto e dei « caratteri » di una fosca famiglia asseragliata in una cupa fattoria da cui si irradia il terrore verso i succubi coloni, per basarvi e comprimervi gli estremi della lotta che, una volta esplosa, dilaga furente a contatto con la natura ove il paesaggio desertico e infinito esprime l'assenza di ogni limite, di ogni misura assunta dalla guerra che l'uomo vindice muove contro la violenza del malvagio. Perciò « Uomini violenti » è soprattutto un « dramma in esterni » dove il regista si preoccupa di puntare le lenti anamorfiche sui dirupi delle Montagne Rocciose, sulle plaghe dell'Alta Sierra, divampandovi incendi, sparatorie e cavalcate.

Rudolph Maté è riuscito a renderci questa

atmosfera, sia fotograficamente, sia aderendo all'intento dello scenarista Harry Kleiner.

Benchè i fotogrammi del film siano firmati da ben due direttori (Burnett Guffey A.S.C. e W. Howard Greene A.S.C.), alcune riprese dall'alto di cavalli in fuga e frequenti, rapide soluzioni di macchina nei momenti di « suspense », rivelano la personalità e la sapienza fotografica di un operatore, quale William Howard Greene, che sin dal 1922 compì studi sul colore.

Un altro merito del film risiede nella calcolatissima dinamica dello scenario il cui ciclo è perfettamente analogo a quello del motore a combustione interna: compressione, scoppio, espansione. I fanatici della « catarsi » non debbono sforzarsi ad individuarla perchè la « scarica emotiva » della platea ricorda l'ovazione dello stadio dopo il « goal ». Il primo tempo è un continuo introdurre e gravare lo spettatore in un mondo la cui realtà è subire le violenze del prepotente finchè la prima fulminea pistolettata di Glenn Ford non stecchisce il bravaccio. Glenn Ford è un attore particolarmente dotato nell'interpretare personaggi che da una dolce mezza san diventare d'acciaio, che dal « quieto vivere » scattano alla vendetta senza pietà; perciò anche qui fornisce buona prova. Il suo doppiatore (Stefano Sibaldi), attraverso sicura alternanza di toni morbidi e aspri, traduce con efficacia lo stile dell'attore. Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson e Brian Keith determinano la tensione negativa, mentre leggermente convenzionale e come personaggio e come interprete appare Dianne Foster. La musica di Steiner, orchestrata da Cutter e diretta da Stoloff ha un andamento adeguato alla linea visiva della vicenda a cui egualmente si intona il colore.

Brigadoon

(Brigadoon - 1955)

Regia: **Vincente Minnelli** - Soggetto: dalla commedia musicale omonima di **Alan Jay Lerner** - Musica: **Frederick Loewe** - Sceneggiatura: **Alan Jay Lerner** - Fotografia: **Joseph Ruttenberg A.S.C.** - Scenografia: **Cedric Gibbons e Preston Ames** - Direzione musicale: **Johnny Green** - Coreografia: **Gene Kelly** - Orchestrazione: **Conrad Salinger** - Montaggio: **Albert Akst** - Costumi: **Irene Sharaff** - Produzione: **M.G.M.** - Colori: **Anso Color** - Personaggi e interpreti: **Gene Kelly (Tommy Albright)**, **Van Johnson (Jeff Douglas)**, **Cyd Charisse (Viola Campbell)**, **Elaine Stewart (Jane Ashton)**, **Barry Jones (Mr. Lundie)**, **Hugh Laing (Harry Beaton)**, e **Albert Sharpe, Virginia Bosler, Jimmy Thompson, Tudor Owen, Owen McGivney, Dee Turnell.**

Brigadoon è un villaggio scozzese scomparso dal mondo nel 1700 per sfuggire allo spirito del male. Però Brigadoon, ogni cento anni,

riappare per un giorno dall'alba al tramonto e i suoi abitanti vivono come nulla fosse accaduto, come se le giornate si susseguissero con la stessa durata di 24 ore ciascuna. Ogni volta essi si addormentano e spariscono insieme al villaggio. Al risveglio, per loro, sono passate soltanto otto ore, mentre per l'umanità è trascorso un secolo. Inoltre la gente del villaggio ha un unico divieto: non oltrepassare i confini del paese. Se così avvenisse, Brigadoon sparirebbe per sempre.

Proprio nel giorno in cui Brigadoon riappare nel nostro secolo, due giovanotti di New York, l'avvocato Tommy e il suo amico Jeff, sperduti mentre cacciano fra le nebbie colline di Scozia, capitano nel villaggio in festa per un matrimonio.

La frattura originatasi dal contatto fra due giovani contemporanei e una popolazione del '700 è superata dall'amore nato fra Tommy e Viola, una fanciulla del luogo. Amore messo in pericolo da un malvagio che, tentando di fuggire dal villaggio, minaccia di farlo sparire per sempre assieme ai suoi abitanti. Quando il pericolo è scongiurato, il giovane, che per vivere accanto alla donna amata dovrebbe stabilirsi per sempre a Brigadoon ed entrare



Michel Ray è il piccolo interprete di « The Brave One » (Titolo provvisorio italiano: « L'Ultima corrida ») diretto da Irving Rapper e girato nel Messico in CinemaScope. Michel è stato a Venezia in occasione della Mostra d'Arte Cinematografica: eccolo fotografato sul Canal Grande.

così in un ciclo di vita e di tempo estraneo al suo, non si sente perfettamente sicuro di volere tale stato di cose. Dissuaso dall'amico, egli lascia la fanciulla e abbandona Brigadoon ripartendo per New York. Ma qui la vita gli appare, ora, caotica, dominata dal male, dalla superficialità, dall'egoismo, dall'arrivismo e una sofisticata fidanzata non riesce che a fargli rimpiangere maggiormente la perdita fanciulla di Brigadoon che sarebbe riapparsa fra cento anni e che lui non sarebbe più riuscito a vedere. Decide di ritornare sui luoghi ove era apparso Brigadoon e tale è la forza evocativa del suo dolore e del suo amore che il miracolo si compie: Brigadoon riappare. Egli potrà vivere con la donna per cui ha rinunciato al mondo.

La leggenda di Brigadoon appartiene alla favolistica scozzese a cui attinsero Alan J. Lerner e F. Loewe per la stesura della omonima commedia musicale assai nota e rappresentata sia in America che in Inghilterra. Il collaudato successo di palcoscenico ne determinò la realizzazione cinematografica che venne affidata al binomio fondamentale di « Un americano a Parigi »: Vincente Minnelli regista, Gene Kelly ballerino e coreografo. Tralasciando contorni e diluizioni di tipico romanticismo anglo-sassone, « Brigadoon » possiede un dolce sapore di parabola, una quasi realtà che trae origine dalla fiaba, un invito al « mondo ideale » e una arcadica freschezza che Minnelli ha reso talvolta idilliamente, ma che in qualche momento rivela le tavole del palcoscenico da operetta. In senso negativo ha inoltre influito il Gene Kelly ballerino che da una sua primitiva recitazione improntata a legami ritmici con la danza ci pare ora invertire le posizioni e puntare su un « recital » mimato e danzato per cui, in fondo, non è propriamente dotato. L'evoluzione del coreografo (e in questo campo gli rendiamo merito), se non è basata su eccezionali doti di ballerino, favorisce l'ideazione di passi e figure il cui modello mentale non trova riscontro nell'esecuzione personale. Il coreografo, precisiamo, si raffina (per Gene Kelly possiamo anche dire che si intellettualizza) col tempo, mentre il ballerino rimane entro i limiti dell'espressione fisica ormai raggiunta. Nelle danze di Kelly in « Brigadoon » è avvenuto esattamente questo: egli ha puntato sul valore dell'immobilità alternata a rapidi spostamenti di positura, si è costituito perno di una sinuosa, longilinea, vibratile Cyd Charisse risultando, nel confronto, pesante e forzato. Kelly è un ballerino di formazione ginnico-attletica che necessita sveltire la propria figura muscolosa in danze movimentate e semi acrobatiche; infatti nel film la sua danza migliore è quella dell'inseguimento e lotta al lume delle torce con l'abitante che tenta la fuga. Coreografia, musica, fotografia e montaggio concorrono a rendere tale danza ricca di qualità eminentemente cinematografiche. La riunione dei « clans », le elaborazioni di balli popolari scozzesi, l'allegria riunione nella piazza del paese si avvalgono di elementi che dal numeroso corpo di ballo ai costumi, dalle scene di Gibbons al colore, riempiono piacevolmente il grande schermo del Cinemascope.

Van Johnson interpreta il suo tipo preferito di solido bonaccione e, benché un po' ingrassato, si esibisce in un balletto in coppia con Kelly, tanto per non smentire l'eclettismo del perfetto attore americano.

PESARO

COMANDANO LE DONNE!

A fare gli esauriti al cinema sono le donne. Si incontrano per strada o in un salotto o si parlano per telefono; basta che una di loro abbia visto il film « che fa piangere » perché il giorno dopo tutte vanno a vederlo, trasportandosi appresso mariti, fidanzati e figli. Se il film è proibito ai minori di sedici anni depositano i ragazzi in qualche cinema parrocchiale, ma il drammone che « fa piangere » non vogliono perderlo. Altre donne, non informate, prima di acquistare il biglietto chiedono a chi esce dal cinema se il film è bello o brutto.

Gli uomini si occupano poco del fatto artistico nei film; seguono la corrente messa in moto dalle donne e quasi sempre vanno al cinema per passare un paio d'ore. Sabato, domenica e giovedì è quasi di rigore uscire, poiché da ottobre a marzo la sera non c'è altro svago che il cinema.

Pochi sono coloro che si interessano dei film d'arte, che seguono le critiche e corrono a vedere le opere premiate alle Mostre. Corrono, è la parola, poiché a tardare un solo giorno l'indomani rischieranno di trovare un drammone che « fa piangere » o le smorfie di un comico che « non fa ridere ».

Altri discutono nei caffè o nei circoli i film e i relativi registi e ogni tanto sentì che qualche giovane esce fuori... ma io quella carrellata dal basso in alto sui cadaveri l'avrei presa così... meglio in questo modo, invece... dice un altro. Ma va! ribatte il primo. E così discutono per serate intere. Poi qualcuno si accorge che anche a Pesaro c'è un Cineclub legalmente costituito e si iscrive. Vuole fare il regista. Passa un po' di tempo; si presenta un altro e chiede di fare il regista. Passa un po' di tempo; si presenta un altro e chiede di fare il regista (!). Attualmente il Cineclub ha dovuto forzatamente diminuire la sua attività per mancanza di elementi che si dedicassero (sempre nell'ambito cinematografico, quindi sperimentale) alla scrittura di un soggetto, alla sceneggiatura e alla fotografia.

L'iniziativa, presa tempo addietro da alcuni giovani con la costituzione del Circolo del Cinema, ebbe sul principio un grande successo sia per i film retrospettivi proiettati sia per il numero dei soci che vi parteciparono. Non sappiamo i motivi per cui questa iniziativa è così presto sfumata. E' un vero peccato. Il Cineforum è appena comparso l'invano scorso e speriamo che quest'anno cominci in tempo la sua attività e la potenze almeno con un film alla settimana.

C. P.

PACHINO

I GUSTI DEL PUBBLICO

Distante da Siracusa circa 50 Km., Pachino (che ha dato i natali a Vitaliano Brancati) è una cittadina alquanto monotona di oltre 30.000 abitanti, formata in massima parte di contadini, piccoli e grandi proprietari terrieri, commercianti e pescatori che provengono dal vicinissimo villaggio di Marzamemi. Il suo livello culturale è per-

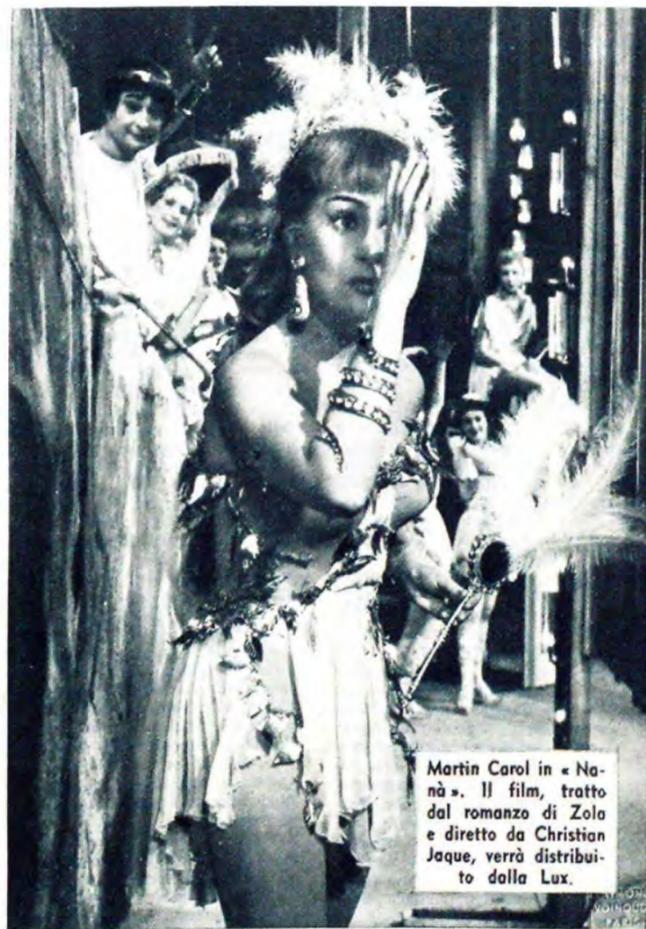
tanto — come è facile supporre — piuttosto mediocre. Le condizioni sociali ed economiche sono tali da non permettere a tutti il lusso di mantenere i propri figli a scuola: infatti molti di questi, ancora in tenera età e prima di aver finito le elementari, vengono il più delle volte avviati al lavoro per contribuire — pur se modestamente — al sostentamento della famiglia. L'analfabetismo quindi detta ancora legge, malgrado da anni si stia cercando di combatterlo con tutti i mezzi. I più istruiti posseggono appena la quinta elementare, anche perché è solo da pochi anni che sono in funzione le prime tre classi della scuola media: chi volesse poi proseguire dovrebbe trasferirsi necessariamente in città.

L'élite « intellettuale » è costituita da qualche pattuglietta di studenti che fanno spola tra la vicina Siracusa e Catania; da avvocati che vivacchiano pacificamente di rendita, difendendo di tanto in tanto qualche insignificante causetta; da vecchi barbuti, tradizionalisti e conservatori, i quali si riuniscono la sera al caffè oppure in un modesto circolo dopolavoristico, ove tra i vari giornali politici o cosiddetti indipendenti è possibile trovare anche riviste di un certo livello.

In un'atmosfera di tal fatta non è certo possibile parlare di cultura e di problemi cinematografici, sebbene tutti o quasi vadano almeno quattro volte la settimana al cinema, essendo questo l'unico svago e l'unico divertimento esistente.

A Pachino vi sono in tutto tre sale cinematografiche: due private ed una parrocchiale in cui si proiettano film « morali », lilliali, frequentato da vecchie zitelle e soprattutto da bambini. Quelle private, poste quasi vicine nella piazza principale, sono sempre piene e fanno quindi affarioni anche perché i prezzi sono modesti e alla portata di tutte le tasche, « popolari » in altri termini.

La distribuzione dei film avviene in modo disordinato, non segue un metodo « razionale »: a pellicole recentissime se ne accoppiano altre ormai passate di moda. Gli spettatori pachinesi esigono film divertenti, di pura e semplice evasione, distensivi. E' gente che lavora duramente tutto il giorno e quindi nel cinema — la sera — vanno cercando l'ora d'oblio e di riposo, il sogno che li trasporti lontano dalla realtà quotidiana, spesso amara e dolorosa, in un mondo effimero dove la vita appare più bella e affascinante e tutte le difficoltà si appaiano nelle ultime convulse sequenze. Le preferenze dei pachinesi vanno pertanto in primo luogo ai drammoni lacrimogeni e « fumettistici », a forti tinte, di quelli che « parlano al cuore »; ai film napoletani; a quelli con Luciano Tajoli che vanta una folta schiera di « fans », nonché a quelli con Giacomo Rondinella. In secondo luogo, invece, si orientano verso i film « western » con molto movimento, i film di « cappa e spada », quelli pirateschi e quelli « orientali » con tappeti volanti, turbanti, califfi, ecc. I film di guerra piacciono poco e così anche i film « gangster », specie se sul piano psicologico di *Giungla d'asfalto* o di *La città è salva* che sono stati compresi solo da qualche spettatore più sensibile e smagliato. Le pellicole « natatorie » di Esther Williams e quelle comiche con Totò (il Totò più superficiale e rivivi-



Martin Carol in « Nana ». Il film, tratto dal romanzo di Zola e diretto da Christian Jaque, verrà distribuito dalla Lux.

staiolo) mietono anch'essi successo e simpatia insieme al film rivista. Un grande fascino esercitano poi i film di « fantascienza » con dischi volanti, marziani, viaggi interplanetari e cose del genere.

Nella trascorsa stagione i film che hanno riportato il maggior successo di cassetta sono stati: *Ulisse, Fronte del porto, La spada di Damasco, La guerra dei mondi, Johnny Guitar, L'arte di arrangiarsi, Sabrina, Da qui all'eternità, Totò all'inferno, L'assedio delle sette frecce, L'angelo bianco, Peccato che sia una canaglia*, e naturalmente — neanche a dirlo — *Pane, amore e fantasia, Pane, amore e gelosia* insieme a *Due soldi di speranza*. Scarso successo ha arriso invece al povero Fellini con *La strada*, che ha deluso molto chi aveva ammirato il precedente *I vitelloni*.

I film « intellettuali », quelli che trattano problemi grossi così, in cui è necessario spremersi un po' le meningi, qui si vedono raramente; non essendo confacenti ai gusti del pubblico che li trova eccessivamente noiosi, gli esercenti si guardano bene dal portarli. Quando qualcuno di questi è costretto ad essere programmato per esigenze di contratto, allora è il pieno fallimento commerciale. *Umberto D., Cronache di poveri amanti, La spiaggia, Dio ha bisogno degli uomini*, eccetera, son stati proiettati con la presenza di uno scarso pubblico.

Ultimamente, l'inaugurazione di un nuovo cinema lussuoso e ben attrezzato si è venuto ad aggiungere ai tre già esistenti; così il numero

è salito a quattro. Si tratta di un edificio imponente a tra piani (il più elegante di Pachino) posto nei pressi della piazza principale, che è costato circa 100 milioni. Si pagano prezzi d'ingresso più alti rispetto agli altri due ma in compenso si sta più comodi e si ha una visibilità più limpida e un sonoro più perfetto. Inoltre la sua apertura ha introdotto a Pachino il Cinemascope e il suono stereofonico, che hanno estasiato tutti coloro i quali erano ancora ignari a questa innovazione della tecnica cinematografica. L'interesse mostrato a film come *I gladiatori, Follie dell'anno, Tempeste sotto i mari, La Tunica, La lancia che uccide* ed altri, fa prevedere una sempre maggiore affermazione sugli schermi pachinesi del Cinemascope, anche perché i quadri panoramici, i colori smaglianti, le scene di massa ecc. rendono più gradevole lo spettacolo a chi va al cinema solo con l'intento di divertirsi.

Achille Dall'Aglio

PESCARA

IL CIRCOLO DEL CINEMA DIVENTA POPOLARE

In ogni città, quando sorge un circolo di cultura, un circolo del cinema, c'è un pubblico, una élite, alla quale i fondatori del circolo possono rivolgersi, sulla quale possono contare. Questo pubblico, que-

sta classe intellettuale che in ogni città serve da nucleo, da punto di partenza per ogni iniziativa culturale e che spesso da sola basta a garantirne la riuscita, nella nostra città non esiste.

Ogni iniziativa culturale, a Pescara, trova intorno a sé il vuoto, la più assoluta indifferenza.

Le cause di una simile situazione sono molte; la nostra è una città di recente costituzione, non vi sono tradizioni culturali, spesso, tuttavia, non c'è neppure un po' di buona volontà.

Il «Circolo del Cinema» locale sin dalla sua fondazione, che risale a sette anni fa, si è trovato a dover combattere una simile situazione, a lottare contro il più terribile dei nemici: l'indifferenza.

Che il «Circolo» sia riuscito a vincere completamente questa situazione sarebbe impossibile affermarlo; si può però affermare che esso è riuscito a far accettare alla cittadinanza la propria esistenza, se non a convincerla che è cosa normale che in una città vi sia un circolo del cinema. Quest'anno poi, il «Circolo», dopo i film sulla Resistenza proiettati nel locale più elegante della città, è divenuto, per varie ragioni, addirittura popolare.

Raramente una iniziativa culturale ha suscitato tante polemiche come la «La Rassegna del film d'arte»; manifesti, articoli, polemiche nei caffè, malanimi; e questo non è risultato da poco in una città come la nostra. Sarà interessante vedere se curiosità e polemiche create intorno al circolo, spingano qualcuno a rendersi personalmente conto di quello che realmente è il «Circolo del Cinema», se un covo di fanatici politici o un posto dove ci si riunisce in piena libertà a discutere i problemi di una branca non poco importante della cultura contemporanea.

Il Circolo ha inaugurato il nuovo anno sociale il due ottobre con «Il traditore» di Ford; il programma di quest'anno comprende una vasta rassegna del documentario cui saranno dedicate molte proiezioni, una serie di classici dello schermo da «Ivan il terribile» a «La grande illusione», una rassegna del film inglese del dopoguerra ed una del film francese. Un programma piuttosto serio a cui si affiancheranno conferenze, dibattiti, un programma che, è auspicabile, servirà a rendere definitivamente popolare quello che, se non erro, è il più antico circolo culturale della città.

Luciano Arancio

PISTOIA

MANCA IL CIRCOLO

Pistoia è una città in cui, per la vicinanza di un grande centro come Firenze, la vita culturale è piuttosto ristagnante. Ma il cinema, per quel carattere, che esso presenta, di accessibilità, per lo meno esteriore, da parte di un vasto pubblico, è molto frequentato. Per questa ragione i numerosi locali cinematografici della città (otto locali «al chiuso» e tre «all'aperto») non sono mai vuoti, quando addirittura, come il sabato e i giorni di festa, non sono sopraffollati.

Non ci si può nemmeno lamentare per quanto riguarda le program-

mazioni, specie facendo il confronto con gli altri piccoli centri d'Italia. Esclusione fatta per la stagione morta, durante tutto l'anno non mancano quasi mai i buoni film e capita a volte che vengano dati due o tre interessanti lavori nello stesso giorno in diversi locali. E' sintomatico per questo il fatto che tutte le opere più importanti della mostra di Venezia del 1954, esclusione fatta per «I sette Samurai», siano stati proiettati, ed anche dopo poco tempo, relativamente s'intende, che la mostra di Venezia si era chiusa: l'ultimo è stato infatti «Rear Window» proiettato ai primi di Maggio. Ma molti film di Venezia sono arrivati a Pistoia entro il 1954 e uno, «La strada», fu proiettato quando si era da pochi giorni spenta l'eco della Mostra. Né quanto è avvenuto quest'anno costituisce un'eccezione, che anche quando, quasi tre anni fa, apparve in Italia «Limelight» Pistoia fu tra le prime città italiane a vederlo.

Quanto ai gusti del pubblico essi non si distaccano particolarmente da quelli degli altri centri simili a Pistoia e i film con Nazari e la Sanson riempiono le sale in modo inverosimile, mentre i film cosiddetti «difficili», specie se programmati durante i giorni feriali, come quasi sempre avviene, non hanno quasi mai grande successo di pubblico a meno che non si tratti di casi particolari. Ciononostante sono stati proiettati a Pistoia film come «Les vacances de M. Hulot» e «La patuglia sperduta» che sono certamente l'opposto del film di cassetta.

Quello di cui ci si lamenta è la mancanza di un cineclub che conduca un'attività filmologica specificamente culturale (rassegne, retrospettive, conferenze, dibattiti ecc. ecc.). Ve ne fu uno, per un certo tempo, qualche anno fa, ma da allora non se ne è più sentito parlare, e nessuno mai ha tentato di ricostituirlo.

Nicolò Micciché

PIACENZA

25 LIRE E DUE CARAMELLE
25 LIRE E UN SACCHETTO DI CARAMELLE

Nella nostra città, a proposito di cinema, succedono un sacco di cose strane e del tutto inescusabili. Diamo uno sguardo all'ambiente commerciale del cinema cittadino, alle rivalità e ai ripicchi che punteggiano ogni giorno la sua vita. I locali d'esercizio sono sei e appartengono a due esercenti diversi, nella proporzione di quattro a due. C'è da dire che uno di questi due ultimi locali, il Politeama, è il meglio attrezzato e il più completo della città, oltre che essere il più grande. Questi due esercenti, per ragioni di concorrenza facilmente spiegabili, non viaggiano quasi mai in frangescandali e sopportazione reciproca. I cittadini che lasciano alla cassa di questi locali le loro sante trecento lire sono soltanto vagamente al corrente di tutto questo sottobosco un po' segreto e sotterraneo di livori e ripicchi. Se ne sono accorti solo una volta molto bene e si divertirono. Fu a proposito di un *matinée* organizzato contemporaneamente dai due esercenti. I prezzi d'entrata in ambedue i locali erano inizialmente di 50 lire. Uno dei due calò a 25, su-

bito imitato dall'altro. Il secondo poco dopo scese a 25 ma con l'omaggio di due caramelle. L'altro esercente non si lasciò sorprendere e arrivò a 25 con un sacchetto di caramelle. Questo è solo un esempio dei più «spettacolari» che infiorano la concorrenza dei due circuiti. Spesso però questa si muta in una lotta spalla a spalla ben più sotterranea e nascosta dalla quale però non sono certo sempre gli spettatori che hanno da guadagnare. Ma il cinema è un'industria e bisogna sopportarne le conseguenze. In questa atmosfera di accesa rivalità che solo ogni tanto si placa in una breve e cordiale tregua, il cinema cittadino trascina la sua vita stracca e, a dire il vero, un po' stentata. Non bisogna fraintendere. La vita grama è un'allusione pittoresca al livello artistico medio delle pellicole proiettate durante l'anno. Non sono certo le attrezzature tecniche che mancano: tutti i locali anche quelli della periferia, hanno il cinematografo e sono dotati dei conforti più moderni. Sono invece i film belli, quelli magari di poco nome ma di valore, che mancano. E questo fatto è da imputare alla concorrenza. Se essa ha prodotto qualcosa di buono come l'antagonismo per ottenere le migliori attrezzature e comodità, ha anche provocato un più grave malanno: la corsa impegnata a chi proietta più film storici, più «polpettoni» in costume, più storie neoromane o napoleoniche. Non importa se i film sono belli o no, basta che siano in cinematografo e soprattutto con molti colori e con un gran numero di comparse.

A Piacenza sono stati proiettati, lo sono tuttora e lo saranno senza dubbio in avvenire, tutti i film storici americani e non, tutti i film in costume, tutti i film colossali prodotti nella storia del cinema da Abel Gance ad oggi. Non passa settimana che il sottoscritto non debba recensire sui dieci film in programma almeno tre o quattro polpettoni del genere. Ecco perché in fin dei conti gli spettatori piacentini hanno più da perdere che da guadagnare, dalla concorrenza tra i due esercenti. I film belli, i film da vedere, rimangono strozzati del tutto oppure passano di sfuggita in un lunedì o martedì qualsiasi sui cartelloni di un qualche locale di periferia. La prossima volta parleremo dei rapporti tra la stampa critica, laica e cattolica, e gli esercenti cittadini.

Giuseppe Recchia

PARTANNA

«SENSE» COME «CATENE»

A Trapani e provincia — è già stato giustamente osservato in questa rubrica — il gusto della massa degli spettatori è decisamente orientato verso i peggiori film sentimentali-melodrammatici; ma bisogna aggiungere che se nel capoluogo non mancano spettatori capaci di apprezzare il buon cinema e di determinarne talvolta anche il successo commerciale, questi diminuiscono fin quasi a scomparire man mano che ci si inoltra verso l'interno della provincia.

Così a Partanna (ove si può calcolare che oltre un terzo dei suoi quindicimila abitanti va al cinema almeno una volta la settimana men-

tre più di cinquecento sono in media gli spettatori quotidiani), i gestori dei due locali esistenti e dell'arena estiva sanno che per soddisfare il gusto del pubblico bisogna programmare film napoletani, rievumazioni di romanzi popolari, film opera, film-canzonette (meglio se a colori), e film pseudo-storici e pseudo-patriottici.

Le opere notevoli arrivano ugualmente — in media con tre - cinque mesi di ritardo sulle prime trapanesi — ma non vengono mai programmate per più di un giorno, contro i tre-quattro giorni dei film di cassetta. Qualche volta durano addirittura un solo pomeriggio: per «Les Enfants du Paradis»; per «Les Jeux sont faits» non fu possibile anni fa effettuare la proiezione serale per mancanza di spettatori!

Pure, giorni addietro, «Sense» ha tenuto il cartellone per quattro sere con un affollamento sempre crescente. Che d'improvviso il gusto del pubblico sia mutato? Nemmeno per sogno; che anzi il successo di «Sense» non ha avuto niente da dividere con i suoi innegabili pregi artistici (e per rendersene conto bastava ascoltare i commenti degli spettatori entusiasti, specie di quelli della platea). I quali hanno adattato gli aspetti meno validi del film al loro gusto deteriorato, e si sono beati della melodrammatica storia con protagonisti il bello-cattivo e-vigliacco e la patriota-vittima-dell'amore-e-dell'impostura. Superfluo dire che il pubblico s'è schierato senz'altro dalla parte di Livia («mischina!... puvuredda!... senza coril...») Franz («disgraziato!... senza coril...») e che alla denuncia della diserzione ha approvato incondizionatamente sicché la fucilazione del cattivo è equivalente all'immane lieto fine! E le grida e i pianti della scena a tre Valli-Granger-Mariani sono stati commoventissimi, degni di «Catherine», «Tormento» e «I figli di nessuno» (che per il pubblico partannese sono i tre più grandi capolavori del nostro cinema!).

Incredibile? Può darsi; ma c'è di più: e cioè che alcune «persone colte» le quali normalmente disdegnano i film di cassetta, avendo interpretato «Sense» alla stessa stregua del grosso pubblico e non essendo minimamente riusciti ad apprezzarne i valori positivi e in particolare la squisitezza figurativa, hanno definito il lavoro di Visconti un filmaccio tra i peggiori finora visti sui nostri schermi!

Benedetto Patena

FERRARA

ANCHE A FERRARA SI FA «QUALCOSA»

«Ma perché tanta confusione per una bicicletta? Non poteva compararsela a rate?» Questo fu lo strabiliante intervento di una signora, in un dibattito su «Ladri di biciclette» organizzato dal Cineforum locale, durante i primi tempi della sua attività.

Abbiamo riportato le parole della spettatrice per indicare l'atmosfera culturale in cui si svolsero le prime riunioni, atmosfera che non si discostava molto dalla sostanza (?) che tali parole esprimevano.

Poi, a poco a poco, grazie anche alla paziente ed appassionata opera dei dirigenti venne eliminata, o forse «assorbita», quella parte di pubblico che squalificava in partenza il Cineforum di fronte al più vivace e provveduto Circolo di Cultura Cinematografica; i dibattiti si animarono, si affrontarono temi attuali (alcuni di essi non molto graditi al cattolicesimo «ufficiale»), le gentili signore, colonne dei circoli parrocchiali, cessarono di scandalizzarsi per le discussioni su questi temi, e i primi soci del Cineforum poterono uscire a testa alta dalla sala di proiezione, sicuri di aver fatto qualcosa di utile per la diffusione della cultura cinematografica nella città.

La quale cultura, molto sentita a Ferrara, sta a sua volta creando una coscienza cinematografica, limitata per ora a gruppi sociali definiti (studenti, professionisti, ecc.), ma che si va progressivamente diffondendo. Il merito di ciò va attribuito al citato Circolo di Cultura Cinematografica che, sotto la direzione dell'attivissimo dott. Pecora, organizza ormai da vari anni interessanti cicli di proiezioni: dall'ormai fondamentale ciclo sulla Resistenza a quello clairiano, russo ecc.

Le difficoltà sono molte (finanziamento, organizzazione ecc.); ma ogni anno alle soglie dell'inverno, il centro di Cultura Cinematografica si presenta puntualmente al pubblico ferrarese con la sua rigorosa scelta di pellicole ed il suo vivacissimo gruppo di soci, di destra, di sinistra e di centro, che si danno battaglia polemica, ma sempre cortese, alla fine di ogni proiezione. Il gruppo di sinistra è il più compatto ed il più preparato, come ha dimostrato il suo massiccio intervento in «formazione da bombardamento polemico progressivo», in un dibattito su «Sense» di Visconti.

Comunque l'interesse per il cinema si va diffondendo sempre più, e lo riprova il «tutto esaurito» alle prime di film importanti, presentati da un socio del Circolo e seguiti da discussioni.

E' cioè terminato del tutto il periodo «eroico», dei circoli cinematografici ferraresi che ora primeggiano in campo nazionale. I primi premi guadagnati a Montecatini dal Cineclub del passo ridotto nel 1954 e 1955 sono i risultati dell'attività costante e silenziosa dei cineamatori ferraresi, primi fra tutti il dott. Pecora, il dott. Piacentini e il dott. Sani.

Così si afferma sempre più quella che ormai si può definire «scuola ferrarese»: cominciata con Antonioni, continuata da Vancini, sta ora affollandosi di nuovi seguaci, a cui capacità ed entusiasmo non mancano certamente.

Giancarlo Dall'Olio

FIRENZE

IL SECONDO CONGRESSO INTERNAZIONALE SUL CINEMA E LE ARTI FIGURATIVE

Le solenni sale di Palazzo Strozzi — monumentale sede delle manifestazioni culturali fiorentine — hanno ospitato dal 25 al 28 settembre il Secondo Congresso Internazionale sul Cinema e le Arti Figurative. Al Congresso, organizzato dai nostri film e consigliando allo scopo, per l'avvenire, una maggior se-

gretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri — hanno partecipato oltre a numerosi «esperti» dei paesi europei e d'America, spiccate personalità, in senso internazionale, del Cinema, della critica d'arte, del teatro. Da Carlo Ludovico Ragghianti, geniale ideatore e realizzatore di quei documentari sull'arte che sono i noti «critofilm» ad Anton Giulio Bragaglia, da René Jullian a Carl Lamb, Paul Haesaerts, Licisco Magagnato, da Theodore Bowie a Valerio Mariani, Francis Bolen, Roberto Pane, Mario Verdone. Numerose le adesioni di enti e di istituti internazionali, nonché di rappresentanti di «Cine-Club».

Nelle laboriose quattro giornate si sono ascoltate interessanti relazioni alle quali hanno fatto seguito non meno interessanti discussioni. Nella riunione che concludeva i lavori del Congresso è intervenuto — con il seguito delle maggiori autorità cittadine, dal Prefetto Dott. Bruno al Sindaco prof. Giorgio La Pira, — l'on. Giuseppe Brusasca rappresentante del Governo ha colto l'occasione per riferirsi agli urgenti problemi del cinema italiano; ha polarizzato l'attenzione sul film realizzato con intenzioni d'arte invece che con puri e semplici scopi commerciali ed ha annunciato che il Governo «nella nuova legge di imminente emanazione si propone d'incoraggiare in modo preminente il film artistico, libera espressione dell'autore senza altre limitazioni che quelle della sua responsabilità verso i suoi simili». Sarebbe buona promessa di libertà piena e sicura di creazione di un'opera cinematografica, salva dai pesanti impacci della censura.

I lavori del Congresso sono filati precisi secondo gli argomenti proposti. Chiare, ben definite le relazioni di Carlo Ludovico Ragghianti, che ha illustrato la sua bella, intelligente realizzazione del film in funzione di critica d'arte («critofilm») che chiariscono allo spettatore e rendono evidenti nei valori costruttivi i caratteri di ogni artista e dell'opera d'arte analizzata; di Carl Lamb di Monaco di Baviera, che parlando del «film sull'arte come mezzo di sintesi delle arti», ha posto all'attenzione dei congressisti alcuni dei maggiori e più importanti problemi della cultura cinematografica; di René Jullian, dell'Università di Lione, il quale trattando il tema «Cinema ed arti plastiche, problema dell'unità dell'opera d'arte», ha analizzato un gruppo d'opere artistiche per stabilire se il linguaggio statico o dinamico di codeste opere può coincidere con il linguaggio cinematografico essenzialmente dinamico.

Con la medesima efficacia hanno svolto le relazioni su «Il film sull'arte come strumento dell'insegnamento superiore» il Prof. Theodore Bowie (dell'Università di Bloomington - U.S.A.) e il Prof. Valerio Mariani dell'Università di Napoli. Il Bowie ha presentato un quadro ben documentato sulla penetrazione in America quale strumento didattico, assicurando che esistono larghe possibilità di assorbimento dei nostri film e consigliando allo scopo, per l'avvenire, una maggior se-

gretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri — hanno partecipato oltre a numerosi «esperti» dei paesi europei e d'America, spiccate personalità, in senso internazionale, del Cinema, della critica d'arte, del teatro. Da Carlo Ludovico Ragghianti, geniale ideatore e realizzatore di quei documentari sull'arte che sono i noti «critofilm» ad Anton Giulio Bragaglia, da René Jullian a Carl Lamb, Paul Haesaerts, Licisco Magagnato, da Theodore Bowie a Valerio Mariani, Francis Bolen, Roberto Pane, Mario Verdone. Numerose le adesioni di enti e di istituti internazionali, nonché di rappresentanti di «Cine-Club».

Nelle laboriose quattro giornate si sono ascoltate interessanti relazioni alle quali hanno fatto seguito non meno interessanti discussioni. Nella riunione che concludeva i lavori del Congresso è intervenuto — con il seguito delle maggiori autorità cittadine, dal Prefetto Dott. Bruno al Sindaco prof. Giorgio La Pira, — l'on. Giuseppe Brusasca rappresentante del Governo ha colto l'occasione per riferirsi agli urgenti problemi del cinema italiano; ha polarizzato l'attenzione sul film realizzato con intenzioni d'arte invece che con puri e semplici scopi commerciali ed ha annunciato che il Governo «nella nuova legge di imminente emanazione si propone d'incoraggiare in modo preminente il film artistico, libera espressione dell'autore senza altre limitazioni che quelle della sua responsabilità verso i suoi simili». Sarebbe buona promessa di libertà piena e sicura di creazione di un'opera cinematografica, salva dai pesanti impacci della censura.

I lavori del Congresso sono filati precisi secondo gli argomenti proposti. Chiare, ben definite le relazioni di Carlo Ludovico Ragghianti, che ha illustrato la sua bella, intelligente realizzazione del film in funzione di critica d'arte («critofilm») che chiariscono allo spettatore e rendono evidenti nei valori costruttivi i caratteri di ogni artista e dell'opera d'arte analizzata; di Carl Lamb di Monaco di Baviera, che parlando del «film sull'arte come mezzo di sintesi delle arti», ha posto all'attenzione dei congressisti alcuni dei maggiori e più importanti problemi della cultura cinematografica; di René Jullian, dell'Università di Lione, il quale trattando il tema «Cinema ed arti plastiche, problema dell'unità dell'opera d'arte», ha analizzato un gruppo d'opere artistiche per stabilire se il linguaggio statico o dinamico di codeste opere può coincidere con il linguaggio cinematografico essenzialmente dinamico.

lezione qualitativa; ha proposto la creazione di un repertorio che indichi le qualità, i pregi dei film prodotti. Il Prof. Mariani ha specificatamente trattato gli aspetti didattici del film sull'arte richiamando l'attenzione degli uomini di cultura e particolarmente degli uomini della scuola intorno al problema della funzionalità del film nell'insegnamento superiore universitario; è da segnalare, a suo avviso, che non si è ancora giunti a determinare i particolari caratteri del documentario in funzione didattica per l'insegnamento superiore, neppure si dispone, a tutt'oggi, di una raccolta di film da permettere scambi, traduzioni, prestiti, come avviene, almeno in parte per il documentario di carattere scientifico.

Di vivo interesse sono anche risultate le relazioni presentate da Francis Bolen e da Mario Verdone rispettivamente su il modo di utilizzare servitori del film sull'arte e sulla situazione di codesto film nei diversi paesi del mondo. Infine Anton Giulio Bragaglia ha chiuso la serie delle relazioni parlando dei rapporti tra cinema e teatro.

Il noto regista ha messo in risalto il fatto che il cinema anziché soverchiare, uccidere l'attività dei teatranti, ha obbligato il vero teatro a rimanere teatrale, cioè arte d'imitazione, costringendolo a ritrovare se medesimo per distinguersi, cioè per salvarsi.

Avanti la chiusura, il Prof. Carlo Ludovico Ragghianti ha dato l'annuncio della trasformazione del «Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs» in Istituto Internazionale del Film sull'Arte; con sede permanente in Palazzo Strozzi a Firenze e delegazioni nei paesi aderenti. A comporre il comitato esecutivo dell'Istituto sono stati chiamati: il Prof. Theodore Bowie, il regista Carl Lamb, il Prof. René Jullian, Mr. John Read, i Professori: Valerio Mariani, Umro Apollonio, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti e il dott. Mario Verdone.

Al nuovo Istituto l'On. Brusasca ha assicurato l'appoggio del suo dicastero.

Durante le quattro giornate del Congresso sono stati proiettati diversi documentari sulle arti figurative: una selezione dei film presentati al Festival del Documentario di Venezia, i «critofilm» di Ragghianti: «Comunità millenarie», «Il cenacolo di Andrea Del Castagno», «Stile di Piero della Francesca»; i film di Mario Verdone «Stracittà» sui disegni di Mino Maccari e «Immagini popolari siciliane». Tra gli stranieri i migliori sono apparsi «Elle sera appelée femme» di De Boe, sulla scultura negra nel Congo avanti la penetrazione degli europei; «Regina Coeli» di Paul Haesaerts sulla pittura del Beato Angelico. Inoltre ai partecipanti al Congresso è stato proiettato il film «Ordet» (La Parola) di Carl Theodor Dreyer vincitore del primo premio alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Giorgio Namini

VITERBO

PICCOLA CINECITTÀ

Cinecittà di complemento può essere chiamata Viterbo. Infatti, di quando in quando, la città è invasa da cineasti, camions, parchi lampade, grovigli di fili ed altri strani aggeggi, che immancabilmente vanno ad installarsi nel quartiere medievale.

Il quartiere, tipico di architettura civile dell'età romanica, sembra fatto apposta per girare film del cosiddetto genere storico. La sua «scoperta» risale ad epoca remota, si pensò da qualcuno (ipotesi probabile) che fosse più economico e più «vero» usufruire di monumenti di pietra che delle ricostruzioni in carta, cartone e compensato.

I frutti della scoperta furono opimi a giudicare dal notevole numero di film girati nello spazio di circa venticinque anni; tanto più che non si sottolizzò intorno alla fedeltà di luogo e di tempo, quindi, ad esclusione dei Romani, tutta la storia, primo medioevo al seicento avanzato, si avvicendò fra delle torri e sui precipiti profferiti. Vi fu anche ambientata un'edizione dei «Promessi Sposi».

Per molto tempo, dunque, Viterbo fu teatro di posa soltanto e rigorosamente per tali film.

Occorreva Fellini perché ci si emancipasse dalla servitù del film in costume. Ed ecco, per la prima volta, apparire sugli schermi Viterbo moderna, «città di vitelloni».

Ma, in verità, il passaggio non fu così brusco. Già Blasetti era con un piede di qua e uno di là, ambientando nel quartiere antico una storia moderna: «Vecchia guardia».

E' logico che, con tanto bisogno di masse, molti viterbesi abbiano fatto le comparse e i generici; e, se in un primo tempo era difficile riconoscerli a causa dei travestimenti e delle bardature, man mano che ci avviciniamo al periodo neorealista, i volti e le figure, con soddisfazione generale, si fanno sempre più riconoscibili; anzi, e per la sopravvenuta specializzazione, e per la particolare importanza assunta dagli attori non professionisti, la partecipazione di elementi del luogo diviene sempre più notevole, soprattutto dal punto di vista qualitativo.

Perciò il cinematografo è di casa e la presenza dei cineasti desta poca sensazione e nessuna diffidenza. Indubbiamente tale predilezione verso ambienti viterbesi ha una ragione d'essere nella loro ricchezza architettonica e paesistica e nella grande vicinanza con Roma. Però nessuno, salvo il Fellini della «Strada», ci ha dato un'interpretazione poeticamente valida della nostra regione. Essa è ancora da scoprire. Tuttavia, di questa antica terra egli ha reso certa silenziosa grandezza e feracità di vulcani pacificati.

Se guardiamo poi al profilo economico, dobbiamo dire che grossi guadagni non ci sono stati; ma alcuni film, ad esempio «Lucrezia Borgia» di Christian Jaque, indagando più sugli esterni, hanno arrecato alla città un discreto profitto. Perciò non è fuor di luogo augurare il passaggio in s.p.e. della cinecittà di complemento: per Viterbo rappresenterebbe un incremento di qualche rilievo alle scarse entrate della voce turismo e per i produttori un risparmio notevole.

Paolo Polo



Cosa succederebbe, tu ti chiedi, mio buon Cesco, «se in ogni sala, alla fine di ogni proiezione cretina, fra il pubblico contrariato sortisse fuori uno che si appellasse a quel migliaio o giù di lì di presenti?...». Te lo dico io, cosa succederebbe: occorrerebbero le guardie.

GUIDO ROSADA (Trieste). Abbiamo trasmesso la tua lettera a Rossellini. Temo però che né lui, né altri, possa «por fine» all'inconveniente da te lamentato, cioè che di tutti i suoi film venga ripresentato, ogni tanto, il solo «Roma città aperta». Credo che dipenda molto dalla scarsa commercialità dei film di Rossellini che sembra non presentino quei requisiti spettacolari capaci di attirare il grosso pubblico (almeno quello italiano) e quindi a determinare grandi incassi. Questa è la ragione ufficiale che viene addotta generalmente. Sta di fatto che, come tu hai sospettato, è oggi in atto nel nostro paese una specie di boicottaggio contro Rossellini. Voglio ammettere che i suoi film siano poco spettacolari, tuttavia bisogna riconoscere che ben poco è stato fatto per richiamare su di essi l'interesse del pubblico: non solo essi sono stati per lo più presentati senza un adeguato lancio pubblicitario, ma sono stati sempre sistematicamente stroncati dalla maggior parte della critica italiana. I suoi film sembrano ormai condannati a priori. Certo, alcune sue opere sono discutibili, ma altre, come «La paura», meritavano una accoglienza ben diversa da quella che hanno ricevuto. Una rivista specializzata è arrivata al punto di scrivere che «La paura», tratto com'è noto da un racconto di Stefan Zweig, non era piaciuto allo scrittore (che, come si sa, è morto oltre dieci anni fa!). Questo livore della critica ha un'origine prevalentemente politica, dato che i nostri critici, per grandissima parte legati, o comunque influenzati, a certo conformismo non possono perdonare a Rossellini di essersi allontanato da quello ch'essi ritengono il «neorealismo». Recentemente, il regista ha risposto una volta per tutte ai suoi censori: — Fate un'altra guerra — egli ha detto — (ma fatela voi) e io farò poi un'altro «Roma città aperta».

CESCO TURCHESE. La tua lunga e simpatica lettera sulla «crisi dei soggetti», contiene delle osservazioni giustissime, tuttavia giunge a conclusioni un po' utopistiche. Mi sembra infatti che tu sopravvaluti il pubblico. E' vero che i produttori lo sottovalutano e lo stancano coi soggetti impossibili che continuano a realizzare talora perpendoci. Ma in fondo, siamo giusti, il pubblico, considerato nel suo complesso, si merita i film che gli fanno vedere. Quanti brutti e insulsi film non ottengono infatti uno strepitoso successo di cassetta! E, viceversa, quale fiasco commerciale non registrano certi buoni film! E' proprio questa situazione che incoraggia i produttori a scegliere soggetti «commerciali» (che, nove volte su dieci, sono veramente tali).

Non credo che ci siano, nella storia dello spettacolo cinematografico, molti esempi di quella che tu chiami «rivolta improvvisa del pubblico pagante». Credi proprio che il nostro pubblico sia capace d'una rivolta e per di più improvvisa? Meriterebbe un lungo discorso questo nostro pubblico che entra in sala a metà film e che sopporta senza fiatare la pubblicità, il cinegiornale, le urla dei venditori di gelati, gli spifferi mortali dell'aria condizionata (quando c'è) o (quando non c'è) l'aria viziata e il fumo delle sigarette, i commenti ad alta voce dei vicini, il sonoro difettoso, gli sbalzi di luminosità della proiezione, la testa dello spettatore davanti che quasi sembra gli precluda metà dello schermo, i tagli che lo schermo panoramico reca al fotogramma, quelli della copia e quelli della censura, per non parlare del film e dei prezzi. Cosa vuoi di più? E con tutto ciò il pubblico non si ribella, anzi non se n'accorge nemmeno e siede in sala e succhia gelati, contento come una Pasqua. Cosa si può sperare da questo pubblico? Cosa possono fare, per scuoterlo, i «Circoli di amatori del cinema», come tu li chiami?

Ben diversa accoglienza hanno avuto i suoi film in altri paesi dove sembra che la critica sia più indipendente. Per esempio, «Viaggio in Italia» ha avuto in Francia una critica favorevolissima e di conseguenza un buon successo di pubblico. Del resto, se ben ricordi, lo stesso «Païsa», al suo apparire, passò quasi inosservato da noi e fu solo dopo le entusiastiche accoglienze parigine che certi critici nostrani si decisero a riconoscerlo la quintessenza del «neorealismo» e a collocarlo quindi sui loro altari. Purtroppo, il «caso Rossellini» non è che un esempio, grave ma non isolato, delle tristi condizioni in cui versano nel nostro paese il cinema e la critica. Intanto, quello che rimane uno dei nostri massimi registi, è oggi costretto a cercare lavoro in India.

POSTA alla Direzione

ERCOLE MARIANI - Bologna.

Ho preso atto della Sua lettera e poiché Ella si definisce «un danneggiato ingiustamente da anni», proprio per quell'ingustamente mi interesserò presso gli uffici competenti per sapere le ragioni per cui la concessione di quei permessi è rinviata alle calende greche. Non Le posso promettere nulla di preciso, ma mi auguro di poter fare qualche cosa.

GIANCARLO TANTILLE - Venezia.

Ho ricevuto la Sua lettera, vorrei risponderLe privatamente ma non ho il Suo indirizzo. Me lo mandi e inizieremo un garbato colloquio. Forse La metterò in diretto contatto con l'autore dell'articolo sui documentari da Lei saggiamente criticato.

CAMBI ED ACQUISTI

Milani G. P. (Via Fregene, 18 - Roma) cambio: NN. 102, 114 e 115 di «Cinema» con il N. 139; cambio i NN. 6, 7, 17, 18, 19, 20, 41, 42, 44, 45, 46, di «Cinema Nuovo» coi NN. 48, 49, 50 etc (fino al N. 58) dello stesso quindicinale.

Acquisto: «Cinema» N. 29 (31 Dicembre 1949) e N. 123 (15 Dicembre 1953). Valdemaro Campani, Via S. Andrea delle Fratte, 7 Roma.

se il cinema e la critica. Intanto, quello che rimane uno dei nostri massimi registi, è oggi costretto a cercare lavoro in India.

ROSASCO. Nella «Diligenza» del N. 150 (terzo capoverso, terza colonna) ho risposto alla tua lettera. Purtroppo, per un errore di tipografia, è stato ommesso il tuo nome. Ti prego di scusare l'inconveniente e mi auguro che tu abbia ugualmente letto la mia risposta.

Il Postiglione

RETROSPETTIVE ALLA TV

Dopo «Trent'anni di cinema» e «Comica finale» la Televisione Italiana, in collaborazione con la Cineteca Italiana, presenta una nuova rubrica opere cinematografiche realizzate fra il 1930 ed il 1936. Verranno trasmesse 12 selezioni della durata di 30' ciascuna dei seguenti film:

«L'uomo di Aran» di Flaherty, «La tragedia nella miniera» di Pabst, «La terra» di Dovgenko, «Il vampiro» di Eisenstein, «Lampi sul Messico» di Eisenstein, «L'Atalante» di Vigo, «Il film di Lang», «L'uomo di Pabst», «Verso eroica» di Renoir, «La kermesse eroica» di Feyder, «Don Chisciotte» di Pabst e «1860» di Blasetti. Anche questa volta il programma è a cura di Walter Alberti e Gianni Comencini.

La Commissione Giudicatrice è così composta:

Francesco Compagna, Nicola De Piro, Federico Fellini, Italo Gemini, Guglielmo Petroni, Gianluigi Rondi, Giuseppe Sala, Nicola Signorello e Giorgio Tupini.

ANICA-EXPORT

Recentemente il Comitato Direttivo dell'Anica ha ratificato la costituzione dell'Anica-Export le cui finalità si possono riassumere nell'organizzazione in Italia e all'estero di tutti i servizi atti ad assistere, coordinare e favorire la esportazione di film italiani e di materiale cinematografico in genere, favorendo a sua volta l'importazione in Italia di film e materiale straniero. La nuova Società ha iniziato la propria attività col 1° Ottobre con sede centrale ma. Nulla è mutato per quanto concerne l'«Unitalia Film» (alla quale è riservata la propaganda del film italiano all'estero) e l'«IFE» (che provvede specificamente alla penetrazione del film italiano nel mercato statunitense).

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 Parrini Via dei Crociferi, 44 - Roma - Stampatori: «Apollon», Via Tiburtina, 1292 - Roma.

WARNER BROS.

PRESENTA

un film di Howard Hawks



IN CINEMASCOPE

IN WARNERCOLOR

LA REGINA DELLE PIRAMIDI

PROTAGONISTI:

Jack Hawkins

Joan Collins

Dewey Martin

Alexis Minotis

J. Robertson Justice - Kerima

Luisa Boni - Sydney Chaplin

soggetto e sceneggiatura di William Faulkner,

Harry Kunitz, Harold Jack Bloom

prodotto: Continental Company Ltd.

musica composta e diretta da Dimitri Tiomkin

produzione e regia di

HOWARD HAWKS



«I QUATTRO DEL GETTO TONANTE»

La ENIC-TIBUR FILM produrrà un film ambientato nel mondo degli aviogetti dell'Aeronautica Italiana dal titolo «I quattro del getto tonante». Sarà interpretato da Massimo Girotti e Antonio Cifariello, diretto da Fernando Cerchio, fotografato in VistaVision e a colori da Giovanni Ventimiglia. Organizzazione: Fulvio Lucisano.

«MUSEO DELLE VOCI»

Giulio Cesare Castello ha curato la regia del documentario «Museo delle voci» sul funzionamento della Discoteca di Stato in Roma; Giorgio Patara ne ha effettuato la realizzazione per conto della G.S.G.

CONCORSO PER UN SOGGETTO

Il Centro Democratico di Cultura e di Documentazione mette in palio un premio di L. 1.000.000 per un soggetto cinematografico inedito.

Il soggetto dovrà ambientare le vicende del film nel processo di trasformazione e di rinnovamento in corso nel Mezzogiorno in modo da coglierne non solo gli aspetti umani e civili, ma anche quelli economici e sociali.

Il dattiloscritto non dovrà superare le 20 pagine di formato normale e non dovrà essere inferiore alle 5.

NOTIZIARIO

Qualora nessuna opera concorrente sia ritenuta meritevole, secondo il giudizio insindacabile della Commissione Giudicatrice, la somma non verrà erogata. Ogni concorrente dovrà inviare entro il 30 novembre a mezzo plico raccomandato, numero 9 copie della propria opera, dattiloscritte, alla Segreteria del Concorso, Via Piemonte, 38 - Roma, e il timbro postale attesterà il rispetto del termine. I dattiloscritti non si restituiranno.

Non è permesso agli autori di partecipare al premio con il loro nome: le opere dovranno quindi essere condonate da un motto o da uno pseudonimo. I dattiloscritti dovranno essere accompagnati da una sola busta sigillata sulla quale sarà ripetuto il motto o lo pseudonimo. La busta dovrà contenere nell'interno il nome, il cognome e l'indirizzo del concorrente — chiaramente scritto — oltre ad una dichiarazione firmata che il concorrente conosce ed accetta tutte le norme stabilite da questo regolamento. Tutte le opere che eventualmente pervenissero dopo il 30 novembre o non rispondessero a quanto previsto nel presente regolamento, non saranno ammesse al premio.

CINEMA



ALBERTO SORDI in « Bravissimo »
(Produzione Documento Film) di-
retto da Luigi Filippo D'Amico -
Il film è tratto da un sog-
getto di Age e Scarpelli