

# CINEMA



SPED. IN ABBONAMENTO POSTALE

**153** LIRE  
CENTO

TERZA SERIE ♦ 25 OTT. 1955

IL RITORNO DI UN GRANDE ATTORE

*James Cagney*

in

# ALL'OMBRA DEL PATIBOLO

VV  
VISTAVISION  
VV

COLORE DELLA  
TECHNICOLOR

*Regia di*  
**NICHOLAS RAY**

**Viveca LINDFORS**

**John DEREK**

**Jean HERSHOLT**

**Grant WITHERS**

*Produzione:* W. PINE, W. THOMAS

*Sceneggiatura:* Winston MILLER

*da un racconto di* H. Frank Jr. e Irving Ravetch





Greer Garson nel Cinemascope-Warner-color « La straniera » (« Strange Lady in Town ») diretto da Mervin Le-Roy. A fianco della brava attrice vedremo Dana Andrews, Cameron Mitchell e Lois Smith. Quest'ultima è la giovanissima interprete alla quale Elia Kazan ha affidato il ruolo di Anna, l'inserviente della locanda, ne « La Valle dell'Eden ».

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Popenza, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Sergio Tofani, Rua Santa Madalena 72, San Paolo - FRANCIA: Marcel Lapierre, 240, rue Saint-Jacques, Parigi - GIAPPONE: Ichino Narimoto, Nishi Machi-Nakano Ku 34, Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, 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 Fernández Cuenca, Calle Nuñez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

# CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

**Direttore: PASQUALE OJETTI**

**Redazione: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA**

**Impaginazione: PINO STAMPINI**

Volume XIV

Terza serie

Anno VIII 1955

**153 25 Ottobre 1955**

## SOMMARIO

SI GIRA . . . . .	906
FABRIZIO SARAZANI	
GALATEO CINEMATOGRAFICO . . . . .	907
MARINA CHRISTINA MOLANDER	
I FILM SVEDESI D'OGGI . . . . .	909
SERGIO DE SANTIS	
DOVE CORRI SAMMY? . . . . .	911
LEZIONE DI DOLORE NEL CINEMA ITALIANO . . . . .	913
M. QUIRICO	
MOBILI, NEBBIE E ANIMALI . . . . .	914
HERMAN G. WEINBERG	
LETTERA DA NEW YORK . . . . .	917
GUIDO ROSADA	
SI FARA' « L'ONDA DELL'INCROCIATORE? » . . . . .	919
MARIO SCOLARI	
DAL GUARDAROBA DEL CINEMA I VESTITI MIGLIORI PER LA T.V. . . . .	921
UN TUFFO NEL PASSATO . . . . .	923
CLAUDIO BERTIERI	
I DOCUMENTARI . . . . .	925
NINO CACIA	
IL FILM, IL COMPOSITORE E IL CRITICO . . . . .	927
***	
MAZZINI, IL TORO E LA LAVANDAIA . . . . .	929
I FILM . . . . .	930
VITA DI PROVINCIA . . . . .	933
DILIGENZA - POSTA ALLA DIREZIONE - NOTIZIARIO	936

# SI GIRA



Durante un « si gira » di « Trapezio », diretto da Carol Reed, Burt Lancaster sta spiegando a Gina Lollobrigida una delle scene del film.

## 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.

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

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

*Il prezzo della gloria* - Ferraniacolor - CinemaScope - Produzione: Imperial film - Regia: Antonio Musu - Interpreti principali: Gabriele Ferzetti, Eleonora Rossi Drago, Massimo Girotti, Mike Buongiorno - Genere: drammatico.

*Rivelazione* - b. n. - Produzione: Athena Cinematografica - Regia: Mario Costa - Interpreti principali: May Britt, Francisco Rabal - Genere: drammatico.

### GLORIALCOLOR

*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.

*Lo svitato* - b. n. - Produzione: Galatea film - Regia: Carlo Lizzani - Interpreti principali: Dario Fo, Franca Rame, Giustino Durano, Franco Parenti - Genere: comico.

### IN.C.I.R.

*Il falco d'oro* - Ferraniacolor - Cinepanoramico - 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.

## PISORNO

*Il coraggio* - b. n. - Produzione: D.D.L. - Regia: Domenico Paolella - Interpreti principali: Totò, Gino Cervi, Bruna Vecchio, Ernesto Almirante, Leopoldo Trieste, Gabriele Tinti e con la partecipazione di Gianna Maria Canale - Genere: comico.

## 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.

*Le diciottenni* - b. n. - Produzione: Carlo Ponti Cinematografica - Regia: Mario Mattoli - Interpreti principali: Marisa Allasio, Virna Lisi, Antonio De Teffé, Pietro De Vico, Rina Morelli, Lola Braccini, Gianni Santuccio - Genere: drammatico.

*Il ferroviere* - b. n. - Produzione: Carlo Ponti-Excelsa - Regia: Pietro Germi - Interpreti principali: Pietro Germi, Luisa Della Noce, Saro Urzi, Silva Koshina, Carlo Giuffrè, Edoardo Nevola, Renato Speziali - 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.

## IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

*I quattro del getto tonante* - Ferraniacolor con stampa su Technicolor - Vistavision - Produzione: Tibur film - E.N.I.C. - Regia: Fernando Cerchio - Interpreti principali: Massimo Girotti, Antonio Cifariello, Andrea Checchi, Dawn Addams, Giulia Rubini, Elsa Vazzoler, José Vasse - Genere: drammatico.

## ESTERNI ALL'ESTERO

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

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

## NOTIZIARIO

### SVEZIA

André Michel ha iniziato le riprese del film francese *La Sorcière*, sceneggiatura di Jacques Companeez, dialoghi di Paul Andreota, Marina Vlady è l'interprete di questa storia ambientata nelle foreste svedesi.

## INGHILTERRA

Ingrid Bergman lavorerà in un film inglese, tratto da un racconto di Somerset Maugham: « Up at the Villa ». Dirigerà il film, che sarà girato in Inghilterra e in Italia, il regista Rudolph Maté.

## FRANCIA

*Treize a Table* è il nuovo film di André Hunebelle tratto dalla commedia di Marc-Gilbert Sauvageon adattata da Jean Halain. La protagonista femminile è Micheline Presle. Ella porterà allo schermo il personaggio creato sulla scena da Simone Renant. Fernand Gravey, riprende il personaggio incarnato sulla scena da Robert Murzeau, personaggio oltremodo comico. Completano il cast artistico Max Revol, Misha Auer, Germaine Montero, Bernard Lajarrige, Jean Brochard, Christiane Minazolli.

*Maurice de Canonge* ha iniziato la lavorazione di *Trois de la Canabière* tratto dall'operetta di Henry Alibert e René Sarvil, Henry Genès, Janette Batti, Colette Deréal, Colette Ripert, René Sarvil e Robert Vattier sono gli interpreti principali di questo nuovo adattamento di una popolare opera musicale.

Jean Renoir inizierà il primo novembre il suo nuovo film *Madame de Bonnemain*, sulla vita del generale Boulanger. Principali interpreti del film, che sarà realizzato in Technicolor e avrà due versioni, una francese e una inglese, saranno Ingrid Bergman, Mel Ferrer e Jean Marais.

*Maria Antonietta*, diretto da Jean Delannoy è in lavorazione nei teatri di posa di Boulogne-Billancourt. Il film è realizzato in coproduzione italo-francese fra la Rizzoli Film-Les Film Gibé-Franco London Film. Gli interpreti sono Michèle Morgan (Maria Antonietta), Richard Todd (Fersen), Marina Berti (Marchesa di Polignac), Claudio Gora (Kreutz), Jacques Mores (Luigi XIV), Claron (Luigi XV). *Maria Antonietta* è girato in Eastmancolor per proiezione su schermo panoramico. La versione italiana è di Paola Ojetti.

## STATI UNITI

Shirley Jones sarà a fianco di Gordon McRae nel CinemaScope *Carousel* che Henry King sta realizzando a New York e a Boothbay nel Maine. Tratto da un'opera di Rodgers e Hammerstein (gli autori di «Oklahoma») *Carousel* doveva essere interpretato da Frank Sinatra ma il cantante-attore è stato citato dalla 20th Fox per inadempienza contrattuale. E' questo il primo film girato simultaneamente, sia in CinemaScope sia nel nuovo procedimento che impiega una pellicola 55mm.

*Maurice Chevalier* ha firmato un contratto con una casa americana per l'interpretazione di un film che sarà girato ad Hollywood nel prossimo anno. Il titolo del film *Una nuova specie di amore*, è lo stesso di una sua vecchia canzone.

# Galateo cinematografico

L'educazione è una virtù musicale alla quale, purtroppo, da molti anni, non prestiamo più orecchio e obbedienza come una volta. Quanti infatti erano gli argomenti e gli "atteggiamenti" che venivano trattati, secondo una gentile espressione latina, "sub rosa"? Con un velo di morale amarezza si può ben dire oggi che l'educazione prima di perdere se stessa ha perduto per sempre la dolcezza della sua necessaria e igienica ipocrisia. A forza di voler essere fedeli all'asciutto realismo della logica, ci siamo spogliati di ogni difesa davanti agli assalti furibondi del cattivo gusto. E, oramai, non c'è più niente da fare. Nè serve il narcotico del rimpianto; soprattutto per coloro che hanno avuto, come me, il più cattivo dei cattivi gusti varcando la soglia della cinquantina.

Rievocando talvolta il tempo in cui esercitavo il mestiere di critico cinematografico, mi domando spesso se qualcuno avrà la voglia, domani, di scrivere un piccolo galateo cinematografico, nel quale la sostanza di questo antico tema appaia suddivisa in capitoletti ben forniti di esempi e considerazioni essenziali. Capitoletti dedicati al produttore, allo scrittore di soggetti e sceneggiature, al critico e, soprattutto, agli attori. Buoni, freschi, chiari e onesti consigli di civile gentilezza, di corretta costumanza; limite e rigore per non uscir fuori dalla regola di una educazione sia pure approssimativa.

Temo che questo piccolo galateo non lo scriverà nessuno. Ed è un peccato, poichè l'ambiente cinematografico è ormai uno specchio dentro il quale si va riflettendo il costume intero del nostro benedetto o maledetto tempo. Dovrebbe essere un trattatello asciutto, elementare, fermo nei confini di una sintesi diretta a stabilire soprattutto i lati ridicoli, gli aspetti perniciosi e a fissare il dogma di certe convenienze, onde evitare il cattivo gusto e, quel che è peggio, la malagrazia del cattivo esempio.

Ha scritto un giorno un grande storico che nella caricatura del costume risiede il più delle volte tutto il significato di un'epoca. Fuori dello schermo, il cinematografo con il suo ambiente e la sua società mira unicamente a farsi "riguardare" per una seconda volta. Da qui il suo lato ridicolo e fastidioso ad un tempo.

Lasciando da parte la speranza di poter far leggere questo assurdo trattatello ai signori produttori, il coraggioso autore dovrebbe in primo luogo dedicare il suo primo capitoletto alle "dive". Gli consiglieri una

esposizione addirittura aritmetica delle buone regole, e soprattutto lo inviterei a mantenersi ligio ad uno stile distaccato dal tono paterno. Niente esortazione scolastica, ma soltanto una enumerazione calcolata delle pessime cose di cattivo gusto verso le quali le giovani dive possono andare incontro.

Del noto trattatello di monsignor Della Casa, "Il Galateo", — così detto perchè, come è noto, fu dettato per consiglio del vescovo di Sessa, Galeazzo Fiorimonte, il cui nome poetico era Galateo — l'autore paziente dovrebbe imitare soprattutto la semplicità innocente nel consigliare. L'educazione, per monsignor Della Casa, consiste soprattutto nel sapersi mantenere sempre nel clima anonimo dell'"aurea mediocritas". Cioè a dire, l'educazione, nel significato etico più che moralistico, è quanto di più lontano si possa immaginare dal divismo strillante e pubblicitario dei nostri giorni.

Nel capitolo numero uno di questo libretto che forse, lo ripeto, non scriverà nessuno, dovrebbe essere raccolta la "regola di urbanità" per le dive. Ecco, per ordine, in sintesi, l'insieme approssimativo di tali norme.

— La parola "diva" non ha alcuna parentela con il significato che un tempo si doveva dare alla parola attrice. Diva si nasce; attrice si diventa.

— Per lo più la diva ha l'imperdonabile torto di credere più a se stessa che alla fortuna che le è caduta addosso. Alla fortuna, la diva, deve portare rispetto come chi, sfiorato dalla grazia di un miracolo, seguirà per tutta la vita a ringraziare la provvidenza del Signore.

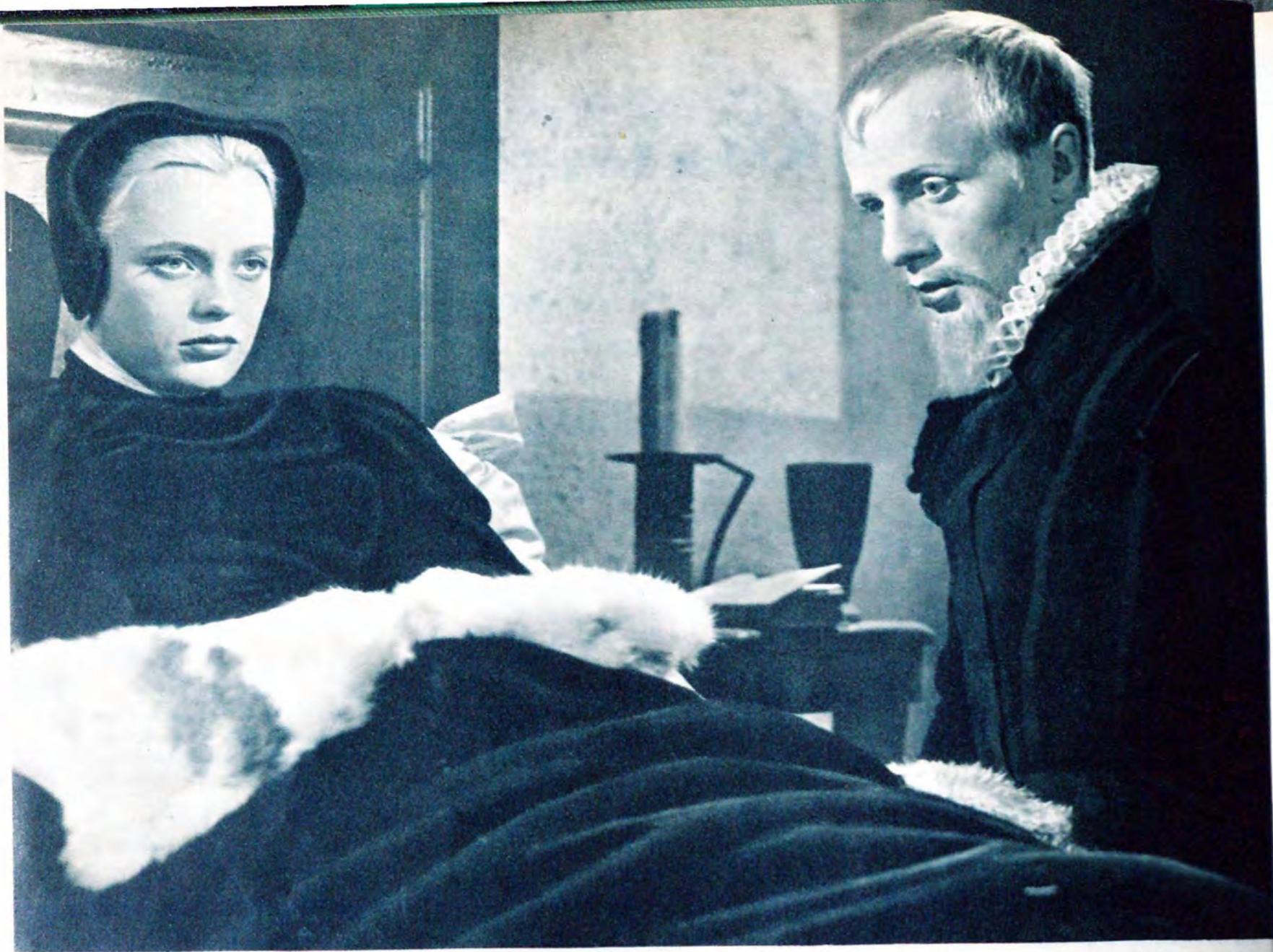
— La diva del 1955 arriva, come in volo, "seminuda allo schermo". Salta così a piedi pari quel lungo e amaro "corso" di esperienze sceniche che, nei tempi passati, costringevano le "vere" attrici ad elevarsi a modello, a prezzo di intimi travagli e di amare miserie d'una passione inesausta. Prove e virtù che ebbero in molti casi un'alta funzione civile, patriottica e nazionale: da Adelaide Ristori ad Eleonora Duse.

— Rileggere, se è possibile, le memorie dei grandi attori. Miserie e stenti: sola scuola la scena stessa.

— Tenere fisso in mente che la pubblicità serve sempre se stessa più che la diva.

— E' di pessimo gusto lasciarsi fotografare seminude nella propria camera da letto o, ancora peggio, nella camera da bagno. L'inflazione del "reggipetto" è oramai all'estremo limite del "deficit".

— Misurare al lume del senso comune le parole delle interviste concesse ai rotocalchi. E' di ieri la dichiarazione, più ingenua che ridicola, di una "diva" che villeggia sulla riviera la quale ha detto di



Ulla Jacobsson e Jarl Kulle in « Karin Månsdotter ». Con questo lavoro il regista Alf Sjöberg non è forse completamente riuscito nel suo intento: nudi corridoi, saloni e scalinate del castello sono ripresi con tecnica raffinata, ma lasciano freddo il cuore degli spettatori.

*trascorrere i pomeriggi leggendo... i classici francesi! In primo luogo a queste scemenze nessuno ci crede; e, in secondo luogo, la bugia sarebbe stata più elegante se invece di "classici francesi" fossero stati, semmai, "classici italiani".*

— Non entrare mai in polemica con la critica ufficiale dei quotidiani. Quella "divetta" che da Venezia ha ribattuto dalla Radio con sussiego dialettico le stroncature scritte sul film in cui essa prendeva parte, ha dato una misura di incorreggibile cattivo gusto.

(Petrolini aspettò vent'anni di successi per sentirsi dire, finalmente, da Ugo Ojetti e Silvio d'Amico, che era bravo. Ed era "bravo" da vent'anni).

— Tener fisso in mente che un professore di ruolo non percepisce che uno stipendio complessivo netto di 42.000 lire, se insegnante nelle scuole inferiori; di 48.000 lire se nelle superiori, mentre un autista di azienda municipale ne ha 67.868 e uno spazzino 38.600.

— A nessuna virtù nel mondo, per quanto eccellente, tocca il premio che le dive e i divi "arrivati" raccolgono della loro opera.

— Meditare su questa realtà economica e sociale per abbassare "le arie" e le fotografiche ostentazioni del lusso familiare.

— Ricordarsi in ogni momento di questa vecchia massima: l'elogio è come un profumo, grato all'odore; ma è bene fiutarlo poco, poco, perchè dà alla testa, addormenta, ed alle volte inebria e fa perdere la bussola. I fiori troppo odorosi bisogna tenerli fuori della camera da letto.

— Accompagnarsi sulla via della fortuna ad una approssimativa cultura; se non altro per farsi rispettare da certi ben identificati produttori che considerano il conto alla banca come un titolo di studio: la licenza ginnasiale, o meno; licenza che non hanno mai conseguito.

— Evitare, per rendersi effettivamente popolari, (nel significato elegante che alla popolarità si deve dare), fuori della scena i vestiti di stile "clamoroso". L'ipocrisia della "semplicità" si addice a chi è vittima della gloriola pubblicitaria. Quella procace divetta che abbiamo incontrato giorni fa in pantaloni rossi e maglione verde aderentissimo in un bar del centro, alle cinque del pomeriggio, stabiliva attorno a sé un clima di orrenda pacchianeria. La sua popolarità offendeva il pudore del buon senso, se si può dire.

— Bette Davis e Greta Garbo non si sono mai lasciate fotografare nell'intimità delle loro camere da bagno.

— Fissate, o dive, nella memoria, questo verso di Dante: "Oh vanagloria dell'umane posse — Com'poco verde in su la cima dura!".

— Potrà essere dentro questi brevi esempi la sostanza del piccolo galateo che non scriverà nessuno; galateo, forse, più necessario oggi di quanto non lo fosse vent'anni fa, al tempo in cui io esercitavo la critica cinematografica e andavo scrivendo qualche volta note e noterelle su questa onesta ed educata rivista.

**Fabrizio Sarazani**

# Film svedesi d'oggi

**CORRISPONDENZA DI MARINA CHRISTINA  
MOLANDER**

Malgrado i grossi problemi economici che l'industria cinematografica svedese deve affrontare, c'è una viva attività negli «studios». La stagione 1954-55 ha visto la realizzazione di parecchi film di alto livello, alcuni dei quali hanno attirato attenzione internazionale, e la nuova stagione promette di essere altrettanto attiva. Per diminuire i costi, i produttori svedesi, nel limite del possibile, abbandonano gli studios per le riprese all'esterno sfruttando l'autentico paesaggio. Film quali *Salka Valka* (Nordisk Tonefilm) e *Karin Månsdotter* (Sandrew - Bauman), proiettati la stagione passata, illustrano questa tecnica. Il primo è stato ripreso per la maggior parte in Islanda, il secondo al castello di Kalmar.

*Salka Valka*, diretto da Arne Mattsson, è tratto da un racconto dell'autore islandese Haldor Laxness, è la storia della vita di una donna e della miseria e della dura lotta giornaliera degli isolani. La bellezza dell'incomparabile scenario islandese, con le sue brulle montagne e le sue ampie paludi è colta in magnifiche riprese.

La prima parte del film racconta dell'infanzia di Salka accanto a sua madre nel villaggio sperduto; la seconda parte del suo incontro con l'amore e del conflitto fra gli ideali dei due innamorati. Salka bambina è convincentemente interpretata dalla debuttante Brigitta Pettersson mentre la donna adulta è ben caratterizzata da Gunnel Broström. Le parti principali maschili sono affidate a Folke Sundquist ed Eric Strandmark.

Malgrado l'impiego di mezzi tecnici insoliti, il regista Alf Sjöberg non è forse completamente riuscito nel suo intento di fare un grande film con *Karin Månsdotter* (Regina di origini modeste, regnante nella Svezia del XVI secolo). Il film si svolge attraverso nudi corridoi, saloni e scalinate del castello con tecnica raffinata ma lascia freddo il cuore degli spettatori. Contiene, tuttavia, alcuni singoli passaggi pittorici di alta qualità artistica. L'unico personaggio veramente interessante e affascinante del film è creato da Jarl Kulle nel ruolo del re Erik XIV. Altre parti importanti sono interpretate da Ulla Jacobsson di fama internazionale per la sua interpretazione nel film *One Summer of Happiness*, e da Ulf Palme.

Tre nuovi registi, Gunnar Hellström, Arne Ragneborn e Alf Kjellin, sono stati «scoperti» durante la scorsa stagione. Con *Simon the Sinner* (Frejafilm), tratto da un racconto di Tore Zetterholm, Gunnar Hellström, un giovane attore, allievo del Teatro Reale d'Arte Drammatica, ha registrato un grande successo personale, come regista e come creatore del personaggio principale. La storia del film verte intorno a Simon, uno zingaro convertito, che si crede abbia il potere di fare dei miracoli, e intorno a lui si raccoglie una folla di malati e storpi. Altre importanti interpretazioni sono date da Anne-Marie Gyllenspetz, Stig Järrel e Einar Axelsson. Arne Ragneborn è autore sia del soggetto che del film, e interpreta inoltre la parte principale del suo *Dangerous Freedom* (Sveafilm) che tratta della gioventù criminale. Gli incalliti giovani gangsters sono ben caratterizzati dal regista il quale da parte sua dà un notevole ritratto di un neurótico recluso in un istituto di rieducazione.

*The Girl in the Rain* (Sandrew - Bauman) è uno dei maggiori successi dell'anno sul



Karl-Arne Holmsten e Sickan Carlsson in «Alskling På Vägen» («My Darling»).  
E' un gaio e divertente lavoro a colori sulla visita di un americano a Stoccolma.  
Il film abbonda di bellissimi panorami.

fronte dei film svedesi. E' eccellentemente diretto da Alf Kjellin, il ben noto interprete di film svedesi e americani. L'atmosfera di un collegio è ottimamente resa dal regista, il quale fa anche la parte dell'insegnante benvoluto dalle sue allieve e tormentato dalla moglie nevrastenica. La caratterizzazione delle ragazze è divertente: Marianne Bengtsson, una spaventata, solitaria minorenni è in primo piano.

Il contributo comico di Nils Poppe, quest'anno è dato al film *The Pawnbroker* (Swensk Filmindustri - SF); un brano sulla umana simpatia e cortesia verso la gente semplice e povera. Poppe, l'unico estroso attore dello schermo svedese, dà di nuovo prova della sua potenza immaginativa e abilità pantomimica. E' ottimamente affiancato da Holger Löwenadler, Anne-Marie Gyllenspetz e Gunnar Björnstrand.

Ingmar Bergman, il più interessante e sconcertante dei nostri giovani registi, ha presentato durante la passata stagione *A lesson in Love* (SF), una elegante commedia con un dialogo spiritoso e con una bella regia. Per la sua personalità bizzarra e per il suo tema sulla solitudine e il bisogno del contatto umano, Ingmar Bergman è sempre affascinante. In questo film egli ha abbandonato il suo tema preferito: che cioè la vita è un inferno e che si muove nel crudele arco delimitato dalla nascita e dalla morte. *A lesson in Love* è una incantevole e giocosa commedia, bene interpretata da Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Harriet Andersson e Yvonne Lombard.

Uno dei migliori film documentari sulla jungla del Sud America che mai sia stato fatto è *Anaconda* (Nordisk Tonefilm) girato dall'esploratore svedese Rolf Blomberg. Le parti più impressionanti del film sono l'incontro della spedizione con le tribù primitive che vivono sui versanti delle Ande, e la cattura finale dell'anaconda. L'episodio degli indios che ascoltano un concerto di violino di Beethoven riprodotto da un disco, le loro facce che esprimono stupore e devozione, è uno dei punti culminanti del film.

La nuova stagione autunnale è stata recentemente inaugurata con due «thrillers»: *The Dance Hall* e *Blocked Trail* e con la commedia *My Darling*, a cui faranno seguito un gran numero di film dal carattere più svariato.

*The Dance Hall* (Nordisk Tonefilm) è stato per la maggior parte girato nella sala da ballo del «National» di Stoccolma. L'atmosfera della buia e affollata sala da ballo è ben resa, ma il film è guastato da un dialogo debole. Il «cast» è di prima classe con Elof Ahrle, Lars Ekborg, Naima Wifstrand e Gunvor Pontén nelle parti principali. Chiaramente derivato dai modelli di film gialli americani, è *Blocked Trail*; tuttavia il regista ne ha fatto un film emozionante, la cui storia verte intorno alla gioventù travolta da un piccolo villaggio. Lars Ekborg è convincente nella parte del duro capo della ganga, mentre Alf Kjellin interpreta un attore involontariamente e pericolosamente coinvolto nelle malefatte della banda. Catharina



Gunnar Björnstrand e Harriet Andersson in « A Woman's Dream », una commedia scritta e diretta da Ingmar Bergman.

Berg, una nuova attrice, fa la sua parte con raffinata semplicità.

*My Darling* (Sandrew - Bauman), il terzo film della nuova stagione, è un gaio e divertente lavoro a colori sulla storia di un film star americano-svedese in visita a Stoccolma. La trama si svolge principalmente sull'arcipelago di Stoccolma e il film abbonda di bellissimi panorami. Le parti principali sono interpretate in maniera divertente da Sickan Carlsson e Karl-Arne Holmsten.

*The Unicorn* (SF) è uno dei film più attesi della stagione. E' tratto da un racconto dello scrittore svedese Sigfrid Siwertz e diretto da Gustaf Molander. Altri adattamenti da racconti svedesi sono *Wild Birds*, diretto da Alf Sjöberg, e *Violence*, regia di Lars-Erik Kjellgren. *A Woman's Dream* (Sandrew - Bauman) e *The Smile of the Summer Night* (SF), sono i titoli di due commedie, scritte e dirette da Ingmar Bergman. *Married* di Strindberg, regista Anders Henrikson, sarà presentato dall'Europa Film, mentre la Nordisk Tonefilm presenterà un'altra produzione Strindberg, *The Islanders of Hemsö*, diretto da Arne Mattsson.

### Marina Christina Molander



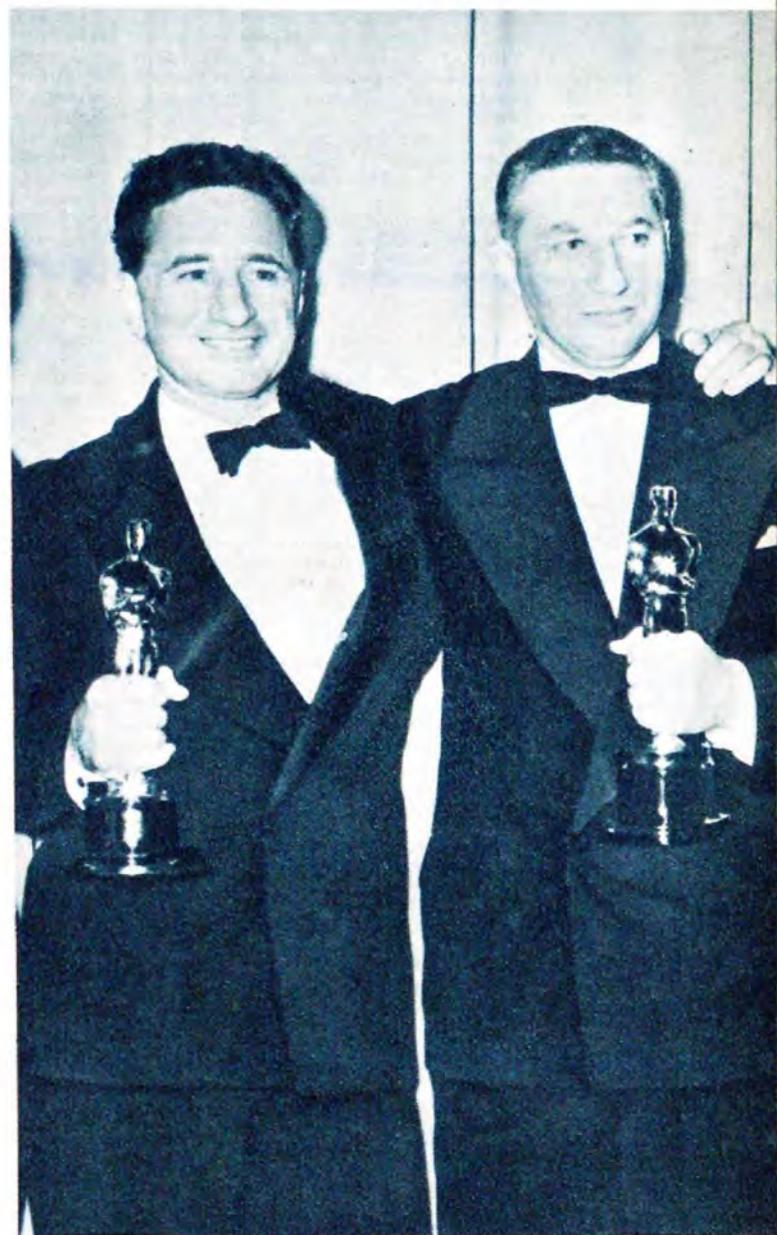
L'attore Nils Poppe in « The Pawnbroker » che è un brano sulla umana simpatia e cortesia verso la gente semplice e povera. Poppe, che è l'unico estroso attore dello schermo svedese, dà ancora una volta una prova della sua potenza immaginativa e dell'abilità pantomimica.



« The Girl in the Rain », uno dei più recenti successi della produzione svedese è diretto e interpretato da Alf Kjellin che vi caratterizza la parte di un insegnante benvenuto dalle allieve, perseguitato dalla moglie e preoccupato dalla strana psicologia di una impaurita scolara il cui ruolo è ricoperto da Marianne Bengtsson (qui in primo piano).

Budd Schulberg — autore di questo libro — dopo aver criticato l'ambiente di Hollywood e certi sistemi della produzione attraverso il personaggio di Sammy conclude: « Quando ti trovi dinanzi ad un buon film, ti senti scombuscolato, come se qualcuno ti avesse colpito contemporaneamente ad un occhio, a un orecchio e alla bocca dello stomaco, e non c'è tentazione peggiore di questa per un soggettista ».

# DOVE CORRI SAMMY?



Budd Schulberg (a destra) accanto a Elia Kazan subito dopo aver ricevuto i rispettivi « Oscar » per lo scenario e la regia di « Fronte del porto ». Schulberg è nato a New York il 27 marzo 1914 e, cresciuto ad Hollywood, ha frequentato gli studi liceali a Los Angeles e la Deerfield Academy del Massachusetts. Suo padre, Benjamin Schulberg, è stato produttore e direttore di produzione per circa 20 anni. L'ambiente hollywoodiano gli è particolarmente familiare. Il romanzo « Dove corri Sammy? », scritto nel 1941, è il frutto della sua esperienza nella Cinelandia statunitense.

Anche se la narrativa su Hollywood è tutt'altro che scarsa, si tratta spesso di racconti la cui ambientazione è funzionale solamente ai fini di determinati effetti narrativi. E mi spiegherò con due esempi.

Lo scrittore cattolico inglese Evelyn Waugh scrisse un romanzo breve, *Il caro Estinto* (The Loved One) che prendeva spunto dal clima degli studios per passare a darci una digrignante interpretazione della civiltà americana dal punto di vista di quei barocchi riti funebri che lasciano addirittura allibito l'europeo. L'ambiente cinematografico serviva all'autore per impostare una farsesca contrapposizione fra lo stile inglese e la sguaiatezza americana. I rapporti fra la colonia britannica (che porta sempre la cravatta, disprezza l'uso della cintura per rimanere tradizionalmente fedele alle bretelle e si considera un'Ambasciata del Regno Unito di cui deve tener alto l'onore) ed i produttori californiani dai metodi sbrigativi e dalla cultura sommaria, venivano descritti gustosamente e non senza un certo mordente, ma tutto questo rimaneva estraneo ad una definizione di Hollywood come industria, come costume e come fatto culturale (eventuale).

« Miss Del Pablo era stata una mia speciale protetta sin dal principio. Il povero Leo la prese per i suoi occhi. Allora si chiamava Baby Aaronson, occhi splendidi e magnifici capelli neri. Così Leo pensò di farne una spagnoia. Le fece tagliare un pezzo di naso e la mandò sei settimane al Messico per imparare a cantare nel dialetto locale. Poi me la passò. Io le ho dato un nome. Io ne ho fatto una profuga antifascista. Io dissi che odiava gli uomini per quello che le avevano fatto subire i mori di Franco. Questo era un aspetto nuovo. Fece effetto. È a dire il vero, nel suo genere era brava. Aveva un cipiglio naturale proprio impressionante. Le gambe non erano fotogeniche, ma le mettevamo delle vesti lunghe e ci servivamo di una controfigura per le parti inferiori nelle scene di violenza. Ero orgoglioso di lei e sarebbe andata bene per altri dieci anni. Ma ecco che in alto c'è stato un cambiamento di indirizzo. Facciamo soltanto film morali quest'anno per far piacere alla Lega Cattolica del Buon Costume. Così la povera Juanita deve ricominciare da capo come fanciulla irlandese. Le hanno decolorato e poi ritinto di rosso i capelli. Ho detto che le irlandesi sono brune, ma i tecnici del technicolor non hanno sentito ragioni. Studia dieci ore al giorno per farsi l'accento. E le hanno cavato tutti i denti. Prima aveva poco da ridere, ed i suoi andavano abbastanza bene

per digrignarli. Adesso, invece, dovrà sempre sorridere maliziosamente e ci vuole la dentiera ».

Ho riportato il brano che precede per dare un'idea precisa del sogghignante humor che ispira Waugh nella sua paradossale satira del divismo. Con tutto ciò la vita vera delle persone vere che vivono a Hollywood non viene illustrata più di quanto la reale esistenza dei divi non venga svelata dalle riviste per movie-fans. Waugh fa di Hollywood il simbolo più vistoso di una civiltà che detesta, ma le ragioni per cui egli pronunzia la sua condanna risultano tanto grottescamente interposte che dobbiamo rinunziare a valercene per un esame obiettivo e spassionato.

Un altro famosissimo libro è *Il giorno della locusta* (The Day of the Locust) di Nathanael West, un soggettista scomparso in un incidente automobilistico verso il 1940. L'autore, a dire il vero, indulge in misura assai minore ad un preconcetto apriorismo, ma anche in questo caso la dreamland serve solo da sfondo per uno dei racconti cari a West, con personaggi nevrotici, sempre sul filo di rasoio della follia. Non voglio certo asserire che il clima in cui si muovono (meglio sarebbe dire si agitano) i personaggi sia indifferente: anzi, il mondo del cinema con la sua eterna coesistenza di vero e di falso, cartone e muratura, vestiti attuali ed uniformi napoleoniche; con il suo triste seguito di falliti che vegetano ai margini, era il luogo ideale per situarvi una tipica trama alla West.

Non si può negare che, isolatamente presa, la descrizione della battaglia di Waterloo sia un vero pezzo da antologia: « Vive l'Empereur! — gridava un giovanotto, poi si portava le mani al petto e cadeva in avanti.

morto. L'aiuto-regista, uomo difficile da contentare, glielo fece ripetere innumeri volte. Al centro della piana la battaglia procedeva speditamente. Le cose si mettevano male per gli inglesi ed i loro alleati. La ritirata cominciò. I Francesi uccisero Picton con una palla in fronte ed egli fece ritorno nel suo camerino. Alten venne passato a fil di spada e si allontanò pure lui. La bandiera del battaglione di Luenenberg, portata da un principe della famiglia dei Deux Ponts venne catturata da un celebre ragazzo-prodigio in divisa di tamburino di Parigi. Gli Scotch Greys furono annientati ed andarono a mettersi un'altra divisa. I dragoni pesanti di Ponsonby furono ugualmente fatti a pezzi. Il signor Grotenstein avrebbe avuto un bel conto da pagare alla Western Costume Company. Né Napoleone, né Wellington erano presenti. In assenza di Wellington, un aiuto-regista, certo Crane, aveva preso il comando degli Alleati. Da parte francese un uomo in berretto a scacchi ordinò ai corazzieri di Milhaud di prendere d'assalto Mont St. Jean. Con le sciabole fra i denti e le pistole in pugno, essi andarono alla carica. Mettevano paura a guardarli! Ma l'uomo in berretto a scacchi commetteva un errore fatale: Mont St. Jean non era finito. La vernice era ancora fresca e non tutti i sostegni erano a posto. Era l'errore classico, quello stesso in cui era caduto Napoleone. Allora era andata male per ragioni diverse. L'imperatore aveva ordinato ai corazzieri di lanciarsi alla carica, senza sapere che ai piedi della collina si nascondeva un profondo fossato per intrappolare la sua cavalleria. Era stato un disastro per i Francesi, il principio della fine. Questa volta lo stesso errore ebbe diversa conseguenza. Wa-

terloo invece di essere la fine della Grande Armata diede risultato nullo. Nessuna delle due parti vinse e si sarebbe dovuta combattere da capo la battaglia il giorno seguente. Gravi perdite subì tuttavia la compagnia di assicurazioni pagando i premi agli infortunati. L'uomo in berretto a scacchi venne mandato a spasso dal signor Grotenstein, come Napoleone era stato mandato a Sant'Elena.

Ma il dramma dei personaggi rimane pur sempre di natura interiore ed esistenziale: a voler usare le parole grosse, potrà dirsi che si tratta di una tragedia dei nostri tempi, di un'angoscia derivante dallo stadio attuale della nostra civiltà, magari di apocalittica condizione umana dell'americano medio; mai comunque di costruttivo esame del mondo cinematografico. Se una denuncia è presente nell'opera di West essa è di natura universale: il giorno della locusta non è un pamphlet contro Hollywood più di quanto Signorina Cuorinfranti (un altro fondamentale libro dell'Autore) sia in polemica con la stampa statunitense. Persino la scena finale della follia in attesa dei divi ad un'ante-prima, che accettata da una pazzia collettiva, improvvisamente tutto travolge e distrugge, mi sembra trascendere il semplice intento deprecatorio degli eccessi cui una moltitudine può abbandonarsi, per giungere a simbolizzare la Follia dell'Uomo.

Con West saliamo dalla narrativa alla letteratura e dal romanzo alla poesia.

Per questo appare assai più interessante, per l'esame che mi sono proposto, il primo romanzo di Budd Schulberg (lo sceneggiatore di *Fronte del Porto*) *Dove corri Sammy?* (What Makes Sammy Run?), che, apparso in America verso il '40, è stato tradotto in italiano soltanto di recente.

Anche se si trova ad un livello nettamente inferiore ai precedenti, *Dove corri Sammy?* costituisce un documento assai più schietto della realtà hollywoodiana. Schulberg non è animato dall'aristocratico disprezzo di Waugh, né dall'intenzione di attingere un universale come fa West. Per cui siamo maggiormente disposti ad accettare per verosimile il resoconto delle esperienze californiane dello sceneggiatore Al Manheim. Il libro è narrato in prima persona, ma l'intero racconto è volto quasi unicamente a descrivere un'affascinante figura di arrivista: il fattorino Shmelka Glickstein che, dopo essersi sbarazzato del suo incomodo nome ebreo mutandolo in Sammy Glick, tenta di liberarsi pure del suo triste passato di miserie, umiliazioni e sacrifici, per giungere, costi quel che costi, alla fama ed alla ricchezza.

Il libro è la cronaca delle sue tappe verso il successo: da fattorino a titolare di una rubrica in un quotidiano di New York, a sceneggiatore hollywoodiano, a soggetto di grido, a commediografo, a produttore associato, a direttore generale di produzione. Una carriera brillante e rapida di cui Schulberg si sforza di mettere in rilievo l'essenza: ogni gradino della scala scintillante che Sammy sta salendo, viene conquistato a prezzo di meschinità, soprusi e cattive azioni, oppure di umiliazioni e compromessi, talvolta sopportati, bene spesso addirittura offerti.

E la storia non è la descrizione di un caso patologico di megalomania: l'autore ci tiene a mettere in evidenza che egli sta narrando la storia di uno fra i tanti Sammy Glick che infestano Hollywood: «Ciò che rende particolarmente interessante la personalità del nostro Sammy è il fatto che diversamente dagli altri, lui sembra non aver avuto tempo sufficiente per camuffare i propri istinti. I Wilson, i McCarter ed i Sir Anthony nascondono il loro sammyglickismo sotto le belle maniere oxfordiane, oppure persino sotto la morale cristiana, che osservano frequentando la funzione domenicale, quando qualcosa di più urgente non li trattienga altrove».

Quindi non un personaggio fantastico, avulso dal mondo del cinema, ma il caso limite di una mentalità diffusa.

La diversità fra la posizione cronistica di Schulberg e quelle letterarie di Waugh e West appare ancor più evidente quando il primo si sofferma su quegli stessi aspetti che avevano colpito anche gli altri due scrittori. La solitudine, ad esempio, quella paradossale sensazione che, contro ogni probabilità, assale con forza irresistibile colui che giunge a Los Angeles, ispira a Schulberg poche frasi scheletriche.

«I miei primi mesi a Hollywood furono

i più solitari che abbia mai passato. La gente immagina che uno scrittore, per il solo fatto di aver ottenuto un contratto con una delle maggiori case cinematografiche, si veda trascinato nel gorgo della vita mondana che, come amano far credere le riviste a rotocalco, ferve giorno e notte a Hollywood; ma, a meno che siate dotati di una particolare abilità nel fare sempre nuove conoscenze, le cose non vanno così. Mi sembrava che in quei giorni i pochi amici che contavo nella città avessero fatto ritorno ai patri lidi: chi nel lontano Buckinghamshire, e chi nell'ancor più lontano Capo Cod o giù di lì».

Una sensazione sgradevole, ma priva di quel senso di angoscia che domina i personaggi di West: e non v'è dubbio che per una migliore comprensione dell'aria che circola, la pacata, magari piatta, esposizione di Schulberg è assai più utile che non quella artisticamente intuita di West.

Lo stesso dicasi per il lavoro di soggetto: l'Autore ha sull'argomento parole assai dure, ma non giunge mai ai paradossali risultati di Waugh, di cui abbiamo più sopra dato un esempio.

«Tracy e la Dietrich in Titanic. Gran Dio, la notizia aveva tutta l'aria della sensazionalità! E con due attori di quella fatta! Forse Spencer avrebbe interpretato la parte di un sacerdote fegatoso che tenta di redimere Marlene. E Marlene, manco a dirlo, sarebbe stata una donna di facili costumi. E in questo caso, quand'anche l'intera storia non si fosse retta, sarebbe stato sempre possibile rialzare le sorti con la scena madre, con Marlene folgorata dalla Luce della Rivelazione».

Ecco la trama di un ipotetico film, che non può fare a meno di colpire per la sua precisa aderenza ad un gusto non ancora tramontato. Fare dei titoli per dimostrare che il cliché, ironia a parte, è ancora perfettamente valido, mi pare persino superfluo.

Non solo, ma da certi accenni si potrebbe anche pensare che i vari riferimenti a cose e fatti di Hollywood siano meno fantastici e casuali di quanto il lettore non sia portato a supporre. Ad esempio l'episodio del regista che deve girare un film di cui è lasciato a sua discrezione il soggetto, a condizione che si intitoli *Monzone*, si svolga nei mari del Sud e sia interpretato da Dorothy Lamour, richiama troppo da vicino un caso riportato da King Vidor in un suo libro di memorie, perché io sia disposto ad ammettere una pura coincidenza.

Con tutto ciò la denuncia di Schulberg non è faziosa, né indiscriminata: la figura di Sydney Fineman, ad esempio, l'uomo che «era la smentita del produttore cinematografico quale ci viene generalmente dipinto» e che affronta con entusiasmo l'idea di realizzare un impegnativo film su Masaryk è talmente lontano dai Sammy Glick da sembrare quasi appartenente ad un altro pianeta. Anche la triste fine del film (che viene archiviato sine die) ed il melanconico tramonto del *producer* (abilmente soppiantato da Sammy Glick) non inducono certo ad eccedere nell'ottimismo.

Schulberg ha situato il suo racconto in un ben preciso momento storico: Hollywood 1938. E questo impegno, che lo ha indotto a non lasciare la vicenda in un limbo senza tempo, è un altro punto a favore del libro.

E' noto che la depressione del 1929 aveva lasciato immune l'industria cinematografica, la quale soltanto nel 1933 cominciò a risentire gli effetti della crisi. A tale contrazione del mercato seguirono le prime agitazioni sindacali in un ramo dell'industria in cui sino ad allora non si era mai verificato uno sciopero. Un contraddittorio sistema di protezioni governative strettamente relazionate al New Deal condusse Hollywood negli anni fra il 1933 ed il 1938, fra i continui alti e bassi, verso un deciso declino. E' in questo clima che si pongono le agitazioni degli scrittori che, dopo varie vicende culminarono nella fondazione della *Screen Writers Guild of the Authors of America*, che ebbe il riconoscimento ufficiale delle case di produzione solamente nel 1938.

Ho brevemente riassunto la situazione di quegli anni, perché le lotte sindacali hanno nella vicenda di *Dove corri Sammy?* un'importanza tutt'altro che secondaria. La storia dell'Associazione è seguita passo per passo sino alla sostituzione del sindacato libero con altro assai più condiscendente verso i desideri dei produttori. Qui si arresta la narrazione di Schulberg, anche se vaghi ac-

cenni indicano che la battaglia per una sana organizzazione era ben lontana dall'essere giunta ad un'accettabile conclusione.

Pur senza aver alcun ritegno nel denunciare i vecchi sistemi larvamente intimidatori delle case («Nessuno veniva chiamato in direzione per ricevervi un ultimatum. Erano i tirapiedi ad incaricarsi di quel servizio, avvicinando gli impiegati che non avevano messo lo stipendio di una giornata a disposizione del fondo. Nello stesso tempo facevano sapere alla vittima che il loro nome era sulle labbra di tutti, come quello di un riotoso, mettendo così in pericolo la sua permanenza presso la casa»). Schulberg non abbandona ad una incontrollata esaltazione delle Unions, quale ente perfetto, capace di sanare, con un colpo di bacchetta magica, una situazione di disagio maturatasi in decenni: «I soggettisti meno pagati volevano che l'Associazione fosse la panacea di tutti i loro guai, mentre i simpatizzanti che intascano cinquecento dollari la settimana, desideravano farne un circolo sociale, dove i soci potessero riunirsi a fare quattro chiacchiere... Quanto ai cannoni, quelli che prendevano duemilacinquecento dollari la settimana, sembravano unicamente preoccupati di pronunciare parole vuote di senso sugli alti scopi e sulla dignità della loro professione. L'assemblea somigliava un po' troppo ad un bruco diviso in tante parti, brucolanti alla cieca in cerca l'una dell'altra».

L'autore in sostanza intende mettere in chiaro la sostanziale differenza, in quel tempo assai controversa, fra politica e sindacalismo, sfatando così la leggenda secondo cui gli appartenenti all'Associazione sarebbero stati «cannibali assetati del sangue dei produttori, rivoluzionari miranti a detronizzare Louis B. Mayer per sostituirlo con Giuseppe Stalin».

Anche se la figura di Sammy Glick non si smentisce neppure nei rapporti con le Unions (sabotatore del sindacato, egli tradisce gli altri sabotatori per mettersi maggiormente in buona luce presso i produttori) l'autore non riesce a nascondere una certa ammirazione per quest'uomo.

«Lo vedevo impegnato a combattere su un campo di battaglia dove ogni soldato combatte per sé solo, unico milite del proprio esercito all'ombra del proprio vessillo; e mi rendevo conto che se la sua personalità faceva spicco ai miei occhi su tutte le altre, ciò non era dovuto al fatto che fosse più egoista, spietato o crudele dei suoi simili, ma solo perché nell'infuriare della battaglia, che era essa egoista, spietata e crudele, lui si dimostrava il più abile, il più deciso ed il più fulmineo dei combattenti».

Il libro costituisce una precisa testimonianza degli anni presi in esame e non si può a meno di ammirare il coraggio con cui vengono messi in luce certi argomenti, generalmente considerati tabù e su cui la congiura del silenzio stende di solito un prudente velo (anche se viene fatto di domandarsi se l'Autore sarebbe in grado di ambientare oggi con altrettanta temeraria spregiudicatezza un libro sulla Hollywood 1955).

Il giudizio complessivo dello scrittore, come mi sono sforzato di dimostrare, è negativo senza essere distruttivo; è la valutazione di un uomo che in quel mondo è vissuto e vive, e ad esso è in fondo affezionato perché non dimentica che sotto quell'immensa costruzione di compensato e cartapesta esiste il cinema, ed in questa parola è compreso sia il mammoth di Cecil B. De Mille che l'incrociatore *Potemkin*.

«Il guaio di Hollywood è che troppa gente, da una parte non ha il coraggio di andarsene, e dall'altra si vergogna di rimanerci. Ma quando ti trovi dinanzi ad un buon film, ti senti scambussolato, come se qualcuno ti avesse colpito contemporaneamente ad un occhio, a un orecchio e alla bocca dello stomaco, e non c'è tentazione peggiore di questa per un soggettista. La provai io stesso il giorno che per la quarta volta assistetti alla proiezione di *Il Traditore*. E la riprovai quel pomeriggio che capitai ad una retrospettiva del capolavoro di Murnau, l'ultima risata con Emil Jannings. Hollywood può pullulare di palloni gonfiati, di mediocrità, di dittatori, di poveri diavoli che hanno sbagliato strada, ma c'è qualcosa nel suo fascino di cui non c'è da vergognarsi».

Sergio De Santis

Sophia Loren in « La donna del fiume » (regia Soldati) piange sul figlioletto morto.

Gina Lollobrigida ne « La Romana » (regia Zampa) piange sul cadavere di Mino.

Silvana Pampanini in « Orient Express » (regia C. L. Bragaglia) è disperata per la partenza di Giacomo.



LEZIONE DI DOLORE  
NEL  
CINEMA ITALIANO



# MOBILI NEBBIE E ANIMALI



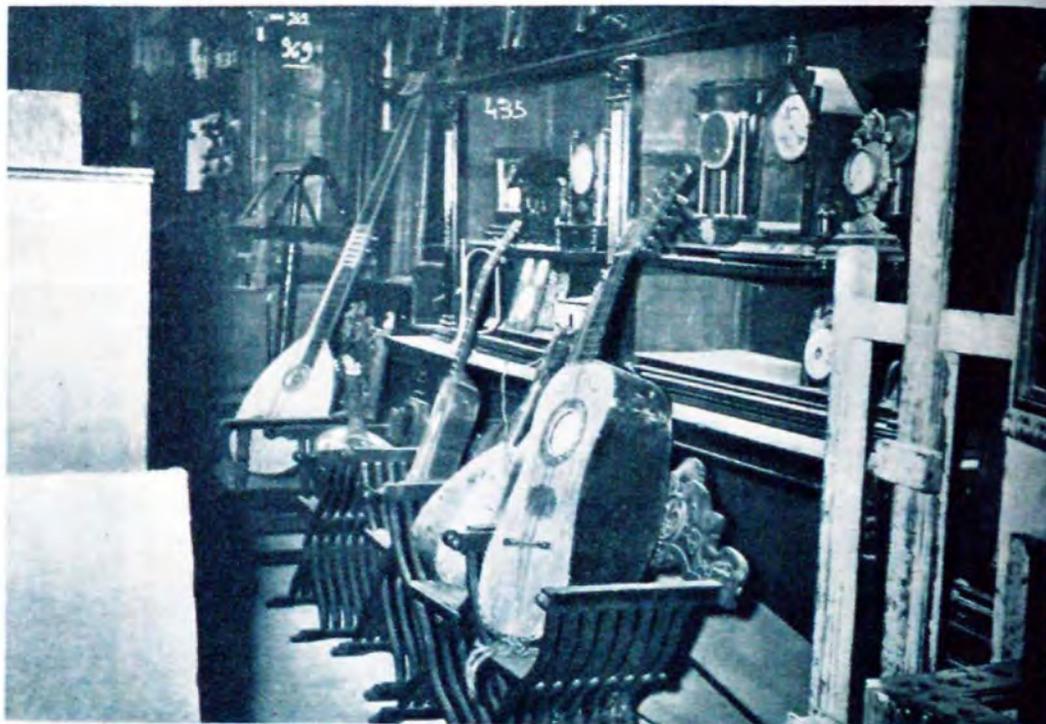
**P**er il signor Cimino affittare la fotografia di Mussolini o quella della nonna — sguardo fisso all'obbiettivo, sui capelli d'argento nero cappelluccio nero guarnito di penne polverose, stanche, ma sempre dignitose, — è la stessa cosa.

Tutto sta nell'ambiente che si vuol ricostruire sullo schermo. Ecco perciò il particolare per un'aula scolastica di qualche tempo fa, quando sulla testa del maestro vedevamo Crocefisso, Re, Duce, o per una camera domesticamente borghese, — la nonnetta austera alla parete è indispensabile.

Di professione mobiliere, Cimino è il re di uno strano mondo dove il tempo completamente impazzito, sembra un cocktail di epoche ammassate in tre capannoni, un mondo che così fatto poteva esistere soltanto a Cinecittà. Ogni architetto prima di iniziare il film, vi fa la sua brava visita ed, addentrandosi in quel caos ordinato di mobili, lampadari, quadri, oggetti (ci sono le più strane cose, dalle corna di cervo ad angioletti dorati, da chitarre a mappamondi) cerca, scopre, sceglie parte del suo arredamento.

In uno studio tappezzato di fotominiature, (qui tutto è onestamente falso), Cimino riceve i clienti. Ci si arriva attraversando un vialetto laterale di Cinecittà e si ha l'impressione per un momento di lasciarsi alle spalle la vita del cinema per tuffarsi in quella più spontanea della campagna romana, tanto è il verde di quelle parti. Ma appena entrati, ecco proprio le miniature a riportarvi nel "sembra vero" dello schermo. Pazientemente, anno per anno, egli ha raccolto i suoi pezzi comprandoli un po' qui, un po' là, secondo le occasioni, o il piacere di possedere quello più che quell'altro, come ogni collezionista che si rispetti. Niente di autentico naturalmente e tutto rimesso a nuovo. Non bisogna dimenticare infatti che ambientare il film in un'epoca, significa fare apparire i mobili appena costruiti in quel tempo.

Il suo commercio, pur in una atmosfera così particolare, è alquanto semplice. Mobili e oggetti vengono affittati alla produzione per una decina di giorni, salvo differente accordo preventivo. Il prezzo è basato sul loro valore ed incide nel costo di un film medio al massimo con l'1%. Talvolta la scena richiede la distruzione del mobile (guerre, risse, incendi).



Il signor Cimino è il re di uno strano mondo dove il tempo completamente impazzito, sembra un cocktail di epoche ammassate in tre capannoni a Cinecittà. Ogni architetto prima di iniziare il film, vi fa la sua brava visita ed, addentrandosi in quel caos ordinato di mobili, lampadari, quadri, oggetti, cerca, scopre, sceglie parte del suo arredamento.





Gli effetti speciali sono curati dal signor Urbisaglia. Egli è un « accenditore », il suo genere di lavoro non è dei più innocui: egli è responsabile penalmente dei danni che può produrre e può essere accusato di omicidio colposo in caso di incidenti agli attori. In questa scena di « Totò all'inferno » il signor Urbisaglia ha avuto modo di sbizzarrirsi.

Tutto allora viene preparato prima con rotture già pronte, che limitano al minimo i danni.

Parlare di guerre ed incendi sullo schermo e passare di peso dal mondo tranquillo e polveroso dei mobili a quello vivacissimo e movimentato di scoppi, vampate, sibili, è tutt'uno. Se con il signor Cimino le conversazioni si svolgono sempre in un tono pacato su epoche, eleganza di linee, fragilità di costruzione, parole tipo "esocloretano" e "tetracoloruro di carbonio", "polvere nera fina come cipria", "impianti elettrici", sono le più orecchiabili che il signor Urbisaglia usa nel suo linguaggio di addetto agli effetti speciali. Come questo suo genere di lavoro non sia dei più innocui è dimostrato dal fatto che egli è responsabile penalmente dei danni e può essere accusato di omicidio colposo in caso di incidenti agli attori.

Qui veramente entriamo nella famosa magia dello schermo, dove senza bacchette magiche, fumoni, lampi, tuoni si sprigionano come per incanto e fanno la loro brava figura dinanzi agli occhi dello spettatore, convintissimo di veder scoppiare autentiche bombe, o di trovarsi in pieno paesaggio invernale, sempre a patto che l'illusione sia perfetta.

"Oggi faccio la neve", oppure "Devo preparare un mitragliamento", o ancora "Domani incendio la bambina", sono discorsi questi comunissimi per chi, come il signor Urbisaglia, o i signori Gatti, Baciucchi, Olivieri, ha il potere di cambiar tempo, di scatenare la più indialata delle battaglie, o di provocare e seguire freddamente raccapriccianti incidenti.

Farsi spiegare i trucchi del mestiere, è un po' addentrarsi in un ambiente speciale dove i registi chiedono cose dell'altro mondo i tecnici degli effetti speciali e gli accenditori (con patente rilasciata dall'Ufficio di Finanza) inventano e creano l'effetto, e i chimici studiano la formula.

C'è chi voleva la nebbia bassa, indispensabile per "Totò all'inferno". "Fare la nebbia è semplice — ci ha detto Urbisaglia, — ma tenerla sempre ad uno stesso livello, senza farla alzare, è un'altra faccenda". Eppure con un sistema di ghiaccio sintetico e di acqua calda è stato possibile. Sorvegliando la temperatura dell'acqua, più è calda più la nebbia è alta, e dirigendo quest'ultima da fuori campo, (è leggerissima e si può mandare dove si vuole), l'effetto è stato ottimo. C'è chi voleva mitra-

gliamenti e scoppi potentissimi nella "Divisione Folgore". Duecento contatti elettrici hanno orchestrato una battaglia visibile a cinquanta chilometri di distanza, ma completamente innocua a pochi passi. C'è poi chi, come Visconti nella sua Custozza di "Senso" desiderava non scoppi troppo veri, ma nuvolette a corolla, ben delineate, (alla Fattori), che si aprissero bianche e rimanessero ferme nell'aria. Tutto accordando ritmicamente il movimento dei soldati intorno ai covoni, con gli spari della collina. Per quelle riprese studiate attentamente con lo stesso regista, furono impiegati 30.000 metri di filo elettrico.

Se la neve si ottiene con lance ad aria compressa su praticabili (e la perfezione è tale che ci sono varie qualità di neve, da quella più fina per alta montagna a quella più granulosa per città) gli incendi di persone richiedono una certa competenza. Chi ha visto "Maddalena", ricorderà l'episodio della bambina che piglia fuoco durante una funzione in Chiesa. La controfigura, un nanetto con maschera, indossò per l'occasione tuta, sottoveste, spalle e davanti dell'abito, parte superiore del velo, di materiale antincendio. Il resto fu bagnato da un



Chi ha visto « Maddalena » ricorderà l'episodio della bambina che piglia fuoco. La controfigura, un nanetto con maschera, indossò per l'occasione una tuta di materiale antincendio. Il resto fu bagnato da un liquido semidensso, vischioso, la « bagna calda », che facilmente incendiabile, si spegne appena consumato. Il fuoco veniva perciò circoscritto dopo un lavoro di preparazione controllato millimetro per millimetro per evitare danni alla persona.

liquido semidensso, vischioso, la "bagna calda", che facilmente incendiabile, si spegne appena consumato. Il fuoco veniva perciò circoscritto in quelle zone non pericolose. Un lavoro di preparazione accuratissima, controllata millimetro per millimetro per evitare qualsiasi danno alla persona.

Con il colore molti effetti richiedono oggi studi più approfonditi mentre altri sono stati creati appositamente; come le fiamme colorate (che il signor Urbisaglia afferma non esistere ancora neanche in America) ottenute spruzzando da fuori campo liquidi speciali su gas o pibigas. Tra le ultime invenzioni, un invisibile apparecchietto applicato al bavero dei vestiti o alla sella dei cavalli che "fa l'alto nell'aria fredda". Un ritrovato prezioso quando la scena girata in interni o in estate è ambientata in un paesaggio invernale.

Così giorno per giorno la finzione fa passi da gigante e sullo schermo tutto appare più vero.

Perfino gli animali che vediamo spesso disinvolti e indifferenti, attraversare la scena e vivere veri e propri episodi hanno imparato oggi a recitare. Ce lo spiega il signor Scanziani, fornitore del cinema di una vera arca di Noè, tanta è la varietà di animali, dal cane al cavallo, dalla scimmia al gatto, dal serpente alla mangusta, che frequentano, allievi più o meno

entusiasti, la sua scuola di recitazione. I cani, chiamiamoli così, durano a seconda dell'intelligenza e del senso artistico dell'animale. Prima gli si insegna l'obbedienza, poi le parti che più frequentemente sono richieste sullo schermo. Tutto questo abituandolo intanto al movimento, alle grida, alle luci, a quell'atmosfera insomma che troverà su ogni "set". Dall'addestramento generale si passa infine alla preparazione per una determinata parte quando "il personalissimo attore" viene scritturato quale personaggio ben definito di un film.

I gatti sono i più difficili a prepararsi, i cani più cosenziosi nello studiare la parte e ne ripeterla secondo ogni sfumatura dello script. Le scimmie recitano a soggetto. Si ribellano ad una regia troppo ferrea ed "interpretano" secondo il proprio estro e l'ispirazione del momento. Dive complete, insomma! I cavalli sono invece mansuetissimi, e si abbandonano difficilmente a crisi isteriche. Tra gli animali giunti dall'estero per interpretare film in Italia (in questo settore del cinema gli attori si affittano o si comprano da altre nazioni "soltanto" quando non se ne trovano nel nostro paese), una mangusta, un pitone, un puma.

Assicurati per cifre abbastanza forti, nazionali e stranieri hanno le loro tariffe che variano per lo più dalle 15.000 alle 20.000 lire al giorno, a seconda dell'addestramento e della razza.

Si presentano sul "set" scortati dalla loro piccola corte: l'addestratore e molto spesso anche l'assistente tecnico. Il regista può star tranquillo allora che la scena non dovrà sicuramente essere ripetuta tanta è la sicurezza e la bravura dell'interprete. Inutile dire che ogni animale protagonista ha la sua controfigura, della stessa razza e delle stesse dimensioni; infatti guai a stancare o innervosire "il divo" durante la preparazione della scena!

Contratti speciali vengono stipulati quando il lavoro si protrae oltre dieci giorni (nel "Lupo della Frontiera" sei molossi protagonisti presero per un mese di lavorazione tre milioni), e quando la preparazione per una scena piuttosto difficile richiede un tempo prolungato. Il supplemento tassa di addestramento è allora di 60.000 lire mensili circa.

Anche in questo campo il cinema sembra aver influenzato la moda. Se il "collie" era una razza in decadenza fino a qualche anno fa, da quando apparve "Lassie" è nuovamente richiesta su tutti i mercati del mondo. Non manca neanche il fenomeno "sasia", e pure qui in Italia ce n'è uno bravissimo del tutto identico al suo modello hollywoodiano, fino a ieri ignaro e ingenuo cane di lusso, oggi in cerca affannosa di scritture e di produttori che si interessino alla sua bellezza e alle sue qualità artistiche acquisite dopo sudatissima preparazione, una preparazione, c'è da giurarle, assai più seria di quella di molte attrici e attori che godono di grande popolarità nel mondo cinematografico umano.

M. Quirico

Per avere questo animale sullo schermo bisogna rivolgersi al signor Scanziani che è praticissimo con le bestie.



# LETTERA DA NEW YORK

DI HERMAN G. WEINBERG

**Il perenne problema della censura - Trasformazione di "Vite Vendute" - Modifiche al Codice di Produzione? - Nuovi film americani - "Night of the Hunter", diretto da Charles Laughton, è il migliore lavoro cinematografico degli ultimi mesi.**

**D**opo tutti questi mesi di quali ulteriori sviluppi del cinema americano potrei parlarvi? Certamente dovrei dirvi che uno dei principali eventi è il perenne problema della censura, specialmente per quello che riguarda i film stranieri. Per esempio « Le Salaire de la Peur » (« Vite Vendute ») passerà attraverso una profonda metamorfosi per la sua presentazione qui (incominciando dal doppiaggio in lingua inglese) e con ogni probabilità la fine verrà eliminata — cioè si pensa di cambiare quella scena finale in cui Mario (Yves Montand) guida allegramente il suo camion vuoto lungo la strada (dopo aver consegnato il carico di nitroglicerina) al suono dell'allegria musica del valzer del Danubio Blu. Così si otterrà un happy end. Questo, si può essere certi, è inteso non tanto per conciliare la censura quanto per conciliare il botteghino. La fine originale è stata giudicata troppo pessimistica.

Si faccia o non si faccia poi questo cambiamento, al momento è stato preso in considerazione, e io penso che questo fatto in sé è significativo, rappresentando in effetti un lato della multiforme faccia dello « allegro temperamento americano », di cui avrete sentito parlare.

In quanto alla censura, essa dirà che la servetta (interpretata da Vera Clouzot) non dovrà esporre tanto del suo seno quando si trascina sul pavimento della bodega verso Mario. E quando il padrone, in un improvviso scoppio di concupiscenza, le ordina di salire nella sua camera, egli dovrà correggere il suo ordine dicendole di *spazzare la sua stanza*, dimodoché nulla di carnale, all'infuori della attività con la granata, dovrà esserci nella susseguente scena nella camera del padrone. Quando questi salirà subito dopo nella stanza, il pubblico forse crederà che lo fa per aiutare la donna a spazzare. *Sic semper i censori!*

Attualmente l'attività del Codice di Produzione è alle prese con un altro *cause celebre*, avendo rifiutato l'agognato timbro di approvazione al film inglese « I Am a Camera », a meno che non venga eliminata tutta la promiscuità di rapporti sessuali e di aborti. I distributori stanno resistendo; sottolineano giustamente il fatto che altri film con temi simili sono stati precedentemente approvati dal Codice di Produzione.

Essendo stato respinto un ricorso dai direttori della Motion Picture Association, i distributori (una nuova organizzazione chiama-

*Marilyn Monroe in « The Seven Year Itch » di Billy Wilder. Questo film è tratto da una commedia dove conosciamo un giovane « vedovo di paglia » (la moglie è in villeggiatura) che, dopo sette anni di matrimonio, comincia a provare una certa smania per un'avventura extraconiugale. Egli ottiene alla fine quello che si dice un « grattare dove prude » e, al calare del sipario, arriva la moglie accolta con gioia. Il film è stato « ripulito »; il vedovo di paglia non gratta dove prude, ma il pubblico è stuccicato per 90' nel vederlo smaniare.*





Da « Mister Roberts » con Henry Fonda e James Cagney, un film in Cinemascope e Warnercolor. Questo lavoro, tratto da una commedia teatrale, è spesso divertente per una sua maniera rumorosa.

ta Distributors Corporation of America, che è realmente in rivalità con sei delle maggiori compagnie cinematografiche americane, sottoscrittori del Codice) hanno minacciato di mettere un bavaglio, legalmente ottenuto, al mercato. Questa azione senza precedenti farà epoca se avrà successo, e potrà portare alla abolizione del Codice perché arbitrario, capriccioso e tendente a favorire interessi particolari; quanto meno potrà sfociare in revisioni e modificazioni drastiche del Codice.

Film stranieri vengono raramente approvati dal Codice di Produzione e così questi hanno poca probabilità di ottenere la distribuzione su grossi circuiti, restando confinati in piccoli cinematografi dei « films d'art », come qui vengono chiamati.

Jacques Flaud del « Centre National de la Cinématographie », ha riconosciuto questo problema quando è venuto a New York per discutere con i distributori di film esteri, ma fino a che punto egli sia riuscito a migliorare la situazione, resta da vedersi. C'è in progetto l'istituzione di un Centro del cinema francese a New York per la propaganda dei film francesi in America (una organizzazione simile all'I.F.E. a New York, eccetto che l'ufficio del French Film Center non si occuperà della distribuzione dei film).

Intanto il film « Le Blé en Herbe » sta facendo la sua parte egregiamente per aiutare ad abolire la censura negli Stati Uniti. In parecchi casi ha servito da *deus ex machina*, provando che i poteri unilaterali della censura di parecchie città americane sono in difetto di legalità nei ricorsi alle corti superiori. Questo (o un altro) film straniero potrebbe forse mettere alla prova l'intera legalità (cioè la costituzionalità) della precensura dei film, così come oggi è intesa dalla più Alta Corte d'America, la Corte Suprema.

Mentre « La Ronde » sta ottenendo una importante vittoria in questo senso (così come « Il Miracolo » di Rossellini — ambedue portati dinnanzi alla Corte Suprema), tuttavia non si è raggiunto un verdetto decisivo. Si spera però, sia per « Le Blé en Herbe » come per altri film, che la Corte Suprema sia costretta alla fine a giudicare specificatamente la costituzionalità della censura preventiva come tale, senza alcuna qualificazione. Le previsioni per una tale vittoria sono ottime. Ci vogliono però due cose per lottare in questo caso: coraggio e denaro, e nell'ordine predetto.

Intanto lo status dei film stranieri in America, cioè film francesi e italiani (le due categorie più popolari), rimane allo *statu quo*, se si eccettua il fatto che la prossima stagione promette di essere la più attiva dalla fine della guerra in poi; ci sono più film importanti ed esiste un maggior ottimismo sul loro potenziamento di quanto era dato in quest'ultimo decennio. Forse il più grande successo di cassetta di recenti film stranieri è stato raggiunto dal film giapponese « Gate of Hell ».

In quanto ai nuovi film americani che cosa posso dirvi? Che il nuovo spettacolo della MGM « The Prodigal » è una riduzione approssimativa della storia biblica del figliol prodigo? Ma voi lo avrete già indovinato. Che « Mambo » (certamente più un film americano che italiano) è un film piuttosto slegato? Voi certamente l'avrete visto e lo sapete. Che « Not as a Stranger », con tutto il suo spauracchio di misteri della professione medica, non è altro se non ciò che noi chiamiamo « opera sapone », cioè il tipo dell'opera sentimentale che viene propinata dalla televisione alle massaie mentre stanno lavando i panni di famiglia? Che il film di Lang, « Moonfleet », quasi del tutto tagliuzzato dai produttori, non è riconoscibile come lavoro suo? Che « Marty », mentre è un onesto e coraggioso filmetto, è l'opera più sopravvalutata dell'anno, anche se vale assolutamente la pena di vederlo per la sua fresca semplicità? (Quanto migliori erano « The Crowd » di King Vidor e « Umberto D » di De Sica, film di uguale genere!) Che il nuovo film di Disney « Lady and the Tramp », è roba comune ad eccezione del meraviglioso duetto dei gatti siamesi, che unicamente giustifica una visione? Che « Mr. Roberts », sebbene privato della sua potenza come commedia, è spesso divertente per una sua maniera rumorosa sempre che a voi piacciono le commedie chiacchierone senza una briciola di spiritualità (non di sentimentalismo di cui questo « Mr. Roberts » è stracarico)? Che « Son of Sinbad » se non altro riduce di molto il metodo hollywoodiano di una riservata suggestività al punto di un parlare inceppato? Che « Summertime », una annacquata versione della commedia da cui è tratto — *The Time of the Cuckoo* — sembra sia stato fatto in collaborazione con l'Ufficio del Turismo di Venezia? Le prospettive di Venezia sono innegabilmente amabili, ma sono state fotografate senza poesia, puramente come una serie di graziose cartoline illustrate. (Basta ricordare lo squisito « Isole sulla Laguna » di Emmer e il suo documentario su Venezia per capire cosa manca a « Summertime »). Katherine Hepburn ci dà l'idea di ciò che è la sua solita interpretazione da « virtuosa » nella parte di una zittella americana presa d'amore al suo primo incontro con la magia d'Italia; ma è solo virtuosismo, non c'è cuore in tutto ciò a voi non le credete. Gli italiani come popolo non sono mai vivi nel film. Ciò è caratteristico di tutti i lavori americani ambientati in paesi stranieri. In essi, gli stranieri sono più dei presupposti, « simboli di stranieri », che degli esseri umani come tali, ovvero gente con una determinata nazionalità. (Non ho mai visto fare diversamente, sia che il regista fosse Mankiewicz in « Five Fingers » ambientato ad Ankara, o Hitchcock in « To

Catch a Thief » girato sulla riviera francese — tanto per fare due esempi che facilmente vengono in mente). Dovrei dirvi che Marilyn Monroe è soltanto Marilyn Monroe delle « fans » nel diluitissimo « The Seven Year Itch »? Non credo che gli europei possano capire questo film. Nella commedia, da cui il film è tratto, un giovane « vedovo di paglia » (la cui consorte è in villeggiatura) avendo raggiunto il settimo anno di vita matrimoniale, incomincia a provare una certa « smania » per un'avventura extraconiugale. Egli ottiene alla fine ciò che non è altro che un « grattare dove prude » e al cadere del sipario arriva la moglie accolta con gioia. Nel film « ripulito » per il pubblico cinematografico, evidentemente considerato meno corazzato del pubblico teatrale, egli non gratta dove prude, ma il pubblico è stuzzicato per novanta minuti nel vederlo « smaniare ». Questa commedia velatamente ipocrita è un triste scivolone per il regista (Billy Wilder) dell'amaramente ironico « Sunset Boulevard ». Le esigenze economiche hanno imbavagliato più di un fiero leone nella storia del cinema, e perfino, ancor più triste a constatarlo, il regista di « Double Indemnity » e « Ace in the Hole » — film senza compromessi e senza ipocrisie.

Insomma credo di non aver bisogno di dirvi che « Ulisse », versione accettabile della famosa leggenda per un pubblico ingenuo, è difficilmente propinabile agli adulti, soprattutto riguardo alla potenza poetica e epica di Omero. Silvana Mangano sembra che abbia regolato la sua interpretazione su una unica espressione — espressione imbronciata — come se avesse indossato un busto troppo stretto. Kirk Douglas è un Ulisse del tipo western.

Il nuovo film di Bette Davis, « The Virgin Queen », potrà dare più o meno un'idea precisa di ciò che era l'Inghilterra della famosa Regina Elisabetta (se veritiera, l'interpretazione di Bette Davis, è veramente straordinaria), ma il resto del film non è che un travisamento della storia inglese del periodo. Poi c'è « Night of the Hunter », il migliore film americano che abbia visto e che io raccomando senza riserve alla vostra attenzione. Diretto da Charles Laughton (il suo primo film), è un triste ritratto del « gotico americano », un acutamente chiaroscurato disegno di un « salvatore di anime » di professione, un fanatico di Dio, la cui brama di denaro per costruire un tabernacolo « per la gloria di Dio », lo conduce alla illegalità. Per la prima volta Robert Mitchum rivela un'autentica capacità di attore nel ruolo del fanatico religioso. Charles Laughton, che ha tratto il suo film da un manoscritto poetico del compianto James Agee, uno dei nostri più delicati poeti, ha dato alla sua opera una liricità che è tanto sconosciuta al metodo hollywoodiano quanto è vivacemente differente. Una piena conoscenza del linguaggio popolare americano è necessario per apprezzare completamente il film, ma non ne avvertirete la mancanza. Si potrebbe obiettare che Laughton ha preso in prestito da D. W. Griffith e dal cinema tedesco del periodo aureo, ma io preferisco un regista che prende da buone fonti piuttosto che uno che propina una sua « originalità » di seconda categoria.

Per concludere vi ricorderò della recente esposizione al Museum of Modern Art del « Cinquant'anni di Cinema Italiano », incominciando da « Cabiria » fino a « Due soldi di speranza »; del nuovo film sperimentale a colori di normale lunghezza di Hans Richter « 8X8 - Partita a scacchi », un film « metafisico » sul gioco degli scacchi; e della nuova rivista *Film Culture* (bimensile, direttore Jonas Mekas, redazione al 215 West 98th St., New York), che io raccomando vivamente a tutti quelli che finora hanno disperato di poter mai vedere un periodico di prima classe, dedicato ai più alti ideali del cinema americano.

Herman G. Weinberg

# Si farà "L'onda dell'incrociatore?,"

Scrivete tempo fa "Il Giornale di Trieste" che una delle maggiori case editrici americane, la "Popular Library", lancerà prossimamente sul mercato statunitense, nella considerevole tiratura iniziale di 200 mila copie, la traduzione inglese del noto romanzo di P. A. Quarantotti Gambini "L'onda dell'incrociatore", tradotto già in parecchie lingue, da Gallimard in Francia e dalla Suomi Buch in Finlandia. Inoltre, sempre stando a ciò che scriveva il giornale, sembrava che tre noti registi, Mario Soldati, René Clément e Marcel Carné, ognuno per conto di case produttrici differenti, avessero l'intenzione di trarre da questo romanzo un film che avrebbe dovuto esser girato interamente a Trieste.

Diciamo "avrebbe dovuto" poichè quando i tre registi in parola hanno appreso che la "Sacchetta", cioè il posto dove è ambientato il romanzo, ha mutato quasi radicalmente volto, pare abbiano abbandonato l'idea. Trieste è stata sempre molto disgraziata nei suoi pochi incontri col cinema. Ha subito, sia pure in misura minore, la stessa sorte di Napoli, cioè sono stati sfruttati soltanto i suoi elementi esteriori e superficiali. Per alcuni registi, se a Napoli esistono soltanto le canzoni, le passeggiate in riva al mare e al chiaro di luna, a Trieste si risolve tutto con un paio di battute di nazionalismo di bassa lega. Si può immaginare, dunque, come ci abbia fatto piacere apprendere che tre noti registi abbiano puntato gli occhi su Trieste: ci dispiacerebbe perciò moltissimo che la loro intenzione non si trasformasse in realtà. Infatti non riusciamo a capire il perchè del loro imbarazzo e delle loro incertezze riguardo alle mutate condizioni ambientali. La "Sacchetta", che è una vasta baia del porto di Trieste che si estende dalla pescheria maggiore sino alla vecchia fabbrica di frigoriferi, è ben poco mutata. E' sorta sì la nuova e modernissima piscina coperta che insieme ad altre costruzioni ha mutato un po' il volto a questa parte del porto di Trieste, ma le vecchie e caratteristiche case galleggianti, sedi di canottieri, ci sono ancora. Ed è proprio qui che è ambientato il romanzo.

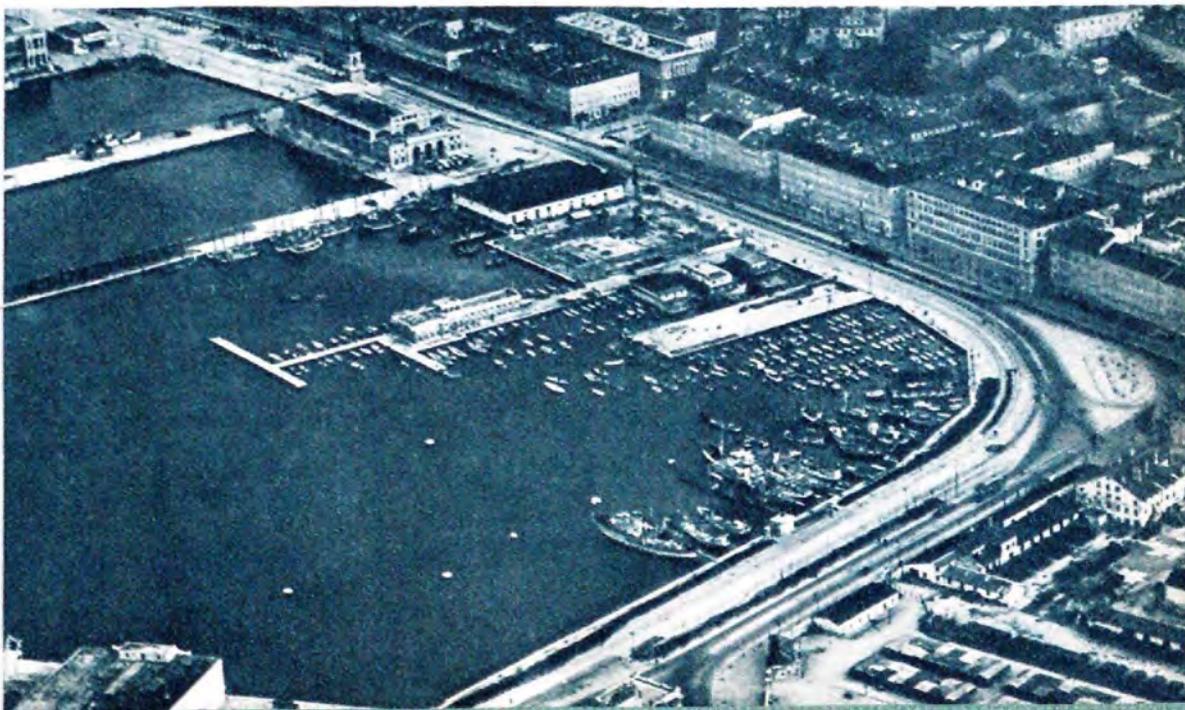
La trama (l'amicizia di tre giovani cresciuti assieme, Ario, Berto e Lidia) si svolge quasi interamente in uno di questi galleggianti. Ai tre ragazzi, usciti da poco dall'adolescenza, si scopre lentamente il complesso e fuggitivo mondo della giovinezza.

Questa "scoperta" però, non procede liscia come l'olio. Lidia, la ragazza, fattasi ormai quasi donna e perciò suscettibile di impulsi e passioni, rende i due ragazzi invidiosi, gelosi addirittura. I discorsi dei loro genitori, alcuni atteggiamenti incontrollati, svelano sia pure in modo confuso, la complessità della vita che li circonda e del mondo che sta schiudendosi pure per loro. E questa inquietudine, questi stati d'animo, quest'incomprensione da parte dei genitori, li esaspera tanto da condurli ad un assassinio. Atmosfera, come si vede dunque, morbosa, tesa verso un'indagine psicologica fredda e calcolata. Argomento, questo, interessantissimo per un film, poichè si tratterebbe di studiare e mostrare come i giovani sentano i primi impulsi, come apprendano le prime cognizioni (quasi sempre purtroppo, in maniera morbosa, pettegola e confusa da parte di qualche amico anziano che le ha apprese nella stessa maniera) di come si autosoddisfino

Soldati, Clément e Carné interessati al progetto. Il libro di Quarantotti Gambini, già tradotto in francese e finlandese, uscirà in America con una tiratura iniziale di 200.000 copie. Il problema sessuale dei giovani non è argomento da trattare secondo formule patetiche e sentimentali. Trieste deve avere il suo film.



La « Sacchetta » è una baia del porto di Trieste che si estende dalla pescheria maggiore sino alla vecchia fabbrica di frigoriferi. Ormezzati ai moli sono gli stabilimenti dei canottieri, gli zatteroni delle società nautiche e le piccole imbarcazioni private. Nelle foto, la « Sacchetta » come appariva alcuni anni fa e come la descrive Quarantotti Gambini quale teatro alle vicende di Ario, Berto e Lidia, i protagonisti del romanzo « L'onda dell'incrociatore ».





Un aspetto parziale della « Sacchetta » avente in primo piano alcune nuove costruzioni sorte ultimamente. Tuttavia il vero volto di questa parte del porto di Trieste non è fondamentalmente mutato benché i registi Soldati, Clément e Carné abbiano addotto, a motivo di rinuncia del progetto di filmare « L'onda dell'incrociatore », la mutata atmosfera della baia.

e, soprattutto, come la maggior parte dei genitori, non si preoccupi di istruirli e guidarli in questa importantissima e delicatissima funzione fisica. Ma approfondire con serietà un simile argomento, è impresa tutt'altro che facile. Presume, in chi si prende l'incarico di fare il film, oltre che padronanza del mestiere, ampiezza di vedute, spirito critico, anticonformista e spregiudicato e soprattutto coraggio. Qualità questa che non è certo facile trovare in una sola persona; altrimenti si scivola facilmente nel conformismo patetico e sentimentale.

Vorremmo fare, ora, alcune considerazioni sulle possibilità dei tre probabili (almeno auguriamocelo) realizzatori: Soldati, Clément e Carné. L'autore di "America primo amore" ci sembra senz'altro il meno adatto. Il suo "curriculum" di regista, infatti, appare troppo modesto, specie in questi ultimi tempi, per affidargli la direzione di un lavoro così impegnativo. A René Clément, divenuto ormai tra i registi di punta in campo internazionale, si può affidare qualsiasi lavoro di impegno, ma in questo caso "specifico" pensiamo che neanche lui sia il più adatto. Quella dolcezza quasi mistica, quella genuina purezza che aleggiava in "Giochi proibiti", quel tocco fine e delicato nel tratteggiare la commovente amicizia di quei due bambini, ci avverte che Clément non renderebbe in pieno l'atmosfera morbosa e torbida, quasi kafkiana, dell'"Onda dell'incrociatore". Chi invece ci sembra particolarmente adatto, anzi il regista ideale, è Marcel Carné. Infatti pensiamo che lui, specialmente nel mostrare esseri in crisi che percorrono la parabola discendente che li porterà al disfacimento morale, meglio di ogni altro saprebbe rendere con efficacia quell'atmosfera di delusioni, inquietudine ed incertezze che circonda i tre ragazzi, specialmente Ario, il più ingenuo tra loro, che ha la madre gelosa di Lidia che le ha strappato l'amante. Carné saprebbe insomma inquadrare i tre ragazzi, o meglio i due maschi (poiché sono loro, anche se involontariamente, a compiere l'assassinio) in quella specie di "cappa di piombo" che fa chiaramente presagire qualcosa di grave. Perché, si badi bene, i primi istinti ed impulsi sessuali dei gio-

vani, le prime attenzioni verso l'altrui sesso, sono tutt'altro che pure e moderate. Sono desideri e voglie spasmodiche, alimentate dalle dicerie allettanti degli amici più anziani, che concepiscono il sesso femminile con un sentimento quasi bestiale, gretamente materiale.

Ma, ripensandoci bene, anche nella scelta di Carné si presentano alcuni inconvenienti. Anzitutto come se la caverebbe il "vecchio" nel trovarsi in uno scenario naturale pieno di sole, di vita, di antagonismo sportivo, lui che è abituato alla sua tanto cara brumosa "banlieu" parigina? Non lo sappiamo, comunque l'atmosfera e l'ambiente spirituale gli sarebbero indubbiamente congeniali.

In secondo luogo non dobbiamo dimenticare che i lavori a cui egli deve principalmente la fama, "Porto delle nebbie", "Alba tragica", l'interessante, anche se discutibile, "Drôle de drame", sono frutto della sua collaborazione con Jacques Prévert; da quando egli ha interrotto questa proficua collaborazione, non ha fatto che opere debolissime e scialbe, come i recenti "Teresa Raquin" e "Aria di Parigi". Perciò molti critici sono stati indotti ad attribuire buona parte del suo successo al suo vecchio scenarista. E per questa stessa ragione noi oggi ci chiediamo se egli sarebbe veramente in grado di cogliere, anche senza l'ausilio di Prévert, quelle tensioni e quegli inquieti stati d'animo degli adolescenti protagonisti del romanzo. E' difficile rispondere sia affermativamente che negativamente; comunque, ripetiamo, che egli ci sembra di gran lunga il più idoneo dei tre.

Per concludere: speriamo che questo nostro discorso sia raccolto, che cioè il film si faccia.

Se questo, per una di quelle tanto comuni cause che mandano a monte progetti ritenuti certissimi, non avvenisse, richiamiamo egualmente l'attenzione non solo dei tre registi di cui abbiamo parlato, ma indistintamente di tutti che lavorano con serietà e coscienza nel cinema, affinché si interessino di Trieste un po' più, e meglio, di quanto non sia stato fatto finora.

**Guido Rosada**

## Gli autoproduttori

La moda degli attori autoproduttori (cioè che producono direttamente i film che interpretano) si va sempre più diffondendo a Hollywood. Essa deriva probabilmente da ragioni che sono creative e finanziarie nello stesso tempo. I «divi» desiderano infatti avere una certa libertà nella scelta delle varie parti, senza dover subire i contratti delle grandi case che li obbligano talora a dei ruoli non graditi; essi vogliono inoltre riservarsi una partecipazione sugli utili dei loro film, che molte volte dipendono in gran parte dalla loro interpretazione.

E' noto che Burt Lancaster ha fondato una casa di produzione e sta ora realizzando a Parigi un film prodotto e interpretato da lui stesso in cui recita anche la Lolobrida.

Anche Marlon Brando, dopo aver fondato la « Pennybaker Inc. », ha ora acquistato i diritti di riduzione del romanzo di Louis L'Amour, « To Tame a Land », che racconta una storia del vecchio Far West. Il film andrà in lavorazione a fine ottobre e, naturalmente, avrà per protagonista lo stesso Brando.

L'esempio sarà seguito anche da Kirk Douglas che ha dichiarato a Parigi, dove è giunto per interpretare un film sulla vita di Van Gogh, di avere intenzione di dare vita quanto prima a una sua casa di produzione che realizzerà due film all'anno.

Infine, anche Mickey Rooney si prepara a produrre e interpretare un film in cui comparirà accanto a Wally Cox.

## Si cercano attori

Se gli attori diventano produttori essi stessi e si sottraggono così ai produttori veri e propri, è chiaro che a quest'ultimi non resta che cercare nuovi attori. E' proprio quanto si accinge a fare David O'Selznick. In un'intervista alla radio, il vecchio produttore, marito di Jennifer Jones, ha annunciato infatti che d'ora in poi dedicherà la maggior parte del suo lavoro alla ricerca di nuovi volti per il cinema e per la Televisione. E' noto che Selznick ha lanciato numerosi celebri attori, fra cui Vivien Leigh, Ingrid Bergman, Gregory Peck, Jennifer Jones, Joseph Cotten.

## Donne coraggiose

L'attore americano Dick Erman ha fatto incidere sulla sua automobile queste parole: « Solo le donne più coraggiose del mondo sono passate attraverso questi sportelli ».

## Un ruolo interessante

Una casa di Hollywood ha pubblicato il seguente annuncio: « Cercasi ragazza brutta per interessante ruolo in un film. Essa deve essere ossuta, muscolosa, misurare almeno un metro e ottanta senza scarpe e deve dare l'impressione di poter sollevare un pianoforte ». Solo sei ragazze risposero all'appello. Di esse, solo la prima possedeva veramente i requisiti richiesti, ma se ne andò appena le ebbero spiegato la parte.

# Dal guardaroba del cinema i "vestiti migliori," per la TV.

*I telefilm sono preparati e realizzati con ben scarse preoccupazioni, non diciamo estetiche, ma addirittura di mestiere. Uno scambio continuativo di programmi filmati fra i vari paesi del mondo con la formazione di un mercato unico ridurrà i costi e consentirà l'aumento degli stanziamenti per ogni singolo film.*

Per i suoi peculiari mezzi di espressione la Televisione si trova, se così possiamo dire, fra il cinema ed il teatro. Queste affinità, specie con il primo, suscitarono, al suo apparire, allarmi fra i produttori di film, allarmi dovuti soprattutto al timore di una concorrenza difficilmente combattibile. Se, con il passare del tempo, questi timori e le possibilità di concorrenza sono rientrati nei loro giusti limiti, aumentati sono invece i contatti fra il cinema, inteso come mezzo tecnico, e la TV, o, per meglio dire, la Televisione ha trovato nel cinema il modo di poter perfezionare i suoi programmi, pressapoco quello che ha ottenuto la radio con l'incisione su nastro magnetico delle sue trasmissioni. Con questi sistemi si ha il vantaggio di poter allestire in anticipo i programmi eliminando gli eventuali errori che possono sempre capitare e che, in presa diretta, non sono rimediabili.

Ribadiamo il concetto che il cinema in questo modo viene impiegato solamente come mezzo tecnico; il film televisivo rappresenta oggi la minor parte dei programmi e le sue regole sono leggermente diverse da quelle impiegate per la realizzazione di un film comune: ad esempio data la scarsa ampiezza dello schermo è bene abbondare in primi piani e particolari e limitare i campi lunghi, bisogna poi evitare i carrelli laterali e le panoramiche per le deformazioni che si hanno sullo schermo, ecc.

Ma se le regole sono solo leggermente diverse, la qualità media è di gran lunga inferiore a quella del film comune: infatti i telefilm sono preparati e realizzati con ben scarse preoccupazioni, non diciamo estetiche, ma addirittura di correttezza di mestiere. Tuttavia di queste deficienze non bisogna dare la colpa solo agli ideatori ed agli esecutori materiali in quanto bisogna tener conto di un importantissimo fattore che gioca in modo preponderante: il fattore economico.

In nessun paese la televisione può disporre di cifre simili a quelle dell'industria cinemato-

grafica: infatti dopo aver trasmesso una o due volte un telefilm una rete televisiva ne ha già completato lo sfruttamento.

Se poniamo come costo medio di un film della durata di un'ora e mezza la somma di 120 milioni, per un normale telefilm della durata di mezz'ora la cifra da stanziare sarebbe corrispondentemente di circa 40 milioni. Praticamente essa non supera invece il 10% di essa. Da ciò si comprende facilmente come il lavoro non possa che essere affrettato ed approssimativo e, di conseguenza, la qualità scadente. Solo se sarà possibile uno scambio continuativo di programmi filmati fra i vari paesi del mondo con la formazione di un mercato unico, si otterrà, con la suddivisione delle spese, una riduzione di costi tale da consentire l'aumento degli stanziamenti per ogni singolo film. Gli esperimenti di Eurovisione che vengono effettuati di tanto in tanto ci mostrano come si sia iniziato ad affrontare il problema. Certo però che, a lungo andare, la mediocrità dei programmi non potrà non ripercuotersi negativamente sulla diffusione della televisione, dato che gli utenti, con quello che pagano per l'acquisto, la manutenzione e le tasse dello apparecchio, hanno il diritto di poter almeno vedere delle cose piacevoli.

Ma ritorniamo a parlare del cinema in TV come mezzo tecnico; esso è impiegato per: il telegiornale, i documentari, le riprese di spettacoli ed in ogni occasione in cui sia più comodo filmare che riprendere direttamente.

Esaminiamo un po' i vari casi: il telegiornale ci presenta gli avvenimenti del giorno; esso è organizzato in modo tale che si riesce a trasmettere filmato un avvenimento che si è svolto anche meno di due ore prima la messa in onda.

Per questo la TV mantiene propri corrispondenti nelle principali città del mondo o ha accordi per l'acquisto o lo scambio dei servizi con enti similari stranieri.

I documentari televisivi sono per lo più fatti sotto forme di inchieste giornalistiche o di re-



Leslie Caron sarà l'interprete di « Scarpette di vetro » (« The Glass Slipper ») della M.G.M. Il film rievoca la favola di « Cenerentola ». E' diretto da Charles Walters. La scenografia è stata affidata all'anziano maestro Cedric Gibbons coadiuvato da Daniel B. Cathcart. Nel film vedremo anche Michael Wilding nel ruolo del principe Carlo. Una parte inconsueta per l'attore inglese.



*Il film musicali-popolari trovano sempre un produttore. Così avremo « Il canto dell'emigrante » (diretto da Andrea Forzano) dove vedremo Luciano Tajoli, suo figlio (Luciano Tajoli junior) e Maria Pia Casilio, Marina Berti, Claudio Gora, Carlo Campanini, Franco Silva e Ubaldo Lay. Le canzoni che udremo — tutte popolari — hanno questi titoli: lo canto piangendo - La signora di trent'anni fa - Vado in cerca di te - La donna del mare - La leggenda del cavallino - Non è mai troppo tardi - La stella più bella (Ninna nanna). Nella foto: Luciano Tajoli e Franco Silva.*

portages d'attualità. Sono questi evidentemente due campi in cui la televisione ha enormi possibilità, potendo essa contemporaneamente informare tutta l'opinione pubblica dei problemi più vivi della nazione. Questi documentari durano generalmente 20 minuti circa l'uno e, per la loro propria natura, vengono costruiti in modo che la parola ha una parte preponderante nell'economia del racconto; questo naturalmente provoca un rallentamento del ritmo. Speriamo solo che questi servizi non cadano negli stessi difetti da cui è cronicamente affetto il documentario italiano, ma servano ad informare il pubblico sia di quanto si è fatto, come, soprattutto, di quanto resta e si deve fare per assicurare il benessere di tutto il popolo e della nazione.

Infine il cinema televisivo, se così possiamo dire, serve a riprendere quegli spettacoli che non sono disponibili nell'ora stessa della trasmissione: questo può avvenire per la mancanza di determinati attori, di tecnici, di teatri, ecc.

Inoltre si può così approfittare del passaggio di un artista o di una troupe di fama per arricchire o completare un programma in progetto per epoche successive.

A volte lo spettacolo, invece che con una normale camera, viene ripreso con le tre solite macchine da presa televisive ed il regista in cabina sceglie di volta in volta l'inquadratura, così come avviene nella normale trasmissione diretta; l'inquadratura prescelta non viene però irradiata ma inviata ad una speciale macchina, il « transcriber », che la fissa su pellicola: si effettua così direttamente il montaggio; non appena sviluppata e sonorizzata la pellicola, esso è pronto per la trasmissione. Tutte queste attività cinematografiche proprie della TV non escludono che possano essere teletrasmesse anche i normali film del commercio, spesso, per le ragioni già accennate, con grande vantaggio per la qualità dei programmi.

Tuttavia, anche per le pellicole che hanno già completato il ciclo di programmazione, le trattative con le case produttrici sono tutt'altro che facili. I film ottenibili sono quasi esclusivamente quelli italiani: fra gli stranieri gli americani rifiutano persino di esaminare una simile possibilità di sfruttamento. Ma se il danno per la mancata teleproiezione della produzione recente non è di grande entità, inestimabile è invece quello che viene provo-

cato per i film così detti d'archivio. Nessun esercente, con la sola eccezione di Chaplin, proietterebbe oggi in un suo locale un film muto per quanto bello possa essere: sarebbe sicuro di non rifarsi le spese.

D'altra parte gli appassionati sono molti, anche se spersi qua e là, e debbono quasi sempre accontentarsi di conoscere quelli che chiamiamo « i classici » solo attraverso le storie del cinema, più o meno attendibili, e qualche fotografia. La teletrasmissione di queste opere avrebbe quindi, oltre tutto, un grande interesse culturale. Ma sembra che ottenere le copie dai produttori sia un'impresa disperata: in questa gara di dinieghi gli americani, come già abbiamo detto, sono all'avanguardia e, fra essi, la M.G.M. è in testa. Non dimentichiamo che questa casa rifiutò di fornire un qualsiasi brano di pellicola anche alla Mostra del Cinema di Venezia che alcuni anni fa cercò di organizzare una mostra retrospettiva della Garbo. In quella occasione infatti si poté proiettare, a causa di questo rifiuto, solo un frammento de « La leggenda di Gosta Berling », fornita dalla Cineteca Svedese e « Margherita Gauthier », questa solo perchè una casa italiana aveva riacquisito

i diritti per la distribuzione. Nessuno riesce a capire l'utilità che ci può essere a tener rinchiusi in magazzino dei film che, nei circuiti normali, non potranno rendere più un soldo, ma... è così.

Tanto più encomiabile è quindi stata l'iniziativa presa dalla TV italiana di organizzare con la Cineteca Italiana dei brevi programmi retrospettivi: i possessori di apparecchi televisivi ricorderanno « Trent'anni di cinema » e « Comica finale ». Ora sono in corso di trasmissione una serie di programmi dedicati a 12 film realizzati fra il 1930 ed il 1936: sono solo delle selezioni della durata di 25 minuti l'una con tutti gli inconvenienti che detta forma di presentazione comporta, ma è sempre meglio di niente.

E' da auspicare che, anche in questo campo, si giunga presto ad accordi di carattere internazionale che consentano la diffusione delle opere più significative del cinema. Abbiamo in queste poche righe cercato di dare una sintetica idea di quello che è attualmente l'impiego del cinema nella televisione: per il perfezionamento di questo non ibrido connubio non ci resta che aspettare.

**Mario Scolari**



## UN TUFFO NEL PASSATO

# LA FAMOSA CAVALIERI

Il « tuffo » che pubblichiamo può considerarsi « doppio »: perchè ci riporta al 1937 (« Cinema » fascicolo 17 del marzo 1937) e perchè ci fa saltare alla « belle époque » quando, insieme alla Otero, de Merode, Eugénie Fougère, Consuelo Tortajada, Mirtzel Kirchener e Lucille Nannon, primeggiava il nome di Lina Cavalieri, bellezza di leggenda, attrice versatile. Quella di Vecchiotti fu una delle ultime interviste concesse da Lina Cavalieri; sette anni dopo — nel 1944 — un bombardamento a tappeto seppellirà per sempre la ex bella donna e la sua epoca. Su quei tempi si comincerà a sorridere con benevolenza e si vedrà che quel « mondo di perdizione » non era in fondo che un modo di passare il tempo d'una società prossima alla fine. L'articolo di Giorgio Vecchiotti rievoca soprattutto i tempi in cui Lina Cavalieri fu attrice di cinema quando si recò negli Stati Uniti, ad Hollywood, accolta da un « battage » pubblicitario che sfruttava la rivalità Linder-Chaplin e l'alleanza tra la bella donna italiana e il comico francese. Una rara fotografia ci mostra infatti Lina Cavalieri e Max Linder nello zoo di Los Angeles in compagnia di un leone. Se nel leone in cattedra si volle rappresentare Charlie Chaplin la fotografia assume oggi un valore inestimabile di profezia!

La prima idea sul tramonto dell'Ottocento e gli albori del Novecento cominciai a formarmela, molti anni fa, sfogliando, seduto sul pavimento d'un salotto piccolo e umido, un grosso album di cartoline illustrate. Non è certo quello il modo più serio per studiare i secoli che nascono e che muoiono; ma tant'è, le ore passavano svelte e chiuso l'album mi levavo alla fine soddisfatto, se pur coi crampi alle gambe.

Su quelle cartoline al platino — alcune soffuse d'un timido chiaror perlaceo, altre bruciate dalle vampe d'un rosso fornace — m'ero fatto il concetto si dovesse trattare d'un tempo calmo e felice nonostante che la passione prendesse tutti, uomini e donne, e li lasciasse, languidi o amari, arrovesciati nei letti o appuntellati alle porte. I miei personaggi infatti, a guardarli bene, mostravano una certa invidiabile: certe facce di salute, braccia tonde e petti rigogliosi che facevano pensare a Pellegrino Artusi, piuttosto che a Jacopo Ortis. Allora? Tutta quella passione, che entrava in ogni casa e faceva traboccare di tenerezza serva e padrona; che chiamava il pallore, i sospiri, i pésti sotto gli occhi e i gesti larghi e molli; che trasformava la stanza del fotografo in un tempio patetico, pieno di fondali allegorici e di fiori finti, — veniva non direttamente dalla vita, ma di rimbalzo dal teatro e diventava una moda, alla quale era un bel tratto di delicatezza d'animo obbedire inchinandosi. In quegli anni, sacri al teatro, le romanze e gli endecasillabi sciolti ronza-

vano per l'aria come oggi gli aeroplani.

Le vestigia, cioè le figure, i volti di quel tempo rosato e sonoro come una conchiglia furono fissati con zelo amoroso nella cartolina illustrata. C'erano, nell'album, le serie delle cartoline dedicate al melodramma: le romanze di Cavalleria e dell'Amico Fritz, di Aida e di Bohème frammentate in cento « pezzi » coi passaggi del recitativo sillabato su un capriccioso pentagramma. A chiudere la serie, come il custode con le chiavi in mano, s'affacciava poi lui, il musicista, con un pensierino e una firma a svollazzo sul graticolo delle note.

Ricordo infine le fotografie delle attrici, di canto, di prosa e di varietà: Cécile Sorel e Tina di Lorenzo, la Bella Otero e Amelia Soarez, Elisa Vinent e Olga Giannini, Amalia de Roma, la Dargent, Elise de Vère, con sopra i saluti degli zii, dei parenti e degli amici degli zii. Il francobollo s'incollava, per civetteria, in punta alla cartolina e la firma si metteva sulle spalle, accanto al viso, sulla gonna, ai piedi della diva preferita. Dietro, per la verità, rimaneva ben poco spazio, tutto preso com'era dalle diciture d'obbligo tradotte sino in dieci o dodici lingue, magari in caratteri cirillici, e con molte paurose diffide ai contraffattori: lunghe e strettissime le cartoline russe, non più grandi di un biglietto da visita le spagnole.

Età d'oro della cartolina illustrata: i suoi inventori e fabbricanti, prima di lanciarla sul mercato, la decoravano con orgoglio delle insegne dell'« Unione postale universale » — ma-

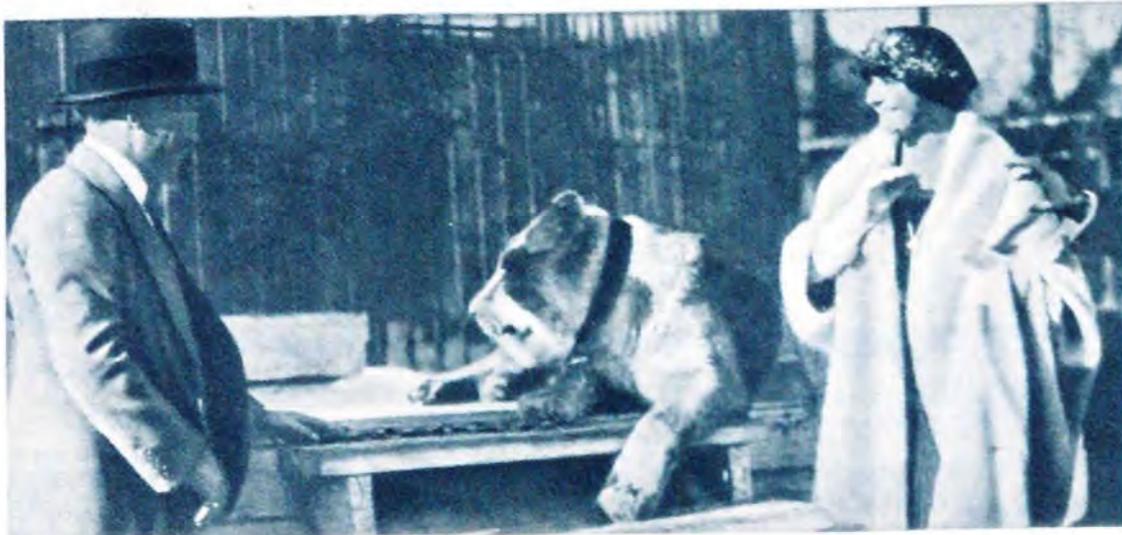
gico nome che incuteva soggezione e rispetto.

Bella tra le belle m'appariva sempre, nel mezzo dell'album, una giovane ritratta mentre si abbandonava — di solo un poco — sui braccioli di una poltrona a fiorami. Altri fiori bianchi e colorati, forse roselline di tulle, erano sull'abito di lei, il volto soave, dolcissimo, i ca-

PELLI NERI E PESANTI, il petto e le braccia d'una purezza e un nitore che vincevano ogni paragone. In lei sopra tutte — così fidata e serena nella sua bellezza — non trovavo niente di quella vistosa e sforzata teatralità nel gesto, nell'abbigliamento, nell'acconciatura, la quale era pur come il marchio inevitabile nelle altre attrici. D'Annunzio, gran giudice di beltà femminile, l'aveva già chiamata « massima testimonianza di



Lina Cavalieri in un ritratto ufficiale quando era nel pieno della sua bellezza.



Max Linder e Lina Cavalieri fotografati nello zoo di Los Angeles con un leone. I giornali scrivevano allora che il comico francese s'era fitto in capo di uccidere nientemeno il rivale Charlie Chaplin!

Venere in terra», ma a me bastavano, e n'avevo d'avanzo, i miei occhi e, per una notizia, le parole che uno zio aveva scritto a penna in un angolo: «La famosa Cavalieri». Anche il cognome mi piaceva, sonoro e italiano, e mi pareva adattissimo a campeggiare sui manifesti nelle strade o nei titoli dei giornali, senza il pericolo di venire sconosciuto dai tipografi o frainteso dagli stenografi. Certo, una donna tanto bella e serena non poteva non essere famosa: mi pareva ne avesse anzi il diritto. Eppure, ora se ne stava quieta in poltrona, con le mani in mano, come una buona ragazza che aspetti un invito a ballare.

Con l'aiuto del suo interessante volume di ricordi (*Le mie verità*, redatte da Paolo d'Arvanni - Roma, 1936-XV), molte cose so ora di Lina Cavalieri: come furoreggiasse, per il suo canto e la sua bellezza, in Russia, in America; come D'Annunzio e Massenet, Puccini, Leoncavallo e Giordano, principi e re, miliardari e po-

veracci le scrivessero, l'ammirassero e ammirassero. Ora, anzi, scendo le scale e vado a parlarle. La signora Cavalieri è infatti la mia padrona di casa: una padrona cortese e vivace che ama i fiori e gli amici, che discorre con garbo e simpatia, una signora che torna ad accogliere con un sorriso e una buona parola i giornalisti vecchi e nuovi che bussano alla porta.

Vogliamo lasciare per un momento il teatro e ricordare soltanto, per oggi, il cinematografo? La Cavalieri è stata infatti, dal '15 al '17 «diva» di cinema ben nota, in Italia e in America. Scoppiata la guerra europea, e correndo brutti tempi per il mercato cinematografico, si narra che un vellero carico dei suoi film affrontasse molte peripezie pur di recare ai pubblici orientali la bella e indimenticata immagine della celebre cantante. «Eppure, quei film — dice la signora, con comico spavento — non li vorrei vedere ora!». Ricorda altre rissumazioni che fecero ridere per la loro ingenuità.

Nel '15 e nel '16 Lina Cava-

lieri «girò» dunque per la «Tiber», che la pagava eccezionalmente a percentuale sugli incassi (un ottimo affare), i due primi film nei quali, a rileggere le trame, la famosa bellezza doveva essere stata messa al giusto vuoto e sfruttata a dovere. «Vamp» avanti lettera — una «vamp» bruna e di tipo italianissimo anche se i nomi presi a prestito per lei erano francesi o spagnoli — la Cavalieri impersonava parti di guastamestieri sentimentale: di donna che al primo apparire suscita desideri, invidie e passionacce, lasciando dietro di sé amori di tutta una vita, piaghe sempre aperte, nodi per sempre spezzati. Le figure, gli ambienti, lo sfondo, l'aria nei film scelti per la sua interpretazione l'aiutavano, romantici e patetici; c'è sempre, al momento giusto, un purpureo tramonto nella campagna romana o una regata al lume di luna per dar la giunta al fascino personale della «diva»; e non importa se, tirate le somme, qualcuno debba soffrirne, o, come allora si diceva, immergersi nell'oblio.



Lina Cavalieri in una scena di «Sposa della morte» prodotto dalla Tiber Film nel 1915. Diretto da Emilio Ghione, a fianco della Cavalieri, erano Luciano Muratore, Alberto Collo, Ida Carloni Talli e Luigi Scotto.

In SPOSA DELLA MORTE, «cinedramma di passione umana in un prologo e cinque atti», diretto da Emilio Ghione, interpreti la Cavalieri, il Muratore, Ida Carloni Talli, Alberto Collo e Scotto, Elyane Ferny, una pianista allieva di Villa Medici, dopo avere incatenato d'amore il collega pittore Marsant, bravo ma piuttosto brutto, fugge a Parigi con un bel duca, leggi Alberto Collo. Niente da fare, concorrenza sleale: «E l'anima infelice al corpo infelice parlò — "Egli me la ruba, lo so, lo sento. Ma è giusto che il Duca Alberto Cenci di Vallalta dia scacco matto al pittore Pierre Marsant!"». Così ragionavano allora al cinema gli amanti poveri e traditi, con un tono tra demagogico e strategico, e l'obiettivo li ghermiva curvi di spalle, l'occhio acceso, il pugno stretto dall'ira. Elyane fugge a Parigi! Un avvenimento da non lasciarsi scappare: Ghione corre alla stazione, una scena e una didascalia intere sono riservate all'Express di Parigi. I primi prestigiosi treni di lusso passavano sullo schermo e il pubblico fremeva d'orgoglio progressista (ripenso all'Unione postale universale) delle mie cartoline), anche se una triste massima subito dopo lo richiamava alla meditazione: «Donna, creazione divina, tu non sei che un male!». Elyane si trova poi faccia a faccia col proprio Quadro (maiuscolo, in dispetto ai quattrini del Duca, vola dal pittore ma è troppo tardi — «Più forte d'ogni cosa forte esiste il passato» — e non le resta prima di morire, che vergare con la bella mano ammalitricata l'ultimo biglietto: «Pierre, così nella sola morte, io posso essere la tua sposa — Elyane».

Le complicazioni patetiche non erano minori nella ROSA DI GRANATA (un prologo e quattro atti), regista ancora «Za la mort», interpreti la Cavalieri, Muratore e Diomira Jacovini esordiente. Un fratellino che lascia il convento e, insieme, le poesie di Lamartine per i romanzi di Willy: una giovine castellana che, per contro, ripara tra le monache, un vecchio marito che muore di emottisi, revolverate e gite in barca galeotte: tutto colpa di una spagnola encantadora, la «Rosa di Granata», che, del resto, come il solito, farà la più dura penitenza, pagando il fio del proprio «sex appeal». («E quella povera anima colpevole di troppo amore, domandò lassù in alto, verso l'infinito, un po' di pace»). Trilla il campanello e sullo schermo spunta, insieme coi lagrimoni, la parola fine).

La catarsi finale insomma veniva sempre a salvare l'anima della nostra Circe, ma stavolta le seduzioni dovettero apparire più pericolose se la censura risolse di «sopprimere metri 2,50 di pellicola in cui si vede la protagonista che, scioltasi dallo scagione che le ricopre le spalle, si porta dinanzi ad un letto situato in fondo alla camera».

Che dovremmo dire, signora, delle spalle e delle gambe di Mae West, della Dietrich, della Crawford, pur senza un extraticello da convertire ai piaceri della vita e della lettura di *Claudine à Paris*? La signora Cavalieri, assidua frequentatrice delle sale di proiezione,

# I DOCUMENTARI

**N**on è la prima volta che il pittore Livio Apolloni, abbandonati i pennelli e le matite, si dedica al cinematografo. Ricordiamo ad esempio un suo precedente e gustoso documentario ispirato alla moda dei costumi da bagno. Un racconto a mezzo tra la satira e l'amabile presa per il bavero, un episodio abbastanza singolare nel mare magno della produzione italiana, che sembra non poter far a meno dei paesaggi, dei quadri o delle bellezze tipicamente turistiche. Questo suo **PICCHIATELLE DELL'800** (1), fotografato in ferranicolor da Giovanni Ventimiglia, vorrebbe — e così diciamo in quanto i risultati non soddisfano pienamente alle intenzioni — affermare e stabilire, prove alla mano, che le ragazzine eccentriche dei nostri giorni non sono assolutamente una novità. Ma invece le dirette discendenti di quelle "ardite" donne dell'800 che non si facevano scrupolo di fumare in pubblico, e per di più sigari, di portar calzoni e di posar ad atteggiamenti mascolini. Come nel caso precedente Apolloni ha condotto il suo piacevole racconto tra le ricostruzioni reali e quelle fittizie disegnate. Il tono è però disuguale e non per tutti i brani il giudizio è favorevole. Comunque resta il merito di aver tentato qualcosa che esca dalla consueta routine e che, interessando lo spettatore con una garbata ironia, consenta pur anche una gustosa rievocazione di costume.

Dicevamo altra volta di quelle nature "morte" che sono ormai prerogative del duo Guido Guerrasio - Giulio Gianini. Anche questo **FIGLI DEL SOLE** (2) fotografato in ferranicolor, rientra negli schemi del consueto cliché. Fiori e poi ancora fiori, pur se fotografati in maniera più che egregia e con buon gusto e particolare attenzione. Ma nulla di più. Quando un regista è costretto a far posare in un prato alpino un gattino siamese per intenerire gli spettatori più proclivi alla commozione i limiti della sua opera sono già per se stessi chiaramente stabiliti. Perché mai Guerrasio voglia continuare su tal via è per noi un autentico mistero. Non vediamo né una valida ragione per spreccare un operatore d'eccezione quale il Gianini in raccontini così modesti, né tanto meno l'interesse per una produzione che, essenzialmente, si limita e riprende in questo caso, come in una serie di fotografie fisse, le vivaci colorazioni dei fiori d'alta montagna.

Vogliamo sperare che **ITALIANI OLTRE FRONTIERA** (3) diretto da Pino Belli e fotografato a colori da Vincenzo Mariani abbia opportunamente goduto di una lauta sovvenzione dell'Ente locale di Campione. Se così non fosse oscure ci sembrerebbero le ragioni per le quali l'autore si è portato sino in quella città per realizzare un'opera così modesta. Bandiere e stendardi a non finire. Tutti elementi tesi a confermare l'italianità di quella terra. A dir poco sembra che il documentario sia stato ripreso in una giornata dedicata alla commemorazione di qualche festività nazionale. Per il resto, ed a parte un commento musicale di Carlo Innocenti che sembra sia stato tratto, di peso, dalla colonna musicale di qualche film rivista, nulla di pregevole da rilevare. Eppure le curiosità sulla vita di questa cittadina a mezzo tra Italia e Svizzera non mancano. Gli autori ne hanno ricordata una solamente: che a Campione si pagano i francobolli in moneta italiana e che questi sono emessi poi dalle poste elvetiche. Troppo poco per il vero. Di Romolo Marcellini e dei suoi documentari subacquei già altre volte si è detto, ma se i precedenti non risultavano mai inferiori alla sufficienza questo ultimo **BLU CAPRI** (4) viene a rompere una tradizione di onesto artigianato. Interpretato dal solito Bucher, divenuto ormai il big in tal genere di storie, il racconto s'infiora dei consueti passi obbligati: il mare profondo, il silenzio extraterreno e genericità di tal fatta. Anche l'anfora romana ritrovata negli abissi non sposta di molto i termini e non concorre di certo a dar ritmo al film. Per non dire delle solitissime riprese di sci acquatico che, seppure fatto da una campionessa di nobile casato, non trasmettono alcuna emozione. Dispiace poi che al documentario abbiano collaborato due nomi importanti: il maestro Lavagnino e l'operatore Carlo Ventimiglia. E' presente il cine-mascope, ma quasi non ce ne avvedevamo.

Poche parole sono sufficienti a dire di **TRAVERSATA** (5) diretto da Armando Tamburella e fotografato in ferranicolor da Mario Fioretti. Dai nomi è facile rilevare che si tratta dell'equipe che ha realizzato il lungo documentario. "Oro, donne e maracas". Si tratta quindi di ma-



La popolarità della rubrica radiofonica «Motivo in maschera» non è sfuggita ai produttori italiani. Subito hanno preparato un film che avrà lo stesso titolo della rubrica e per interpreti gli stessi personaggi. Ecco il maestro Lelio Luttazzi che alla moviola ascolta un pezzo musicale. Il film, diretto da Stefano Canzio (esordiente nel lungometraggio a soggetto), avrà a fianco di Mike Buongiorno, Alba Arnova e Lyla Rocco.

tace e sorride. Ma forse il censore non aveva torto: quelle spalle erano troppo belle, non si sa mai.

Dall'Italia la Cavaliere passa nuovamente in America per il teatro e per il cinema. Negli studi della «Players Film Company» a New Jersey, col cospicuo stipendio di 4600 dollari la settimana, ella gira cinque film, tra i quali **GISMONDA** da Sardou, le **DUE SPOSE** con Lewis Stone e **L'ETERNA TENNISTATRICE** su scenario di Fred de Gressac. A Hollywood ritrova un vecchio amico, Max Linder, conosciuto molti anni prima a Parigi, ballerino acrobata alle Folies Bergères. Gli agenti pubblicitari americani sono a nozze: Max e Lina, il re dei comici e la regina dell'opera, venuta a sostenere l'amico alla vigilia della dura battaglia con Charlie Chaplin. Charlot e Max Linder infatti, scrivono in quei giorni, si sono dichiarati guerra a morte e il francese s'è fitto in testa d'uccidere nientemeno il rivale. Max Linder nega, ci patisce ma invano: la stampa «gialla» e la réclame hanno bene i loro diritti. Intanto requisiscono Max e Lina, li menano a spasso per Los Angeles, li costringono a entrare nella gabbia d'un leone, a mettere la testa nelle fauci

della belva e — là! — il ritratto è fatto. L'americano è contento, gli striscioni colorati si moltiplicano, tutta la città ne parla.

«Una bella seccatura in complesso», conclude in fretta la signora Cavaliere prima di andare al telefono. E' una vecchia ammiratrice che vorrebbe conoscerla, desidera mantenere l'incognito. «Una seccatura», ribatte qualcuno. «No, questa no». La signora potrà venire domani, si berrà un caffè, si faranno quattro chiacchiere, si rievocherà insieme il tempo passato.

La vecchia ammiratrice, — abita vicino, in Via Nomentana, passa spesso davanti al cancello della villa ma non ha mai avuto il coraggio d'entrare, — così timida e romantica, vale molto più di quei chiacchieroni di americani. «Tra noi donne ci s'intende subito».

Mi torna in mente la lontana fotografia: una giovane bellissima, serena e discreta, seduta in una poltrona troppo grande e troppo carica di decorazioni. Ora non è più se non una cara donna che, ecco, si alza per abbracciare una vecchia amica sconosciuta.

**Giorgio Vecchiotti**



L'attrice teatrale di Londra e Broadway, Dolores Gray, è alla sua prima interpretazione cinematografica con Gene Kelly, Dan Dailey, Cyd Charisse e Michael Kidd nel film musicale della MGM «It's Always Fair Weather» (« Fa sempre bel tempo »)

teriale di recupero. Modesto e legato alla meglio. Si dice del solito emigrante che tiene nel cuore il ricordo della sua terra natale e che, pertanto, quando gli altri intonano canti di gioia si apparta e si commuove al pensiero di chi ha lasciato. Cose umanissime, non si discute, ma dette con troppa leggerezza e descritte con toni facili.

A MARTE SUL LAGO (6) diretto da Giorgio d'Attino e realizzato a cura del CIAC (Centro Italiano Addestramento Cinematografico dell'Opera Don Orione) sotto la vigilante attenzione di Umberto Romani meriterebbe un lungo discorso. Per due ragioni: anzi tutto perchè si tratta di una prova d'addestramento dei futuri tecnici del cinema italiano ed in secondo luogo perchè, se non andiamo errati, a questa esercitazione altre ne seguiranno. Ad essere severi si dovrebbero dire cose non troppo allegre, ma proprio perchè si tratta di un saggio iniziale preferiamo attendere un secondo esperimento. Quindi ci riserviamo di tornare ampiamente sull'argomento quando i giovani del CIAC si ripresenteranno alla ribalta. Un solo suggerimento vogliamo dare, immodestamente: cercare argomenti d'altra natura, chè di feste paesane e di sagre regionali ne son piene le piazze dei molti documentari che attendono le luci della prima visione. I tecnici, almeno a giudicar dalla fotografia, sembrano aver già appreso giudiziosamente il mestiere. Vediamo di non tradirli con argomenti scontati e per nulla attinenti ad un esperimento di per sè molto importante.

E per ultimo diciamo di ISOLE E BARENE (7) diretto da Gian Luigi Polidoro, fotografato in Cinemascope da Antonio Schiavinotto e musicato da Lavagnino. Se il tono del documentario si fosse mantenuto costantemente all'altezza della parte iniziale avremmo avuta l'occasione propizia per dir bene, e molto, di un documentario in cinemascope. La ricerca dell'elemento umano sperso nella sfumata alba lagunare, le figure di pescatori le cui voci si rincorrono nel silenzio del mattino,

le notazioni molto azzeccate sul bimbo che segue il padre nel suo lavoro, infine la natura che schiude le sue braccia nella giornata che sta per nascere, son tutti elementi dotati di una sottile e penetrante suggestione che, dopo pochissime inquadrature, soggioga lo spettatore attento. I colori sfumati e dosati con particolare perizia, il commento musicale attenuato, concorrono a render viva tale atmosfera d'attesa. Ma ad un tratto, quando il giorno è nato, il ritmo si rompe, una frattura evidentissima spezza il racconto. Ci si disperde nel seguire un pittore che s'avvia al suo posto d'osservazione (ed il fatto che si tratti del veneziano Vellani Marchi ha ben poca importanza), nel cogliere i lati usuali del lavoro quotidiano, nel dato ormai ampiamente sfruttato da tanta narrativa "veneziana". Poi si torna a respirar aria migliore.

Ma siamo ormai giunti ai brani finali, quelli che ci riportano in aperta laguna, all'isola di S. Francesco, sulle calme acque, seguendo la scia di una barca guidata da due fraticelli. Le pagine son nuovamente ricche di suggestione; la natura domina nel silenzio stagnante; gli uomini riprendono il loro aspetto. L'aneddotica dozzinale è scomparsa. Ma è troppo tardi chè il finale urge. Una vera occasione mancata.

Ma un fatto ancora vogliamo sottolineare: è stato usato, se la memoria non ci ha giocato un tiro birbone, materiale relativo ad un altro documentario dello stesso regista e già presentato al pubblico, "Gente della laguna". Perchè questi mezzucci ingenui? Anche lo spettatore comunissimo s'accorge che la parte centrale è diversa, che appartiene ad altro genere. E i risultati, l'abbiamo detto, lo confermano.

**Claudio Bertieri**

— Abbinato a:

(1) Operazione Walkiria; (2) Fuoco verde; (3) Figlia di Caino; (4) Ous; (5) Marcellino pan y vino; (6) Vacanze a Parigi; (7) Destino sull'asfalto

## LIBRERIA INTERNAZIONALE ABRUZZINI

ROMA - PIAZZA COLONNA - ANGOLO VIA COLONNA ANTONINA - ROMA

### TUTTI I LIBRI DI TUTTO IL MONDO

# IL FILM IL COMPOSITORE E IL CRITICO

Non è facile essere dei buoni compositori di musica per film. Molti sono gli ostacoli che il musicista deve superare. Tuttavia alcuni si sono accostati al loro lavoro con esiti indicativi e preziosi.



Una delle scene più suggestive di « Roma ore 11 » di Giuseppe De Santis. Per questo film il maestro Mario Nascimbene alternò il commento musicale con efficaci effetti sonori.

In molta parte della pubblicistica cinematografica, non esclusa la specializzata, si nota che quasi nulla è la preoccupazione che i critici di cinema dedicano al settore « colonna sonora » dei film presi in esame. Tale fenomeno induce ad aprire la discussione su alcuni problemi di seria considerazione, riassumibili nella delicata natura di rapporti che corrono tra il compositore e il film, il regista e il compositore, il critico e la partitura cinematografica. E se, come ora diremo, la questione diviene grossa e complessa, andando ad esaminare provenienza culturale e sensibilità di un regista a contatto col suo set di operatori, sceneggiatori, scenografi, ecc. (quindi anche « musicisti »), altrettanto deve dirsi, purtroppo, del critico cinematografico, il quale non aiuta, per dir così, il compositore, parlando di lui, se ha fatto un buon lavoro, ovvero ci abbia rivelato una mediocre prestazione delle sue capacità.

Esaminiamo il primo di questi problemi: il compositore cinematografico di fronte a se stesso e al regista. L'autore del commento sonoro di un film appare ancora un « estraneo », ove si guardi alla realizzazione del film presa nel suo complesso di elementi. Rare volte egli riesce a cogliere il segno di una vena ispirativa che sostenga

alla base il suo lavoro di commento. E ciò perché questa sua « estraneità » gli proviene anzitutto da un imperfetto o mancato accordo col regista del film; in secondo luogo, più spesso, da un'inesperienza, in fatto di preparazione cinematografica vera e propria (che è, poi, un'evidenza connessa in gran parte con la prima ragione). Egli sa soltanto di dover affidare un « buon commento » al film che gli si pone dinanzi. Potrà, al massimo, dare una lettura al copione, sforzandosi di entrare nel vivo di sequenze particolari, studiare la costruzione di personaggi e ambienti, ma sarà sempre costretto ad una specie di nobile compromesso in *medias res* tra le sue possibilità e il prodotto filmistico che gli sta di fronte. In tal senso la pensa L. Pestalozza che, a proposito del commento di Petrassi a « Pattuglia sperduta » di Nelli, così scrisse in una sua lettera a « Cinema Nuovo » numero 42, del 1° settembre 1954: « Ricordo che nel corso di una intervista connessa anni fa sui problemi della musica cinematografica, Goffredo Petrassi ebbe a dire che in sostanza il compositore di questo genere musicale deve accontentarsi di essere un artigiano abbastanza esperto e sensibile da saper confondere le proprie capacità con l'intenzione creativa del regista. L'afferma-

zione mi parve, fin da allora, tanto più significativa in quanto proveniente da un musicista di alto livello artistico, e perché in tal modo Petrassi definiva in quali termini egli accettasse la propria collaborazione con l'arte cinematografica ».

Nel suo lavoro specifico il musicista segue, di massima, il suo istinto creativo (quando questo gli si sveli propizio), guidato, com'è, dall'esterno, dalle necessità e dai presupposti, cioè, richiestigli dal regista. La difficoltà per lui diviene così di doppia natura: cercare un incontro, una fusione delle sue cognizioni e capacità musicali nel campo dell'immagine filmica e del ritmo di questa: sforzarsi di « creare », pur sapendo che ben poche restano le possibilità a suo merito, trovandosi con un prodotto bell'è approntato, da dover animare di suoni espressivi (non dimentichiamo, infatti, che il commento musicale d'un film occupa una delle ultime fasi della lavorazione).

E' evidente, a questo punto, rendersi conto che non è facile esser dei « buoni » compositori di musica per film. Non è lo stesso che essere operatori, sceneggiatori, o altro. L'operatore ha come farsi le ossa nel settore della fotografia, della composizione luministica dell'inquadratura, ecc.; anzi è assistito, direi amorosamente, dal regista, a stretto colloquio con questi, e ciò in quanto lo esige il genere di lavoro assegnatogli. Il musicista, viceversa, ci appare un sacrificato, un « estraneo », quindi, nei due sensi citati e — ahimè! — difficili ancora da conciliare. Si potrebbe obiettare che, malgrado gli ostacoli reali alcuni compositori si sono accostati al film con esiti indicativi e preziosi. In tal caso, a chi devessi il risultato positivo del loro impegno? A una buona educazione « cinematografica », prima che a quella strettamente musicale, non v'è dubbio. Ma non si può affermare ciò ugualmente per la maggior parte di essi, quelli che si vorrebbero riscattati da questa sorta di servitù. E quante volte un film non ci ha rivelato, fra tutto l'insieme delle sue parti, l'influenza determinante, talvolta la sola cosa degna di nota, del musicista? Ricordo la « Signora senza camelie » di Antonioni, dove la partitura costituita da un impasto d'un quintetto di sassofoni Mule di Parigi, contrappuntato dal pianoforte, presentava pregi notevoli di dignità e forza espressiva, e ciò fu dovuto alla stretta collaborazione fra Antonioni e Giovanni Fusco (laureatosi Nastro d'Argento nel '51 con « Cronaca di un amore », dello stesso regista). Secondo questa dichiarazione di un compositore inglese, David Raksin, durante la lavorazione di « Nostra sorella Carrie », di cui egli firmò il commento, superiore senza dubbio alla resa del film, «...la *empathy*, ossia l'identificarsi con lo stato d'animo dei suoi personaggi, è l'interiore risorsa indispensabile al compositore di musica per film » (v. « Cinema », n. s., n. 102, pag. 46).

Il carattere del regista è elemento predominante anche nella zona della musica cinematografica, tanto da « imporsi » spesso e volentieri sulla personalità del musicista.

Non si capisce, cioè, come G. De Santis (uno dei tanti esempi a portata di mano) abbia mostrato felici momenti d'intuizione, allorché si trattò di dare un tono «funzionale» alla colonna sonora di «Roma, ore 11», con l'introduzione della macchina da scrivere a strumento-chiave d'orchestra; e, per contro, abbia appoggiato la mediocre, noiosissima partitura di «Un marito per Anna Zaccheo». Alla luce di un simile scempenso, possiamo forse dire oggi che sarà stata più la sostanza umana e drammatica del primo film a determinare una risorsa di effetti sonori così efficace, anziché un suo personalissimo gusto di scelta che, andando all'altro film, non ha fatto che approvare *tout court* il commento del musicista. Ecco, infatti, cosa disse Nascimbene, spiegando la qualità del suo commento a «Roma, ore 11»: «Pensai che la macchina da scrivere poteva considerarsi il personaggio principale, ma usare il rumore della macchina da scrivere pura e semplice non era soddisfacente. Pensai allora di affidare alla macchina da scrivere un ruolo di strumentolista nell'ambito dell'orchestra, sfruttando gli elementi sonori ritmici più caratteristici, e cioè: percussione dei tasti e dello spaziatore, suono del campanello e effetto del carrello. Composi così un vero e proprio concerto per 4 macchine da scrivere e orchestra, inserendo in partitura questo nuovissimo strumento». Abbiamo visto che effetti sorprendenti di suggestione creò quella musica nel film.

Ne «I vinti» di Antonioni il risultato di questa collaborazione tra regista e musicista (strano caso!) si mantiene ottimo nel primo episodio, cala paurosamente d'incisività nel secondo, per riprendersi, ma non troppo, nel terzo. C'è dunque, da considerare con seria attenzione l'altro fondamentale problema, in diretto rapporto con quello dianzi accennato: la natura e l'esperienza d'un regista, *deus-ex-machina* delle varie parti che compongono un film. Quella stretta collaborazione che — come dicevamo per un lineare confronto — esiste di fatto, quale necessità naturale, tra operatore e regista, si dovrebbe, con altrettanta misura di contatto riversare sulla composizione musicale. Un primo punto, pertanto, potremmo già stabilirlo. Inutile che il regista si scelga fra tutti i compositori per film il più idoneo per gl'intendimenti che questi passerà a realizzare. Ci sarà sempre un risultato «unilaterale», dettato appunto dal suo *modus videndi* che può esser orientato molto diversamente (se non addirittura inferiore) nei riguardi della personalità del musicista (quelle squisite prevalenze di cui dicevamo). Il regista che lascia il musicista arrangiarsi per proprio conto a film montato è un cattivo regista, il musicista che accetta di comporre in simili condizioni è un cattivo musicista: è ancora un musicista. Petrassi, ad esprimersi così. Anche Roman Vlad mostra di attenersi benissimo a questa regola, la quale gli scappa di mente, in certe sue partiture scritte, come suol dirsi, con la «mano sinistra» (esempio, «Le mura di Malapaga», «Destini di donne»). Del suo commento a «Giulietta e Romeo» di Castellani, Vlad dichiarò a film terminato: «Ho scritto tutta la musica con Castellani che sedeva al piano vicino a me. Insieme elaboravamo i temi e discutevamo i problemi. Sebbene la musica sia mia, naturalmente io la scrissi come pensavo che l'avrebbe scritta il regista se fosse stato il compositore. Credo che questo sia l'unico modo in cui dovrebbe essere scritta la musica cinematografica» (in «Cinema», t. s., n. 143, del 25 ottobre 1954).

Inevitabile, ora, che sorgano alcune domande spontanee. Quanti registi possiedono un *animus* spiccatamente «musicale»? E' lecito richiedergliene una visualità larga e cosciente, data la loro autonomia creativa nei confronti del film? Vediamo di poter rispondere. Quasi nessuno è capace di darci «da solo» quella mirabile unità di elementi che il vecchio Chaplin ha sempre saputo esprimere nei suoi film. Abbiamo, d'altro canto, ammirato il gusto pittorico, derivatogli dal padre, di Jean Renoir (e non soltanto lui!) nel comporre le inquadrature di certe sue opere del passato (vedi la «Marsigliese»); lo stesso regista ha dimostrato un interesse «musicale» altrettanto

sorvegliato ed apprezzabile? Se andassimo a controllare tutti i suoi film, le conclusioni sarebbero al di là d'una conferma positiva (lo abbiamo visto con la musica male adattata, ad es., di «La carrozza d'oro»). Il famoso regista e teorico del cinema, S. M. Eisenstein, a proposito della collaborazione di Prokofiev al suo «Aleksandr Nevskij», scrisse (Cfr. «Tecnica del cinema», Einaudi, pag. 142): «Nel «Nevskij» vi sono tante sequenze in cui le inquadrature furono montate sulla colonna sonora già precedentemente incisa, quanto sequenze per le quali l'intero pezzo musicale fu scritto dopo che il montaggio delle immagini era stato effettuato. E vi sono sequenze che comprendono entrambi i metodi. Vi sono perfino delle sequenze costruite con un procedimento tale da costituire elemento aneddotico. Un esempio di quest'ultimo metodo è nella scena di battaglia, allorché, per festeggiare la vittoria dei soldati russi, vengono suonati tamburi e flauti. Io non riuscivo a spiegare a Prokofiev quale effetto preciso doveva esser «visto», per questo momento di esultanza, nella sua musica. Accorgendomi che nessuno dei due veniva a capo di nulla, feci costruire appositamente degli strumenti, li ripresi mentre venivano suonati (senza incidere il suono) visivamente, e feci proiettare il risultato per Prokofiev. Questi, allora, mi consegnò immediatamente l'equivalente musicale dell'immagine visiva dei suonatori di flauti e di tamburi, che io gli avevo fatto vedere».

Eppure, sovente il regista sciupa delle ottime qualità d'insieme, autorizzando sviste colossali che offendono il lavoro del compositore. Sentite questa di A. Khaciaturian, con riferimento a «L'ammiraglio Uscakov» di M. Romm: «Avevo composto la musica per il film diretto da Romm, un regista molto sensibile per la musica e assai attento verso di essa; il lavoro in comune con lui mi ha sempre procurato grande soddisfazione. Ma durante la visione del film fui colpito dal fatto che in una delle ultime scene, quando l'ammiraglio bacia il marinaio «muto» Khovrin, ossia nella stessa scena in cui avevo particolarmente sentito la mia responsabilità di compositore proprio perché il marinaio è «muto», il momento culminante della sequenza non coincideva col momento culminante della melodia». (cfr. «Cinema Sovietico», n. 5, 1954). Occorre, perciò, arrivare per mezzo di contatti diretti, di scambi vivi ed assidui, ad una specie di processo osmotico tra regista e musicista, creare le premesse di un'intesa effettiva, mirante a raggiungere dei buoni risultati, che stia lontana magari dall'eccezione artisticamente isolata di fronte alla congerie del «mestiere» musicale.

Passiamo al critico cinematografico. Il ragionamento che abbiamo fin qui condotto si può applicare, con apposite varianti, a colui che deve «accorgersi» della mentalità di un commento musicale, cioè al critico. Anche in questo campo, il quadro rivela tinte nient'affatto persuasive. Un principale ostacolo risiede nella formazione culturale del critico di cinema. E' legittimo, d'altronde, ammettere che non ci si può interessare, con una stessa bravura e uno stesso interesse manifestati in un determinato settore, di critica cinematografica come di critica «musicale». Si possono avere due casi: uno rappresentato dalla quasi totalità dei critici cinematografici, le cui conoscenze sulla musica vanno ricondotte a quei rudimenti di cultura appresi normalmente per via scolastica, ed eccezionalmente con mezzi propri. Esiste, tuttavia, la possibilità (e qui tocchiamo marginalmente le condizioni essenziali per una «riforma» della tradizione della materia musicale, il cui insegnamento viene impartito nelle varie scuole, dagli istituti di istruzione superiore, ai collegi, alle accademie, ai conservatori) di una ulteriore forma di approfondimento del problema considerato. Non sarebbe, del resto, molto difficile. Come è arrivato il critico di cinema a erudirsi, specializzarsi in tal senso? Per ogni altra arte ricorre un eguale principio. Il resto della critica (caso numero due), da contarsi sulle punte delle dita d'una mano, può dedicare qualcosa di positivo al commento sonoro di un film, in maniera da porre a ridosso del «già fatto», pregi e difetti compresi, tanto il creatore del film quanto il creatore della partitura

musicale. E' interessante, a questo riguardo, riferire l'esperienza d'un celebre compositore russo, D. Shostakovic, il quale (sullo stesso numero citato di «Cinema Sovietico») riconosce onestamente che «...E' veramente offensivo che la critica passi sotto silenzio anche i nostri film. La nostra stampa non ha mai criticato con la sua consueta franchezza e severità la musica per film. Eppure qualche volta bisognerebbe farlo. Da noi è invalsa l'abitudine di distinguere i film in «musicali» e «non musicali». Questa divisione è assolutamente assurda, oltre che nociva. Oltre al fatto che la critica e gli incoraggiamenti sono necessari al compositore come ad ogni altro, va rilevato che una simile noncuranza si ripercuote nel modo più deleterio sul suo lavoro e induce certi compositori a trarre l'erronea conclusione che la musica per film è di «seconda qualità» e i compiti connessi alla sua creazione assumono scarso rilievo dal punto di vista dell'arte. Quasi mai ho trovato sulla stampa un'analisi tecnica del lavoro dei compositori del cinema, né ho mai assistito a una discussione seria sulle loro opere, seguita dall'audizione della colonna sonora, dall'esecuzione di alcuni brani. Se si rileggono le recensioni dei film pubblicati negli ultimi anni, si può credere che il cinema sia rimasto muto. Le recensioni orientano l'opinione pubblica e, quel che più conta, debbono sviluppare il gusto estetico delle masse, aiutarle a comprendere, stabilire un criterio nell'interpretazione e nella valutazione dei fenomeni artistici. Perché la critica non aiuta lo spettatore a gustare la musica del film? L'educazione non si fonda soltanto sui buoni esempi ma anche su quelli cattivi. Occidente e oriente si danno la mano, come vediamo».

Quei musicologi che si sono saltuariamente occupati dell'argomento, offrendo le loro opinioni in campo ufficiale, potrebbero cominciare a impostare questo lavoro in senso sistematico e risolutivo. Accanto a loro dovrebbero affiancarsi quei critici e pubblicisti cinematografici che possono esprimere analoghi giudizi e contributi in materia. Le difficoltà, certo, non si nascondono, prendendo in esame taluni pareri di personalità facenti parte della critica ed estetica musicale, relegati — come sono — in fondo a un volume, come aspetto complementare, vale a dire, di uno studio precipuamente basato sulle leggi della musica, e in conseguenza trattati con quel tono sbrigativo che nasce più dall'esperienza di un «musicologo-spettatore» di fronte allo schermo, anziché di un «musicologo-critico», di fronte a partiture cinematografiche. Altri non han badato, pur nelle loro brillanti dimostrazioni, al senso delle proporzioni, nell'accostarsi al problema «musica nel film», mettendo a nudo, in definitiva, la loro personalità militante nel campo stretto in cui spiccano, dedicando scarsa importanza — nelle rare volte in cui se ne sono occupati sulle colonne d'una rivista specializzata — al fenomeno della «cattiva musica» nel film, lasciando scoperto l'esame, in una sede separata, della difficile intesa collaborativa tra compositore e regista. Bisognava, invece, nell'analizzare il commento di quello o quell'altro film, spiegare il perché esso possiede un taglio così e così, risalire a quelle cause d'origine che qui abbiamo tentato di penetrare.

Non è giusto, per chiudere queste nostre osservazioni, che la critica cinematografica abbandoni una comprensione della colonna sonora d'un film alla sporadica visione degli specialisti che possono accostarsi di tanto in tanto, e coi risultati accademici segnalati. La critica è operazione metodicamente legata allo svolgersi concreto dei fenomeni in cui s'immerge, a cui dona nuova positiva vitalità. Peraltro, è legittimo che l'esame di un film, preso in tutti i suoi elementi di composizione, richieda cognizioni e capacità non sommarie d'intendere pure la sua colonna sonora. A questo il critico che si reputi conscio del suo mestiere può certo arrivare. Qui s'è desiderato indicare che la strada per arrivarci non è facile, e non pertanto scoraggiante, se se ne sono già rivelati i pericoli, come alcune maniere (ne esisteranno sicuramente delle altre) per combatterli e superarli.

Nino Cacia

# Mazzini, il toro e la lavandaia

A proposito di una biografia di Nazzari

Abbiamo ricevuto tre eleganti volumetti di sessantaquattro pagine ciascuno editi dalla Sedit di Milano (L. 250). Si tratta dell'annunciata collana dei « Tascabile del cinema » che dovrebbe, nelle intenzioni degli ordinatori, dare il ritratto « dei più popolari interpreti del cinema contemporaneo attraverso un saggio critico, una nota biografica, una filmografia completa e una serie di fotografie ». Nella presentazione della collana si avverte inoltre che « se mantenuto lontano da ogni concessione divistica, un discorso serio sugli attori appare sempre fertile di scoperte, sia nel campo della storia del cinema che in quello del costume ».

Saggi proposti. Difatti, a parte certi numeri unici pubblicati di quando in quando, a parte la collana « Cento stelle » edita da « Intermezzo » (abbastanza corretta e utile seppure senza pretese culturali) in Italia è stato sempre trascurato un serio discorso sugli attori che fosse rivolto non tanto agli studiosi quanto ai profani, una sorta di « Vademecum » che, soddisfacendo la curiosità del pubblico meno preparato, nello stesso tempo evitasse le sperticate lodi dei trattatelli tutti orientati all'esaltazione del divismo. « Ecco finalmente — abbiamo detto sfogliando il primo volumetto su Amedeo Nazzari — una iniziativa intelligente ».

Sessantaquattro pagine, di cui sedici dedicate alla filmografia, si leggono in poco tempo; epperò ci siamo curvati sul volumetto per sapere tutto sul nostro attore riservandoci di scorrere più tardi il secondo e il terzo opuscolo dedicati a Marilyn Monroe e a Marlon Brando.

Effettivamente abbiamo appreso cose nuove. La figura di Amedeo Nazzari, spesso sottovalutata e ridicolizzata con facile ironia, è qui, ad opera di Aldo Paladini ridimensionata nei giusti termini. L'autore fa un attento parallelo fra il carattere dell'attore e i personaggi preferiti da Nazzari, riscontrando tra loro una certa identità, una sorta di denominatore comune che è insieme la forza e il limite del Nostro.

Niente di trascendentale e, diremmo, niente di originale; tuttavia, date le intenzioni della « collana », il discorso su Nazzari è onesto e leale; egli non è un « divo », ma un personaggio vivo che cambia nome di film in film, ma che rimane fedele al suo mondo morale.

Dopo il volumetto su Nazzari avremmo letto gli altri due se alcune inesattezze non ci avessero costretti ad una sosta sulle pagine dedicate all'attore italiano. Inesattezze è però una parola troppo benevola poiché, in verità, si tratta di vere e proprie « castronerie » da prendere con le molle. « Castronerie » storiche e grammaticali insieme, miste ad immagini di dubbio gusto.

Leggiamo quello che è scritto a pag. 12. « Qualcuno ricorda ad esempio come una volta, in tempo di vacanza, l'undicenne Nazzari abbia sottratto un coetaneo ai pericoli d'un toro infuriato che probabilmente non passerà alla storia come quello del salvataggio della lavandaia da parte dell'adolescente Mazzini ». A parte che la lavandaia famosa fu salvata da Garibaldi e non da Mazzini (almeno che gli uomini del Risorgimento non avessero in comune, da ragazzi, la mania di salvare lavandaie!), a parte questo (e non è inesattezza perdonabile soprattutto in un volumetto destinato al pubblico meno colto) rileggendo attentamente il periodo citato ci accorgiamo che alla storia sarebbe passato « il toro », un toro che salvò anche la lavandaia insieme

Ho scritto il costumista Georges Anenkov (« Vestendo le dive », ed. Bocca, Roma, 1955) che « le dive durante le riprese di un film cambiano volume da un giorno all'altro: le donne dimagriscono — il che è comprensibile — mentre gli uomini tendono ad aumentare di peso, cosa assai strana. Ogni mattina perciò in prova il costume, a volte stringendo, e a volte allargando. Questo lavoro di... aggiornamento è affidato alla sorta di scena che « rinfresca » il costume dell'attrice per il « si gira ». Le sarte rientrano nella categoria delle « umili del cinema ». Un giorno — se si scriverà sugli « umili » un lungo capitolo — non bighegnerò dimenticarlo. Nella foto: il vestito di Gina Lollobrigida riceve gli ultimi ritocchi prima di affrontare la macchina da presa per « La più bella donna del mondo ».



all'adolescente Mazzini. Infatti quel « che » si riferisce al « toro infuriato » e a questi si riferisce anche il « come quello » della lavandaia!

E passiamo oltre, a pag. 17, dove Aldo Paladini descrivendo i tempi difficili di Nazzari dice che « sicuro di sé, comandava in trattoria un formidabile piatto di tagliatelle o spaghetti, sui quali si gettava come Des Grieux sul cadavere di Manon ». Ci si consenta di provare, di fronte a questa immagine, un certo ribrezzo: spaghetti alla carbonara? No; spaghetti « alla cadavere ».

E potremmo continuare; incontreremmo tante altre inesattezze ed errate valutazioni. Come quella di voler fare dei film anteguerra d'ogni erba un « fascio » gettando via « La cena delle beffe » definito film pseudostorico, magniloquente, e « Monte Vergine » dove — con ironia — si parla di « rude lavoratore ». Di contro Aldo Paladini salva di quel periodo (1942) « La bella addormentata » di Luigi Chiarini, « opera nella quale il giovane solfataro innamorato e taciturno » raggiungerebbe « La scarna semplicità d'un personaggio di Verga ». Non crede l'autore di esagerare un poco? Esagerazione che diviene sospetta quando, al termine della lettura, ci accorgiamo che Paladini è tutto preoccupato di non far apparire Amedeo Nazzari un

« nazionalista » o un « compromesso » con idee borghesi. Infatti Nazzari rifiutando in Argentina « il ruolo di un italiano corrotto e machiavellistico, miserabile e buffone » avrebbe difeso « i concetti e criteri che lo avevano sempre guidato nei casi della vita... Egli non difendeva un nome, un'astratta idea di patria, ma difendeva in quella se stesso, i suoi anni di lavoro, la serietà di una vita intera; e difendeva tutti i suoi umili connazionali traditi in tante fatiche da una banda di irresponsabili avventurieri, ma ancora fiduciosi nelle proprie capacità di sacrificio ».

Ci sembra che Paladini, per timore della rettorica bolsa, faccia, in senso inverso, una rettorica più bolsa, e più pericolosa. Perché Nazzari avrebbe difeso i « connazionali umili » e non tutti i connazionali, tutti gli italiani, insomma? Demagogia, demagogia, dove mai ti vai a nascondere! Persino nelle pagine di un volumetto diretto allo spettatore « comune » che vuole — come è detto nel programma editoriale — « soddisfare le proprie curiosità »!

Ci auguriamo per concludere che i volumetti su « Marilyn Monroe » e « Marlon Brando » compilati da Livio Zanetti e Giuseppe Calzolari il primo e da Tullio Kezich il secondo siano più precisi di questo « Amedeo Nazzari » di Aldo Paladini.

## L'ultima volta che vidi Parigi

(The Last Time I Saw Paris - 1955)

Soggetto tratto dalla novella di F. Scott Fitzgerald « *Babylonia Revisited* » - Sceneggiatura di Julius J. Philip, G. Epstein e Richard Brooks - Regia: Richard Brooks - Fotografia: Joseph Ruttenberg A. S. C. - Scenografia: Cedric Gibbons e Randall Duell - Musica: Conrad Salinger - Supervisione musicale: Saul Chaplin - Colore: Technicolor - Sistema: Metro-scope - Suono: Perspecta - Produzione: Jack Cummins M. G. M. - Personaggi e interpreti: Helen Ellswirt (Elizabeth Taylor), Charles Wills (Van Johnson), James Ellswirt (Walter Pidgeon), Marion Ellswirt (Donna Reed), Lorraine Quail (Eva Gabor), Maurice (Kurt Kaznar), Claude Martin (George Dolenz), Paul (Roger Moore), Wicki (Sandra Descher) e Celia Lovsky, Peter Leeds, John Doucette, Odette.

A Parigi, nel festoso giorno della Vittoria, Charles Wills, corrispondente di guerra al seguito delle truppe statunitensi, conosce una famiglia americana residente nella capitale francese e costituita da James, padre allegro e gaudente, da Marion, primogenita saggia e da Helen, sorella minore bella e irrequieta. Le due ragazze si innamorano di Charles, ma egli contraccambia Helen. I loro appuntamenti

nella romantica Parigi notturna sono appassionati e felici, finché una polmonite, conseguenza di un acquazzone improvviso che li sorprende, non minaccia la vita di Helen. Appena ristabilita, Charles la sposa e, invece di tornare in America, rimane a Parigi come cronista in un'agenzia stampa, mentre sua vera aspirazione sarebbe di dedicarsi a scrivere romanzi. La tenacia applicata al raggiungimento di tale scopo, il duro lavoro svolto, la delusione di vedersi respinti tre manoscritti, sono fattori di scontro che neppure la bellezza della moglie, l'affetto della figlioletta, l'improvvisa ricchezza capitata al suocero, riescono a consolare. L'insoddisfazione e la gioiosa vitalità di Helen, in luogo di condurla alla paziente, collaborativa vicinanza con Charles, la spingono ad allontanarsene, a cercare sfogo nei divertimenti, nelle stranezze, nel flirt col bel tennista Paul. Per reazione, anche Charles si sfiducia, si lascia andare e, aumentando la frattura della situazione matrimoniale, finisce per darsi al bere, alle sfrenate gare automobilistiche, all'avventura con Lorraine, una ricca bionda pluridivorziata. Dopo una violenta scenata fra le due coppie Charles torna a casa ubriaco; risentito verso Helen, sbarra la porta d'ingresso per impedirle di rientrare; stordito dall'alcool, piomba in un sonno da narcosi e non ode la pioggia, non sente Helen che, non potendo rincasare, si allontana sotto gli scrosci in cerca di riparo. Questo incidente provoca alla cagionevole salute della donna una mortale ricaduta polmonare. Al

vedovo Charles, moralmente colpevole, la cognata Marion rifiuta la tutela della figlia. Charles ritorna in America, diviene un romanziere famoso, ma un giorno, torna per l'ultima volta a Parigi e, messa a nudo la propria disperazione, ottiene da Marion di riavere la figlia.

Prima di « uscire » col titolo attuale il film si presentava provvisoriamente con quello del racconto di Francis Scott Fitzgerald da cui è stato tratto: « *Babylonia Revisited* ». Dello scrittore del Minnesota, da noi noto come romanziere (Di qua dal Paradiso, Il grande Gatsby, Belli e dannati, Tenera è la notte) e meno come novellista (Flappers and Philosophers, Tales of the jazz Age, All the Sad Young Men, Taps at Reveille, sono raccolte di novelle non tradotte in italiano), conosciamo tuttavia « *Babylonia Revisited* », uno dei suoi migliori racconti, contenuto nell'antologia Vallecchi di narratori americani e che, tradotto in « Ritorno a Babilonia », fornisce anche titolo al volume.

Tale conoscenza non ci induca tuttavia ad una comparazione di « testi a fronte » fra la novella di Fitzgerald e il film di Brooks; il confronto sarebbe valido se « L'ultima volta che vidi Parigi » fosse semplicemente la versione filmica di « *Babylonia Revisited* », se una pagina di prosa fitzgeraldiana fosse tradotta col lessico cinematografico da un regista tecnico e commerciale.

Non siamo però di fronte a tale caso semplicistico, ma a qualcosa di più completo e più creativo noto dalle particolari nature e della novella e del regista.

Anzitutto la personalità di Richard Brooks, prima che registica, è soprattutto letteraria; dopo un intenso periodo giornalistico il Brooks si avvicina al cinema attraverso la letteratura (dal suo romanzo *The Brick Foxhole*, Dmytryk realizza « *Odio implacabile* »), la sceneggiatura (« *Forza bruta* », « *Key Largo* ») e, passato con « *La rivolta* » alla regia, non cessa di attingere dalla letteratura (« *La fiamma e la carne* », « *Il seme della violenza* ») son tratti rispettivamente dai romanzi di Auguste Bailly e di Evan Hunter), non scorda cioè di essere fondamentalmente uno scrittore tralasciante la penna per continuare a scrivere con la macchina da presa.

In secondo luogo la linea narrativa di Brooks presenta — rapportata ai nostri giorni — soluzione di continuità con quella di Fitzgerald.

La corrosiva inquietudine, la poetica e dolorosa cronistica con cui il romanziere scomparso nel '40 espresse la drammatica dell'« epoca del jazz » (il decennio americano dal '20 al '30) possiede storicamente (e quindi artisticamente) concordanze con l'epoca attuale, soprattutto per l'ampliarsi fra America ed Europa degli stati di squilibrio e di ansietà dei giovani.

E ancora, Brooks rivive la tematica di Fitzgerald, identificandogli per molte esperienze di vita.

Ambedue, in epoche diverse, giungono al romanzo attraverso e dopo la guerra; ambedue lottano per la pubblicazione delle loro opere, lottano per l'attività giornalistica, si documentano cronisticamente inseguendo in Europa l'uomo americano oltreoceano, tesi a partire dal particolare per giungere al gene-



Van Johnson, un pescatore, la Senna, Notre Dame in una malinconica inquadratura di « L'ultima volta che vidi Parigi » (The Last Time I Saw Paris). Il film è tratto da un racconto di Francis Scott Fitzgerald e diretto da Richard Brooks.

rale, accorati al tormento della giovinezza esplodente e subito soffocata, del bello folgorante e tosto opacato, della vita turgida e presto perduta poichè oltre la volenterosa costruttività dell'uomo, oltre all'amore beneficante, sotterranea serpeggia l'irrazionalità d'una tabe fatalistica creata dal disordine, dalla banalità, dall'assurdo, dall'occasionale.

La storia di Brooks possiede equivalenti spirituali con la vita di Fitzgerald le cui vicende influenti e sublimite in letteratura europea: l'esperienza bellica, il soggiorno europeo (soprattutto parigino), l'alcoolismo, la lotta per il successo, il triangolo affettivo fra il romanziere, la moglie Zelda (cui dedicò maggior parte delle opere) e la figliuola Frances.

La novella « *Babylonia Revisited* » racchiude in 35 pagine la fusione di tutti questi temi. La trama è semplice: un vedovo torna a Parigi per riavere l'unico frutto dei dieci anni bruciati in quella città: la sua bambina.

L'autore non ci racconta i fatti, non ci presenta l'intero volume di fuoco che ha incendiato quei dieci anni. Si limita a comunicare l'intensità col calore di rapide vampate e riesumando scorie e frammenti combusti.

Perché Charles si sia innamorato di Helen, perché la loro Parigi, dall'idillio della Senna, sia divenuta infernale Babilonia dove erano « donne trascinate fuori dai locali pubblici, urlanti, ebre d'alcol e di droghe... », ove erano « uomini che chiudevano le mogli fuori nella neve... » non sappiamo.

Sappiamo che Charles ed Helen « si erano amati fino a quando non avevano cominciato ad offendere il loro amore, a lacerarlo, a ridurlo in brandelli ».

Leggiamo di Charles che « la figlia gli è sottratta, la moglie fuggita in una tomba del Vermont ». E la moglie, ora, gli appare soltanto « nella morbida luce che si insinua nel dormiveglia mattutino, ma è su un'altalena; tutta vestita di bianco, e oscilla sempre, così che egli non può udire ciò che dice ». Consolante voce è lo squittire affettuoso « della bimbetta che vola fra le braccia chiamando: babbo, babbino, bino, bino! », di una bimbetta di cui Charles non vuol perdere la giovinezza, di una bimbetta che gli chiede « perché non abito con te? Perché la mamma è morta? ».

Trasportare dunque sullo schermo tale novella significa costruire la storia di dieci anni parigini di una coppia che li ha perduti e che si è essa stessa perduta; comporta dare volto, azione, eloquio ad una situazione matrimoniale dove l'amore non è, da solo, garanzia di unione, dove la causalità delle colpe è sottile, inquietante, difficilmente reperibile. Riempire il vuoto di questi dieci anni parigini comporta inoltre « rendere » la vita stessa di Francis Scott Fitzgerald e dei suoi personaggi. Richard Brooks ha dimostrato di possedere partecipazione e commozione necessarie per illuminare di reale e velare di sofferenza la storia che sta dietro le pagine di « *Babylonia Revisited* ». La novella gli è servita d'avvio ad uno scenario intenso, articolato, esauriente in cui vivono le più sottili sfaccettature, le più malinconiche situazioni dei personaggi fitzgeraldiani da *Il grande Gatsby* a *Tenera è la notte*. Il regista, trasportando la vicenda dal primo al secondo dopoguerra, ha inteso



Non vediamo le dive sempre in « alta uniforme ». Le cogliamo col sorriso sulle labbra, gli occhi luminosi, pronte a rispondere agli applausi. Forse esageriamo, ma diviene molto importante sorprenderle fra una pausa e l'altra della lavorazione di un film quando sono realmente se stesse. Ecco Betty Hutton come realmente è senza trucco e senza « polvere » di divismo.

modernizzarla ambientalmente, quasi per meglio compenetrarvi la propria esperienza personale. Merito dello scenario è la ricchezza di notazioni, la varietà di indicazioni senza cadere nel commento. I personaggi si spostano continuamente su piani diversi: commettono buone e cattive azioni senza apparire buoni o cattivi. Appaiono catalizzati dal dolore, da un dolore informe che intride la vita come grigia pioggia. Non a caso Brooks ha inchiodato la storia d'amore di « *L'ultima volta che vidi Parigi* » sui perni di un destino, di una fatalità, di un gioco di combinazioni legate alla pioggia come elemento determinante i vertici drammatici e i nodi dell'azione. Un ombrello dimenticato, una corsa automobilistica sotto la pioggia, un violento rovescio notturno non udito da Charles ubriaco: sembrano tre dati di cronaca; sono le date svoltanti la vita di Charles e di Helen. Ma anche qui,

Brooks non si sofferma, non fa teoria; si limita a mostrarci che talvolta, in tali casi, slittare verso la poesia è l'unico modo di protestare verso l'ingiusto. E proprio nello slittare verso la poeticizzazione del dialogo, nel chiedere improvvisamente allo scenografo Gibbons un espressionismo che ricorda la pennellata sul fondale del « musical ». Brooks rivela qualche irregolarità stilistica. Sono avvertibili i trapassi dal realismo degli esterni parigini al « clima » costruito per la poesia. Gibbons se la cava con le brumose atmosfere dei Lungosenna, ma il dialogo di Brooks non può immediatamente dipassare al poetico. Lieve imperturbazione, però, caratteristica della spinta espressiva del regista che, per natura e formazione, ha in sé l'anima del cronista e quella del poeta.

Non ascriviamo al regista, ma alle necessità e alla mentalità della produzione, un gros-

so neo del film: il lieto fine. Proprio quel lieto fine che permette a Van Johnson di esibirsi in un buon saggio recitativo e che, per le lacrime suscitate, costituisce la perla per il pubblico. Qui avremmo voluto un'ulteriore fedeltà a Fitzgerald e alla novella dove Charles è costretto ancora una volta a ripartire senza ottenere la tutela della bambina. «Un giorno sarebbe tornato: non avrebbero potuto costringerlo a pagare per sempre. Voleva la sua bambina e non c'era nulla di buono fuori di ciò. Non era più giovane. Era certo che Helen non lo avrebbe voluto tanto solo». Così finisce la novella. Però — e come pretendere? — il pubblico non si interessa a Fitzgerald e vuole il lieto fine. L'interpretazione di un ottimo «cast», da Elizabeth Taylor a Walter Pidgeon, da Donna Reed a Van Johnson, il colore e la musica contribuiscono, del resto, ad elevare il tono dello spettacolo e a conferirgli pieno successo.

## L'uomo senza paura

(Man Without A Star - 1955)

Regia: King Vidor - Soggetto: tratto da una novella di Dee Linford - Sceneggiatura: Borden Chase e D. D. Beauchamp - Fotografia: Russel Metty - Musica: Joseph Serhenson - Canzoni cantate da Frankie Laine e Kirk Douglas - Colore: Technicolor - Produttore: Aaron Rosenberg - Distribuzione: Universal International - Personaggi e interpreti: (Dempsey) Kirk Douglas; (Reed) Jeanne Crain; (Idonee) Claire Trevor; e William Campbell, Richard Boone, Mara Corday, Myrna Hansen.

*Dempsey e suo fratello minore possedevano una fattoria in una vallata del libero West. Durante le lotte per delimitare le proprietà, i due fratelli si trovarono a cozzare contro qualcosa che non conoscevano ancora: il filo spinato. E il filo spinato portò il sangue; morto il fratello, orrendamente ferito Dempsey, il superstita si spinge nelle regioni ove i pascoli sono ancora liberi. Durante un viaggio conosce un ragazzo randagio che assomiglia al fratello e lo prende sotto la propria protezione. Lavorano assieme in una fattoria e Dempsey lo addestra e ne fa un buon cowboy. Però, quando giunge Reed, la nuova proprietaria della fattoria, porta con sé piani ambiziosi e desideri di espansione che allarmano i proprietari confinanti. Ricompare il filo spinato e ritorna la guerra che coinvolge e divide tutti nell'odio fomentato da Reed. A Dempsey e alla sua pistola spetta l'opera di pacificazione. Ottenuta, il cowboy che odia il filo spinato, lascia la fattoria e riparte verso altri destini.*

Nettamente ortodosso alle regole contenute nel «decalogo del cowboy», questo film di King Vidor, ci appare come riepilogo ed antologia di quanto il perfetto cavaliere della prateria deve o non deve fare. La trama, tutta sbalzi e intoppi, pare creata per proporre quesiti di virile galateo «western» che un fuoriclasse del genere risolve ed illustra ad un giovane allievo. Kirk Douglas quando vuole, è un simpatico gigione; qui si esibisce in lunghe scene di maneggio e giocarelli con la rivoltella degni di un prestigiatore. Altrettanto dicasi le donne, con il tabacco arrotolato nella cartina, con le bevute a garganella, con il banjo e le canzonette. Da lui apprendiamo che il cowboy non deve mai scendere da

cavallo se non invitato, ma che per bagnarsi i capelli può intingere il pettine nel primo vaso di pesci rossi capitogli a tiro. Inoltre notiamo che la penna del cowboy è il ferro rovente per marcare i vitelli; però, se la padrona gli presenta il libro delle paghe affinché egli stesso scriva il compenso desiderato per diventare «capoccia», ci stupisce la bella calligrafia con cui si affretta a scrivere la parola «voi!». Ma neppure le perverse padrone dalla chioma rossa e dalla camiciaola trasparente riescono ad incatenarlo: «fatto quello che doveva fare» le regole impongono la partenza per altri orizzonti e anche Kirk deve riprendere sella (non abbandonare mai la tua sella!) e bisaccia e andarsene mentre la voce di Frankie Laine (udita brevemente durante la presentazione dei titoli di testa) si affretta a chiudere il finale. Non ci induca la firma di un King Vidor a ricercare nel film nascosti valori che non esistono. E' evidente il tentativo di strapparci un confronto con «Shane» («Il cavaliere della valle solitaria»), ma siamo su piani ben diversi e qui manca totalmente l'accoratezza e la poesia che distinguono il film di George Stevens. Tuttavia dobbiamo riconoscere a Kirk Douglas una recitazione sciolta, allegra, versatile. Per il resto non ci pare che l'intero lavoro meriti particolari menzioni.

## Accadde il 20 luglio

(Es geschah am 20. juli - 1955)

Regia: G. W. Pabst - Sceneggiatura: W. P. Zibaso e Gustav Machaty - Fotografia: Kurt Hasse - Scenografia: H. Albrecht - Musica: Johannes Weissenbach - Consulenza militare: Hermann von Witzleben e Heinrich Ewald von Kleist - Produzione: N. F. - Distribuzione: Orlando Film - Personaggi e interpreti: Bernhard Wicki (Colonnello Stauffenberg), Karl Ludwig Diehl (Generale Beck), Carl Wery (Generale Fromm), Erik Frey (Generale Olbricht), Kurt Meisel (SS-Obergruppenführer), Albert Hehn (Maggiore Remer), Til Kiwe (Feldmaresciallo Keitel), Jochen Hauer (Tenente Haefen), Oliver Hassencamp (Tenente Röhricht).

*Nel 1944, un gruppo costituito dalla casta militare germanica contraria alla follia sanguinaria del nazional-socialismo prepara un piano denominato «operazione Valkiria» che, entrando in atto subito dopo la morte di Hitler a mezzo attentato, dovrebbe neutralizzare le S.S. e controllare in poche ore la situazione nazionale.*

*Il colonnello Conte Stauffenberg si reca al Quartier Generale e depone un congegno esplosivo sotto al tavolo della riunione presieduta da Hitler.*

*Una serie di contrattempi lievissimi, di leggeri ritardi comporta il fallimento dell'attentato a cui si susseguono dubbi ed equivoci che fanno naufragare l'«operazione Valkiria», individuare e fucilare i responsabili.*

L'attentato contro Hitler del 20 luglio 1944 rappresenta, per la parte sana della Germania, non solo un episodio della lotta contro il nazional-socialismo, ma, di fronte al mondo, un palese atto di ribellione e di riabilitazione verso quanti, generalizzando, insistono nel vedere il cittadino tedesco come potenziale «criminale di guerra». La cronistoria dell'attentato è stata portata sullo schermo da due registi: giovane e poco noto il primo (Falk Harnack), settan-

tenne e famosissimo il secondo (G. W. Pabst) con i titoli rispettivi de «Il 20 luglio» e «Accadde il 20 luglio». Sarà interessante comparare le due opere; per ora esaminiamo la prima giunta: quella di Pabst, a cui la stampa nazionale ha dedicato ampie recensioni; però, dietro al critico cinematografico, spesso è spuntato l'uomo di partito sconfinando dalla materia filmica a quella politica. E' nostro dovere tralasciare i commenti superflui. Il film si presenta rigorosamente storico; la classica didascalia del «nessun riferimento» è abolita; per contestare la realtà al film occorrerebbe essere degli esperti politico-militari. Perciò, dire che Pabst ha filmato una ricostruita verità realizzandone uno spettacolo, è affermare che il celebre regista ci ha dato un buon film. In effetti «Accadde il 20 luglio» appare come un documentario girato in chiaroscuri, drammatizzato da un calcolo tecnico e insieme artistico, tradotto in prosa tesa, asciutta, ma senza concessioni o libere interpretazioni.

Il rispetto per la storia e più ancora per le figure dei morti, dei fucilati che rivivono attraverso attori misurati e vigilantissimi, ha spinto il regista alla più rigorosa obbiettività.

Spesso, nella produzione di un autore, è laborioso identificare il contatto dell'opera recente con quella che l'ha preceduta oppure riunirla idealmente alla più significativa. I fotogrammi di «Accadde il 20 luglio» ci riportano, invece, a trent'anni di distanza, al primo film di Pabst, a quel «La Via senza gioia» che, dopo l'«espressionismo» e il «Kammerspiel» determinò — attraverso un malinconico documento di Vienna durante la inflazione — la nascita della corrente «neo-oggettivista». In quel periodo (a cui seguì «L'amore di Gianna Ney») Pabst rifiutava attori magniloquenti come Jannings, si preoccupava del verismo scenografico e fotografico. In quel periodo Iris Barry scriveva: «Pabst non cerca di far dire: «come è bello!» ma: «come è vero!»». Se per alterne vicende e necessità della produzione cinematografica gli intenti veristici di questo regista non hanno sempre avuto adeguata realizzazione, ci pare oggi significativo che al limite della carriera egli abbia realizzato una pellicola quasi documentaristica limitandosi a indicazioni e notazioni tanto più efficaci sullo spettatore quanto maggiormente dosate. Valga un esempio. Il piano millimetrico dell'attentato compiuto dal colonnello Stauffenberg e la successiva entrata in vigore dell'Operazione Valkiria (cioè l'intera sorte di una nazione) falliscono per due ragioni: la collocazione della bomba calcolata per una riunione nel bunker di Hitler che si effettua, invece, nella sala delle mappe e la mancata ricezione telefonica da parte dello stato maggiore ribelle dell'annuncio di «compiuta missione» del colonnello Stauffenberg. Da tali inconvenienti nascono i contrattempi e le reazioni che portano i cospiratori alla fucilazione. Tuttavia, nel film, i personaggi seguono militarmente il loro destino, né da parte del regista abbiamo il minimo commento visivo alla sfortuna, al caso o al destino. La psicologia dei personaggi è inchiodata ai rapporti di dovere, di gerarchia, di onore e umanizzata con tocchi incisi, ma brevissimi, rivelando, dietro al controllo della realizzazione, una ponderata, diligente e scavata sceneggiatura dovuta, in gran parte, a Gustav Machaty, il regista di «Estasi». La fotografia di Kurt Hasse, la musica di Weissenbach e il «cast» degli attori (citiamo, per tutti, Bernhard Wicki, che aveva già dato buona prova ne «L'ultimo ponte») si allineano adeguatamente alle esigenze del regista G. W. Pabst.

Vice

## IV. Congresso U. I. C. C. di Reggio Emilia

### INTRANSIGENZA E FUGA

I circoli del cinema si chiamano ancora "circoli" benchè non abbiano circonferenza: terminologia della geometria tradizionale che si continua ad impiegare anche per squadrare il foglio su cui si tracciano dimostrazioni di geometrie non euclidee. E' vero che anche i circoli del cinema nacquero come collegialità di amatori affinché nel chiuso recinto potessero dire: "e qui mi pasco di quel cibo che solum è mio!", ma il movimento sociale abbattè le barriere, ignorò le palline bianche e le palline scure, provocò una corrente di apertura e di confluenza all'esterno. Che non siano circoli come gli altri ce lo dice il catalogo generale della fiera campionaria dell'umanità: l'elenco telefonico. Aperto alla voce "circoli", raramente figurano quelli del cinema. E non perchè essi siano poveri ed errino da un terzo piano ad un Istituto Magistrale, da uno scantinato a uno stabilimento di sviluppo e stampa, ma perchè, vitalmente parlando, hanno molti più globuli rossi e molte più giovanili irrequietezze di un'adunanza di dantisti o di un'assemblea di neurochirurghi. I loro soci non sono degli "ex" nè dei "pre": sono parte della vita e dell'energia del cinema stesso. Sono militanti sbalzati, per attività e funzione, nei vari piani e nei diversi tempi in cui si effettua il processo di creazione, di valutazione e di assorbimento del film. Oggi il cinema scorre nelle vene di tutti; il sangue si è arricchito di un nuovo componente, di un imponderabile, ma virulento coenzima cinematografico. A tanta varietà, a tanti errori e valori e beghe e stravaganze del cinema, ne corrispondono altrettante in quei suoi organismi detti "circoli del cinema". Il giornalista cinematografico deve seguirne la vita come segue quella di una "troupe" o di una diva. Deve sapere che, sotto varie denominazioni, essi gravitano attorno ad organismi che si chiamano F.I.C.C., U.I.C.C., CINEFORUM, U.N.U.R.I. e soprattutto deve ben ponderare prima di cancellare con la croce della critica l'una o l'altra di queste organizzazioni. Il pubblico queste cose non le sa e non le capisce bene come a Reggio Emilia, dove nelle giornate dell'8 e del 9 Ottobre svolgendosi il IV Congresso Nazionale dell'Unione Italiana Circoli del Cinema, non si è certo capito chi fossero quella frotta di giovanotti giunti in città per asserargliarsi nel locale Circolo di Cultura Benedetto Croce a parlare di cinema. Tuttavia la sola parola "cinema" era servita ad elettrizzare la città. Nel prepararsi ai lavori congressuali gli esponenti locali, diretti dal valoroso e simpatico presidente del Cineclub Reggio (l'avvocato Alberto Ferrioli, vice segretario nazionale del PLI) si erano assicurati la signorile accoglienza nel Palazzo del Capitano del Popolo da parte del Presidente dell'Ente Turismo, Renato Marmiroli e il ricevimento nella Residenza Municipale offerto dal Sindaco Cesare Campioli. Però l'entusiasmo era andato un po' oltre sicchè Reggio appariva tappezzata di gialli manifesti annunciatori la "prima" de "Il bidone" con la partecipazione di "nomi" fra cui figuravano divi e dive che vanno per la maggiore. Naturalmente le dive non giunsero e i divi restarono a Roma. Furono rimpiazzati con figure minori e la sera, al cinema, un bravo giovanotto in abito blu dovette salire sul palcoscenico a comunicare l'indisposizione del celebre regista e della non meno celebre moglie. Qualcuno del pubblico mormorò "vogliamo la Silvana!", ma furono voci isolate, sommerse dagli applausi sinceramente tributati alle divette e all'ovazione emersa all'entrata della "diva di casa", di "Teresa", di Teresa Pellati che è nata a Sassuolo e che è simpatica a tutti.

I congressisti non riuscirono a dare "la Silvana" al popolo, ma crediamo se ne rammaricassero poco poichè nelle loro sedute parlarono di fornirgli, in futuro, ben altro e cioè l'educazione cinematografica. Non crediate che questa breve cronaca abbia sapore di irriverenza. Subisce l'influenza di una città dove si vive e si passeggia col sorriso sulle labbra: l'amministrazione è comunista, i negozi espongono gli ultimi "tagli" di stoffa inglese, i giovanotti possiedono il gusto motoristico dei "tuttogas", le ragazze guardano con occhi arditi e furbacchioni. Ma era nostro compito entrare nel salone del Circolo Benedetto Croce, sedere ad un tavolo riservato alla "stampa" e ascoltare. Questo, dopo Roma, Siena e Lucca era la quarta sede congressuale della Unione Circoli del Cinema da che l'organizzazione si era costituita in seguito all'uscita di tredici circoli dalla F.I.C.C. Motivo del loro allontanamento furono ragioni prettamente polemiche e rivendicative allo scopo di mantenere posizioni di indipendenza politica, strutturale, organizzativa ed economica rispetto ad un organismo che andava decisamente assumendo fisionomia e aspetti di parte. Successivamente i pro-

blemi della U.I.C.C. e dei nuovi aderenti furono, da un lato, squisitamente tecnici e generali (rapporti statali, repertori delle cineteche, disposizioni delle autorità di P.S. ecc.) e, d'altro lato, strettamente specifici, riguardanti posizione e contatti con le organizzazioni similari e con la F.I.C.C. in particolare. Si originarono ben presto due opposte correnti: di rigida intransigenza l'una, di unificazione la seconda. Il II Congresso di Siena vedeva una esplicita richiesta di unificazione con la F.I.C.C. da parte di Giulio Cesare Castello seguita da una totale opposizione alla richiesta.

Ora, il IV Congresso, se non presentava una dichiarata e corale richiesta di unificazione, faceva tuttavia presentire un desiderio distensivo, una spinta ai contatti di persone più che di programmi fra gli aderenti delle varie organizzazioni. Si avvertiva, cioè, una sorta di crisi dei circoli del cinema per varie situazioni loro connesse e già l'iniziativa privata aveva cercato di superarle attraverso scambi, proiezioni comuni e soluzioni che, lungi dall'essere di compromesso, volevano essere di "fantasia" o di "buon senso". La relazione morale presentata dal segretario dell'U.I.C.C., Franco Venturini, ha inteso puntualizzare tale situazione di crisi ed i pericoli ad essa connessi. La relazione di Venturini verteva infatti sul tema: "Prospettive culturali e politiche della crisi dei Circoli del Cinema Italiani".

A mio avviso — esprimeva il Venturini — la cultura cinematografica italiana soffre soprattutto di una eccessiva strumentalizzazione da parte delle due maggiori forze politiche: i cattolici e i comunisti. I comunisti sono i più forti nel campo culturale propriamente detto e nella critica. I comunisti hanno saputo, a differenza dei cattolici, mantenere un contatto concreto coi problemi reali della cultura". Il relatore considerava inoltre la tattica frontistica del comunismo e il successo che essa ha avuto negli ambienti di cultura e cinematografico in particolare, contraddistinti da notevoli gradi di insensibilità morale, di spregiudicato arrivismo e trasformismo. Tuttavia l'U.I.C.C. si è battuta contro il conformismo comunista e a seguito dell'allarme del III Congresso di Lucca si è giunti, in concomitanza con l'A.I.L.C., ad addivenire alla costituzione dell'"Associazione Cinema Libero".

Ma per il Venturini, le cui conclusioni erano poi quelle dell'intero direttivo uscente, l'alimento principale alla propaganda comunista proviene dal basso livello della cultura cinematografica e dalla mancanza di una giusta regolamentazione dei Circoli del cinema. "Non sarà possibile creare un forte movimento di circoli liberi e di spettatori liberi se prima non si porranno le basi di una cultura cinematografica libera".

Per il direttivo dell'U.I.C.C. è stata funzione dei circoli portare la cultura cinematografica fino alle soglie della scuola, mentre è doveroso compito dello Stato raccogliere tale azione e creare la scuola. Ma per tornare alla individuazione dei pericoli della propaganda comunista, la relazione Venturini stigmatizzava come equivoco arrivismo o come pericolosa ingenuità ogni contatto o collaborazione con la F.I.C.C. a cui anche certi ambienti cattolici paiono avvicinarsi; l'U.I.C.C., nell'odierno frangente, deve proseguire nella sua linea di intransigenza, anche se essa può apparire una "sterile intransigenza".

Precisiamo subito che l'orientamento e la programmatica del direttivo non hanno trovato immediati e pronti consensi. I delegati di Bari (Franco Pia D'Amoja) e di Siena (Giancarlo Tesi) hanno apertamente controbattuto la tesi attaccandola per punti e invenendovi contraddizioni. Fra le due posizioni estremistiche si sono inseriti le mediazioni del delegato genovese e presidente del collegio probiviri Franco Sacco che ha proposto la costituzione di un organismo di collegamento per affrontare in comune il problema del reperimento film e del delegato palermitano Rodolfo Perà che, senza minimizzare l'azione dei comunisti nè temerli sul piano dialettico, non mostrava escludere una possibilità di dialogo. Tuttavia, data la mancanza di tempo, venivano presentate solo due mozioni e, naturalmente, le antitetiche; di conseguenza si avevano due liste, ma con un abbondante e rapido "panachage" la opposizione venne eliminata risultando così eletto un direttivo approvante la linea e la mozione del direttivo uscente.

Per reazione al "panachage" e ad una dichiarazione esplicita del come il direttivo dell'U.I.C.C. intendesse proseguire senza concedere neppure un seggio all'opposizione, i delegati di Bari, Siena, Fianciano (per delega), Genova, Palermo unitamente a Ferruccio Franzoia di Feltre e a Angelo Vinci di Trapani comunicavano che, in seno ai propri circoli, avrebbero riesaminato la loro situazione in funzione di un allontanamento dall'U.I.C.C.

La situazione determinatasi (e sulla cui portata è prematuro fare previsioni) può efficacemente essere illustrata dalle cifre. Dei 36 circoli nominali dell'Unione, solo 18 erano presenti con diritto di voto. La

defezione di sette unità non rappresenta certo una conquista in questo periodo critico per la vita quantitativa e qualitativa dei circoli. D'altra parte i circoli uscenti, escludendo l'assurdo di una nuova associazione, o debbono cessare di essere tali o debbono riunirsi alla F.I.C.C.

Confessiamo che i risultati di Reggio Emilia ci hanno lasciato pensosi. E non perchè vorremmo far pendere la bilancia da una parte o dall'altra, ma perchè abbiamo avuto la sensazione che la situazione fosse risolvibile. Forse con un po' più di tempo. Forse con un po' più di "fantasia" (per usare il termine di un rimprovero a carico del direttivo aleggiato sovente durante i lavori) o di calore. Gli uomini del nuovo direttivo, Ignazio Ciani Passeri (Firenze), Pietro Barsisa (Verona), Benvenuto Biggi (Savona), Corrado Rabotti (Reggio Emilia), Guido Cincotti (Roma), Franco Venturini (Roma), Corrado Malaspina (Trevise) non potevano, in fondo, rallegrarsi della situazione. Quando si assumono posizioni di congelamento se ne esce intirizziti. Pare destino della nostra epoca: toccare le cose e uscirne con le dita gelate o bruciate. Poi anche il IV Congresso U.I.C.C. si è sciolto: Carlo Barsotti di Lucca lo aveva presieduto a malincuore ed è rimasto anche lui con la bocca amara. Politica, teoria, cultura, settarismo, faziosità, intransigenza sembrano far parte del cinema, ma in realtà sono duri ingranaggi da cui bisogna liberarsi. I circoli del cinema sono già il cinema; torniamo a dire che sono circoli senza circonferenza. Sia detto per tutti: è inutile costruire il recinto: si finisce per parlare, mentre fuori, uomini che non hanno mai messo piede in un circolo, continuano a fare i film.

**Franco Moccagatta**

## PARMA

ASSEGNATO IL PREMIO «COLOMBI GUIDOTTI»  
COLLOQUIO CON PASOLINI

Nel gennaio di quest'anno, a causa di un incidente automobilistico, decedeva il giovane scrittore parmesino Mario Colombi Guidotti. Appena trentenne aveva già raggiunto una maturità espressiva che gli permetteva di inserirsi con una sua precisa personalità nel contingente più rappresentativo della nostra «quarta generazione» letteraria. Pochi mesi prima era uscita la sua ultima opera, *Vogliamo svagarci*, e la critica aveva pronunciato pareri generalmente favorevoli. Si trattava di un'opera sottile e penetrante che metteva in evidenza l'intimo disagio della gioventù borghese di provincia. Il cinema forse, per mezzo dei *Vitelloni* di Fellini, aveva esercitato una certa influenza. Si avvertiva, pur differenziato nella sua personale dimensione, un simile tocco: malinconia e coscienza (senza però tentativo di reazione) del proprio squallore, il disincanto di bambini grandi cresciuti nella guerra e la continua, vana speranza di evasione. Al pari di Fellini, Colombi Guidotti aveva riservato ai suoi personaggi tedio, noia, ed azioni di poco conto, preferendo il mezzotono, e rifuggendo dalle tinte forti che avevano invece tentato registi come Germi e Gora (*Gioventù perduta* e *Febbre di vivere*).

Alla costernazione e al dolore per la scomparsa di Mario Colombi subentrò subito nell'animo degli amici e conoscenti il fermo desiderio di ricordare adeguatamente il nome e onorarne la memoria. Fu così istituito un premio letterario a lui intitolato da assegnarsi alternativamente ad un'opera edita di narrativa e ad un saggio di critica. A otto mesi di distanza dal tragico avvenimento, si è riusciti, grazie al concorso di enti e privati, a realizzare la prima edizione del «Premio». E ciò viene anche a testimoniare come nella nostra città sia tuttora viva e operante una considerevole civiltà culturale. Critici e scrittori, che era-

no particolarmente affezionati a Mario Colombi, hanno risposto con fervore all'invito, costituendosi a commissione giudicatrice.

Nel magnifico salone San Paolo del Circolo di Lettura, si è svolta la cerimonia della premiazione. È risultato vincitore Pier Paolo Pasolini per il romanzo *Ragazzi di vita*. Al premio partecipavano anche opere di Giuseppe Berto, Lea Quaretti, Patroni Griffi e Del Boca. Inoltre sono stati ritenuti degni di particolare segnalazione i giovani scrittori: Alberto Bevilacqua per *La polvere sull'erba*, Sergio Civinini per *Stagione di mezzo*, Piermaria Paoletti per *La notte*, Giuseppe Tonna per *Al di qua della siepe*. La giuria era così composta: Giuseppe De Robertis (presidente), Francesco Squarcia, Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Carlo Emilio Gadda, Carlo Bo, Piero Bigongiari, Aldo Borlenghi, Oreste Macri, Carlo Cassola, Gian Carlo Artoni (segretario). I membri della giuria, eccettuati Gadda, Sereni e Cassola, erano tutti presenti. Sono pure intervenuti Pier Paolo Pasolini e altri esponenti della letteratura e del giornalismo; tra questi ricorderemo Giancarlo Vigorelli e Pietro Bianchi.

Sull'attività di Pasolini si è scritto ampiamente in questi ultimi tempi: delle sue delicate poesie friulane, dei suoi eccellenti saggi critici, e soprattutto della sua più recente e importante fatica (*Ragazzi di vita*) che ha messo a rumore l'ambiente letterario italiano. Poco invece si è detto sulle sue occupazioni marginali e saltuarie; per esempio delle sue prestazioni nel settore cinematografico e delle impressioni in lui determinate dallo svolgimento di tale lavoro. Per sopperire a questa carenza di notizie e per avere informazioni più precise circa rapporti ed eventuali influenze tra il neorealismo cinematografico di De Sica (*Ladri di biciclette*) e Castellani (*Sotto il sole di Roma*) e il mondo romano di diseredati del suo romanzo, abbiamo conversato a lungo con Pasolini, in compagnia di Francesco Leonetti e Oreste Macri, accomodati sulle poltrone di una quieta saletta del Circolo di Lettura. Pasolini ha una vo-



Lo scrittore Pier Pasolini (a destra) mentre viene proclamato da Giuseppe De Robertis vincitore del premio Colombi Guidotti.

ce tenue ma limpida e pastosa. Parla adagio, soppesando le parole, senza modulazioni di tono. Quando accenna ad argomenti che si riferiscono a se stesso, affiora sul suo volto e nel gestire un velo come di timidezza e verecondia.

Pasolini riconosce che De Sica e Castellani hanno veramente compreso e rappresentato con fedeltà personaggi ed ambienti della Roma popolare. Ritene *Ladri di biciclette* un vero capolavoro. Anch'egli si è interessato al suburbio e alle borgate povere di Roma, spinto da una sua intima, spontanea e solidale inclinazione verso luoghi di miseria e di tetra abbandono dove ci sia copiosa e grezza materia da esplorare. Lui stesso andava a giocare a pallone con i ragazzi della periferia, a scorrazzare per le vie decrepite di Tiburtino III e lungo le rive dell'Aniene. Forse c'è stata un'assimilazione involontaria dell'essenza di quei film; assolutamente non si è verificato un consistente influsso.

Pasolini, come si sa, ha collaborato con Bassani e Soldati alla sceneggiatura di *La donna del fiume* (— abbiamo dovuto lottare con i produttori per eliminare certe cose da fumetto — ci dice — e siamo riusciti a fare un discreto secondo tempo. Peccato che abbiano scelto Sophia Loren. Sarebbe stata necessaria invece la presenza di una polpata di Comacchio). Ha inoltre lavorato con Trenker alla stesura di *Conumacia*, e ha ultimato recentemente con Lattuada il trattamento di *Il sole nel ventre*. Presto si recherà in Indocina per elaborare la sceneggiatura sulla traccia dell'omonimo romanzo di Hougron.

Dopo tutte queste esperienze Pasolini ci confessa che fare del cinema è cosa soprattutto divertente e vantaggiosa dal lato finanziario. Ritene che in linea di massima il cinema, per i suoi motivi commerciali, non consente ad un artista di esprimere se stesso. Si tratta di un continuo compromesso.

Alla nostra domanda per conoscere le sue preferenze nei riguardi dei registi italiani, Pasolini ci risponde subito: — Rossellini di *Roma città aperta* e di *Francesco giullare*. Anche Fellini; *La strada* è un film molto bello anche se il personaggio di Gelsomina è sbagliato, troppo stilizzato, da balletto, e contrastante con il tono generale dell'opera.

Pietro D'Aschi

## FORLÌ

INTERESSE  
PER IL CINEMA GIAPPONESE

Ora che è iniziata la nuova stagione cinematografica, le cinque sale forlivesi di prima visione (i cui prezzi di ingresso vanno da 150 a 300 lire) sono affollate da un pubblico che le prime piogge autunnali, i primi freddi, richiamano al tepore di spettacoli accoglienti. Città eminentemente agricola — come quasi tutte le città di Romagna — Forlì ha accolto il cinema nel novero dell'arte più alla pari coi tempi, e insieme del «divertimento» per antonomasia. Il fatto che il Circolo Forlivese del Cinema non abbia resistito a lungo (per motivi, soprattutto economici) non vuol dire che i cittadini, nella loro media, non nutrano un reale interesse per i problemi del cinema. Il pubblico della media borghesia è più che mai attento agli echi delle polemiche, delle discussioni, delle correnti spirituali del cinema, specie quello italiano. È raro che, ad esempio, una manifestazione come il Festival veneziano non venga seguita dal pubblico non specializzato, e non soltanto dal lato mondano e divistico, ma pure da quello estetico, allo scopo di farsi una idea chiara e consapevole dell'effettivo valore delle opere che ottengono il plauso dei migliori critici. Fra i giovanissimi, diciamo liceali, gli universitari, chi non conosce i nomi illustri di Ford, Renoir, Clair, Castellani, Visconti, chi non ha visto i loro film più importanti, chi non sa su questi intavolare un discorso piuttosto ricco e interessante? Il cinema è entrato dunque nel bagaglio culturale della nostra città: al primo posto. I «giovedì culturali», che han luogo in una Sala Comunale, stanno a testimoniare questo fervido impegno, questa coscienza d'una necessità culturale. Certo, ogni tanto, dai pubblici dibattiti, molte ingenuità vengono a galla: si odono frasi fatte, tolte di peso da riviste specializzate, ma per fortuna, ormai, il problema ambiguo dello «specifico filmico» è stato messo da parte anche dai suoi più accaniti (gli anziani) sostenitori, e si parla volentieri di contenuti umani, di messaggi, di moralità dell'opera d'arte, senza trascendere nell'ambito di rigidi o partitici contentutismi. (Sarebbe interessante riportare l'intera discussione su «*Fronte del Porto*», che ha avuto la scorsa stagione un vero successo).

In generale, ogni cinematografia viene accolta favorevolmente, purché sappia, nelle sue opere, abbinare le ragioni artistiche e poetiche a quelle spettacolari. Il successo de *La strada*, *Senso* e *Giulietta e Romeo* è indicativo. Ogni tanto, però, sentiamo qualcuno lamentarsi perché i film importanti «d'arte», i film così detti difficili, vengono solitamente presentati alla spicciolata, d'estate, quasi con paura. È il caso di *Bellissima*, de *Il fiume*, di *Diario di un curato di campagna*, giunti con grande ritardo e in torridi giorni estivi (*La carrozza d'oro* non è mai arrivato, a Forlì); è il caso di *Rasciomon*. A proposito di cinema giapponese, il pubblico forlivese, che, come abbiamo visto, segue con grande interesse le cronache e le critiche cinematografiche, si chiede perché mai, qua, le sue opere non siano volentieri proiettate: *I sette samurai*, giun-

gerà presto, o occorrerà attendere la prossima stagione estiva? Per questa cinematografia, c'è un vivo interesse, in giro: molto rispetto, e anche un po' di meraviglia. Si vorrebbe conoscerne di più.

Giuseppe Turrone

## MILANO

Abbiamo esaminato, la volta precedente, la posizione di Milano nel campo delle proiezioni culturali: vediamo ora come si presenta quello delle produzioni cinematografiche, campo tutt'altro che trascurabile perché da esso hanno iniziato più d'uno dei più quotati professionisti del cinema. Possiamo subito dire che la situazione si presenta oltremodo confortante: esiste un Cine Club attivo sotto tutti i punti di vista e che, oltre al resto, può vantarsi di essere il più vecchio d'Italia essendo stato fondato nel 1945: già l'anno dopo partecipava al Concorso Intern. UNICA di Lugano e, successivamente, a quello di Viareggio e di Stoccolma; nel 1949 organizzava esso stesso la competizione che si tenne a Varese. Nel medesimo periodo contribuiva alla fondazione della F.E.D.I.C. ed inviava i suoi film alla Mostra Internazionale di Cannes ove, in quello e negli anni successivi, otteneva parecchi riconoscimenti ufficiali. Non sono state trascurate neppure le rassegne italiane, specie Venezia e Montecatini: in quest'ultima località il sodalizio ha quasi sempre vinto la coppa per il miglior Cine Club.

La presentazione dei film nelle varie Mostre Internazionali, logicamente non è altro che il coronamento di una ben più vasta attività.

Il Cine Club raduna i suoi soci una volta alla settimana, il giovedì dopo cena; in queste assemblee vengono discussi problemi tecnici, presentate le novità e prestabilita l'attività futura.

Il Cine Club ha la fortuna di possedere una sede propria, sita in via Sondrio 5, fornita di sala di proiezione ed inoltre di una completa attrezzatura per la ripresa, il montaggio, la sonorizzazione e perfino lo sviluppo di pellicole a formato ridotto, attrezzatura che viene messa a disposizione dei soci che desiderino fare pratica o che semplicemente desiderino usufruire per completare i propri film.

Il prestigio di cui gode il Cine Club Milano fa sì che ad esso si rivolgano cineamatori anche di altre regioni per consiglio ed aiuto; diversi Cine Club italiani sono sorti proprio per questo appoggio ed in seguito alla propaganda effettuata in molte città con l'organizzazione di proiezioni cinematografiche.

I 170 soci del Cine Club Milano producono annualmente circa 40 film di vario tipo, degni di questo nome: non tutti certo sono dei capolavori, ma fra essi se ne trova sempre qualcuno il cui autore fa bene sperare per il suo avvenire nel vasto campo del cinema.

M. S.

## MANTOVA

### SI SPERA NEI GIOVANI

Da circa un mese è iniziata in tutti i cinematografi cittadini la stagione 1955-56; ben fiacco inizio, a dire il vero, tra «fuochi verdi» e

«calici d'argento» che la grandiosità del cinematografo non riesce a rendere più interessanti, e tale da apparire ai pochi spettatori annoiati piuttosto un prolungamento della magra estiva che il promettente annuncio di una nuova serie di film. Considerata l'accoglienza riservata a questi prodotti, ci sarebbe da credere che all'apparire del primo film interessante, il pubblico accorresse ad affollare la sala di proiezione, eppure un buon residuo della stagione trascorsa, come «*Giovani amanti*» di Asquith, passa tra l'indifferenza generale non riuscendo a tenere il cartellone per più di due giorni morti (martedì e mercoledì).

Che cosa determini l'apatia cinematografica del pubblico mantovano non è facile individuare. Eppure a Mantova, come in quasi tutte le città di provincia, il cinema rappresenta l'unica possibilità di svago o di interesse. E' pur vero che, di tanto in tanto, c'è chi scopre il «cinema» e si affretta a porre in rilievo le sue funzioni — artistica, sociale, morale, secondo i gusti — e a farne oggetto di discussione, ma dopo un dibattito, una conferenza, una proposta, tutto ripiomba nell'indifferenza generale. Eppure a Mantova non mancano le associazioni culturali: ne esistono due anzi, e ambiziose (un Centro di Informazioni Culturali e un Circolo di Libera Cultura «Benedetto Croce») dove tra politica e snobismo si fa anche un po' di cultura, ma negli interessi degli aderenti il cinema è il grande assente. Non mancano i tentativi di dar vita a un circolo del cinema: un circolo del cinema, fallito per le sue palesi finalità politiche, fu sostituito da un

Circolo Cinematografico Mantovano il quale, nonostante l'ottima ed ampia selezione di film, la cura della presentazione, la netta apoliticità, non riuscì a raggiungere al secondo anno di attività, i settanta soci. Abbiamo già dato notizia della costituzione di un Cineforum che agisce per gli studenti delle Scuole Medie suscitando tra di essi un insperato interesse. E' auspicabile che almeno i più giovani riescano a scuotersi dalla tradizionale indifferenza.

Luciano Coppini

## PALERMO

### SUCCESSO DE «I SETTE SAMURAI»

La provincia, spesso, è polemica. Reagisce in termini insoliti ed inaspettati, talvolta con un'indipendenza di giudizio che manca al «centro» che pure dovrebbe essere affrancato da ogni pregiudizio ed è, al contrario, dominato spesso da un bagaglio di dannosi preconcetti. A motivi essenzialmente polemici ascriviamo l'inatteso successo commerciale del film giapponese «*I sette samurai*», presentato nella nostra città in una sala minore e destinato forse, nelle intenzioni del noleggiatore, a colmare un turno infrasettimanale in un periodo di «calca» dei maggiori successi commerciali del momento. Tutt'al contrario, «*I sette samurai*» hanno «fatto cassetta» più di tanti altri spettacoli propagandati a distanza e con gran fragore. Seppure nei commenti che abbiamo raccolto dagli spettatori, il film sia apparso inferiore alle aspettative, è rimasto in-

tegro il senso della protesta contro le bizzarrie del noleggiare che pretende di dominare il gusto del pubblico e rifiuta talvolta di inserire in circuito opere di notevole significato ed interesse, in base ad una errata sottovalutazione della sensibilità artistica degli spettatori di provincia.

Rispetto alle note positive per «*I sette samurai*», si deve d'altro canto segnalare il contraddittorio conformismo dimostrato da pubblico e critica nei confronti de «*Il bidone*» di Fellini. L'una e l'altro sono apparsi influenzati dai giudizi espressi dagli inviati al Festival e non hanno accennato ad alcuna reazione a carattere originale. Così, gli spettatori hanno concesso a «*Il bidone*» un'attenzione minore a quella che, ad esempio, nello stesso periodo era riservata a «*La bella di Roma*»; e la critica ha seguito gli indirizzi delle tendenze dominanti, affidandosi ai «santoni» delle proprie correnti ideologiche. Il cattolico «*Sicilia del Popolo*» ha scritto che: «Certo se questo nuovo film di Fellini è un gradino al di sotto dell'indimenticabile «*La strada*», ciò non deve far pensare ad una involuzione del giovane regista. Il clima è sempre quello: spontaneo e convincente. Un film interessantissimo dunque, che commuove e piace», ed il sinistrorso «*L'Orsa*» che: «Ben poco vi è da discutere, perché si discute in base ad idee, in base a problemi, e di questi non c'è traccia nel «*Bidone*», fatto di impressioni e di «momenti lirici» soddisfatti di se stessi in una sorta di macchietismo intellettuale ormai non più genuino. Tutti questi personaggi «colti dal vero» vanno diventando sempre più fasulli: vorremmo che Fellini tornasse al progetto di «*Moraldo in città*». Il «*Giornale di Sicilia*», organo tradizionalmente centrista, per l'occasione è stato addirittura lapalissiano: «E' certo un film interessante, ma c'è, senza dubbio, qualcosa di vago e di incerto — o in ogni caso di impreciso — che lo tiene sospeso. Dopo «*I vitelloni*» e «*La strada*» non si può dire che «*Il bidone*» costituisca un passo avanti: non è forse un regresso, ma non è nemmeno un progresso».

Sergio Piscitello

## RISPOSTA A VITA DI PROVINCIA

Gent.mo Direttore,

nel numero del 25 agosto 1955 della Rivista da Lei diretta, ho letto una corrispondenza da Molfetta a firma B. F.

Gradirei molto che fosse ripristinata la verità dei fatti, purtroppo falsata da detta corrispondenza.

In occasione della prima del film «La porta dei sogni» a nome del Circolo Goliardico Molfettese, assieme al consigliere Adriano Salvemini, invita il nostro concittadino Dott. Angelo D'Alessandro, regista del film, a tenere una conferenza sul tema «Evoluzione ed involuzione del neorealismo?»

La partecipazione alla manifestazione culturale, da noi indetta ai professionisti ed universitari, fu quasi plebiscitaria. Dopo la conferenza, durante la quale il Dott. D'Alessandro sostenne la tesi che era preferibile piuttosto che parlare di evoluzione e involuzione del neorealismo, parlare di evoluzione o involuzione dei singoli autori e perciò era meglio analizzare criticamente le loro opere una per una per cogliere dove c'era il palpito della poesia, si aprì un dibattito interessante al quale parteciparono fra gli altri, il prof. Andriani, il Pre-

side prof. Sasso e il prof. Bellifemmine.

Si discusse de «La strada» e di «Senso» e poi si finì per discutere anche del film «La porta dei sogni». Il regista D'Alessandro spiegò alcuni retroscena del film, ci parlò dei tagli apportati dalla censura e dei compromessi cui era dovuto scendere con la produzione.

Ad ogni modo risultò a tutti il chiaro intendimento del regista di aver voluto fare un film serio sui giovani del meridione e analizzare il loro senso di disagio e l'aspettazione di giorni migliori. Così come risultò dalla discussione che molte di quelle idee del regista, espresse a viva voce erano state pienamente rese col film, poichè non furono pochi i giovani che nei personaggi del film si riconobbero.

Questo per la verità. Il regista non rimase affatto «isolato» e la sua venuta suscitò in noi tutti il desiderio di approfondire sul piano culturale i problemi più vivi del nostro Cinema.

La ringrazio vivamente della pubblicazione di questa lettera.

Giovanni Pomodori

Presidente Goliardico Molfettese

## CREMONA

### UNA PRECISAZIONE

La risposta del signor Flaviano Calciati, pubblicata sul n. 150 di «Cinema», non fa che confermare quanto avevo detto nella mia precedente nota. Che cioè la sua «scoperta benefica» era durata soltanto quattro giorni in quanto essa si era rivelata inaccettabile anche alle stesse case di noleggio (nel nostro caso alla Metro e alla Dear) che avevano rifiutato la consegna dei film se il signor Calciati avesse mantenuto il prezzo di 50 lire. Infatti, come dice Calciati, «*Show Boat*» e «*La contessa scalza*» sono stati proiettati ma a prezzi normali (L. 150 e 100) e, quindi, non più a 50 lire come lo stesso signor Calciati aveva una settimana prima annunciato. Per la precisione «*La contessa scalza*» è stato proiettato sabato 18 giugno e «*Show Boat*» martedì 12 luglio. Il venerdì 17 giugno il film della Metro era stato sostituito da «*Salomè*».

E. S.



**GIOVANNI CANALE (Napoli).** Vedo che ho debiti in sospeso; Postiglione li assolverà, ma ti chiede la solita pazienza. Cominciamo intanto con un argomento. Ecco i titoli di testa richiesti.

«*Frankenstein*» («*Frankenstein*»); soggetto: tratto dalla novella di Mary Shelley e dal dramma di Peggy Wbling; sceneggiatura: John Balderston, Garreth Forth, Francis Edwards Farragoh; regia: James Whale; fotografia: Kar Freund; trucco: Jack Pierce; interpreti: Boris Karloff, Colin Clive, Mal Clarke, John Boles, Edward Van Sloan.

«*La moglie di Frankenstein*» («*The Bride of Frankenstein*»); soggetto e sceneggiatura: William Hurlbuth e John Balderston; regia: James Whale; fotografia: John J. Mescall; scenografia: Charles D. Hall; musica: Franz Waxman; interpreti: Boris Karloff, Colin Clive, Valerie Hobson, Ernest Thesiger, Elsa Lanchester.

«*Il figlio di Frankenstein*» («*The Son of Frankenstein*»); soggetto e sceneggiatura: Willis Cooper; regia: Rowland V. Lee; fotografia: George Robinson; scenografia: Jack Otterson; musica: Charles Previn; interpreti: Boris Karloff, Basil Rathbone, Josephine Hutchinson, Bela Lugosi, Lionel Atwill.

Per quanto si riferisce al materiale che ti auguri sia ripubblicato conto sarai presto accontentato.

**RENATO MARTINASCIO (Genova).** Ecco i dati che mi richiedi:

«*Spartaco*» (muto) è della Pasquali Films (1913); il soggetto fu Renzo Chiosso, l'interprete A. Capozzi. «*Spartaco*» (1953) è stato diretto da Riccardo Freda.

«*Il grande gauch*» («*Way of the Gaucho*»); è di Jacques Tourneur (1952).

«*Francesca da Rimini*» («*Paolo e Francesca*»); è di Raffaello Matarazzo (1949).

«*Piccole donne*»; esistono l'edizione del 1933 diretta da George Cukor con Katherine Hepburn, Joan Bennet, Francis Dee e Jean Parker, e l'edizione 1952 diretta da Mervyn

Le Roy con Margaret O'Brien, E. Taylor, June Allyson.

«*L'adorabile intrusa*» («*Mother is a Freshman*»); (1949) è di Lloyd Bacon.

«*L'immagine meravigliosa*» («*Light Touch*»); è di Richard Brooks; «*Molti sogni per le strade*» è di Mario Camerini (1948); «*il giardino segreto*» («*The Secret Garden*»); è di Fred Wilcox (1949).

**I. L. (Rimini).** Tu mi dici «se vorrai onorarmi di una risposta». Proprio da questo prendo lo spunto per una questione generale: non sei il solo, tra quelli che scrivono a Postiglione che chiede «l'onore di una risposta». Sappiate, tu e gli altri, che Postiglione ha il dovere di rispondere e quindi abbiamo gli «onori» e i «se non ti disturbo». Ed ora veniamo, punto per punto, alla tua lettera. Innanzitutto grazie per le belle parole nei confronti di «Cinema». Quanto al Notiziario esso sarà sviluppato nel senso che tu indichi.

Recensire tutti i film non è possibile poiché molti rientrano in quel genere che il più comune spettatore giudica senza bisogno di una guida critica.

Per «*Vita di Provincia*» si cerca il più possibile evitare le discussioni interne; a me sembra che attraverso la rubrica si possa avere un panorama dell'attuale stato di depressione culturale di molte cittadine del nostro paese.

Quanto dici sulla critica cinematografica è giusto; sempre che si tratti, però, di una formulazione teorica in buona fede.

L'editoriale del 148 respingeva certe teorizzazioni e lasciava intendere che tutte le altre possono essere accolte purché non siano teorie di malafede. Il problema è sempre qui: buona o mala fede.

Per «*Un tuffo nel passato*» avrai quello che chiedi. Per le retrospettive vi è allo studio un nuovo modo per presentarle e credo che del tuo suggerimento sarà tenuto conto.

Poco utili i referendum e dibattiti; essi possono invece nascere dalla spontanea partecipazione dei lettori e molti giovani hanno già scritto cose interessantissime su argomenti nuovi.

Avrai l'indice del '54; ma dai tempo alla redazione di compilarlo; a tal proposito ho già risposto ad un altro lettore nella *Diligenza* del N. 150.

**G. P. (Firenze).** Ecco l'indicazione che richiedi: «*Cahier du Cinema*» mensile (Francia); «*Sight and Sound*» trimestrale del British Film Institute. La filmografia che domandi sarà data tra qualche numero.

**PIERO BARDI (Firenze).** In «*Scaramouche*» l'attore Robert Coote sostiene il ruolo di Gaston Binet, il capocomico dei commedianti; Dautreval è, invece, l'attore John Dehner. Nel film «*Ivanhoe*» di Richard Thorpe i ruoli sono stati così ricoperti: Ivanhoe (Robert Taylor); Rebecca (Elizabeth Taylor); Rowena (Joan Fontaine); De Bois (George Sanders); Wamba (Elylin Williams); Sir Ugo De Bracy (Robert Douglas); Ce-

dric (Finlay Currie); Isacco (Felix Aylmer); Front de Boeuf (Francis De Wolff); Re Riccardo (Norman Wooland); Valdemaro (Basil Sidney); Baldovino (Michael Brennan); Locksley (Harold Warrender); Filippo (Patrick Holt); Ralph (Roderick Lovell); Chierico di Copmanhurst (Sebastian Cabot); Hundebert (John Ruddock); Servo di Isacco (Megs Jenkins); Guardia normanna (Valentine Dyall); Ruggero (Lionel Harris); Monaco austriaco (Carl Jaffe); Principe John (Guy Rolfe).

Per «*Maria Antonietta*» di W. S. Van Dyke II ti posso fornire questi dati: *Maria Antonietta* (Norma Shearer); Conte Axel De Fersen (Tyrone Power); Luigi XV (John Barrymore); Principessa di Lamballe (Anita Louise); Duca d'Orleans (Joseph Schildkraut); Madame Du Barry (Gladys George); Conte De Mercy (Henry Stephenson).

## GAMBI ED ACQUISTI

F. G. Lanzafame (Via Taranto 20 - Catania) cede in buonissimo stato: 50 Anni di Teatro Italiano (Ediz. Bestetti); 50 Anni di Cinema Italiano (Ediz. Bestetti); Cinema Italiano, Oggi (Ediz. Bestetti); Filmlexicon (Filmeuropa) di F. Pasinetti; Annuario del Cinema Italiano 1943; Annuario del Cinema Italiano 1953-54; Il Cinema Italiano (Parent edit.) di C. Lizzani: I e II edizione; Cinematografo (Spreb, 1929) di M. Doletti; e acquista o prende in cambio Vecchio Cinema Italiano di F. M. Palmieri.

«*Cinema*» (nuova serie) fascicoli 1-150 sono in vendita. Precisare le offerte a Carlo Bertani (Viale G. Carducci 68 - Livorno).

Giulio Piazzesi (via Vincenzo Foppa, 6 - Milano), vende: Ragghianti, Cinema arte figurativa, Einaudi, 1400; May, Il linguaggio del film, Poligono, 1000; Chiarini, Il film nella battaglia delle idee, Bocca, 1000; Grierson, Documentario e realtà, Ateneo, 1000; Eisenstein, Tecnica del cinema, Einaudi, 800; Ayfré, Problemi estetici del film religioso, Ateneo, 900; Volpicelli, Il film nei problemi dell'educazione, Bocca 700; Pasinetti, Filmlexicon, 1000.

I libri sono tutti in perfetto stato, ai prezzi indicati vanno aggiunte le eventuali spese di spedizione.

## LUTTO DI UN COLLEGA

Ignazio Ambrogio, direttore del mensile «*Cinema Sovietico*» ha perduto la sua adorata consorte. Al collega, provato da così grande dolore, le nostre più sentite condoglianze.

## RIENTRO DI ITALO GEMINI

Italo Gemini, presidente dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (A.G.I.S.) e dell'Unione Internazionale Esercenti Cinema (U.I.S.C.) è rientrato a Roma, proveniente da New York. Italo Gemini si è recato negli Stati Uniti per intervenire all'assemblea annuale della «*Theatre Owners of America*» (TOA), la massima organizzazione dell'esercizio cinematografico americano, che ha avuto luogo a Los Angeles. A New York Italo Gemini ha avuto anche contatti con i dirigenti della Motion Picture Export of America (MPEA). Il soggiorno di Italo Gemini negli USA ha avuto un importante risultato: l'adesione alla U.I.E.C. della T.O.A. e della Allied State, l'altra organizzazione degli esercenti cinematografici americani. I presidenti della T.O.A. e della Allied States parteciperanno pertanto alla Assemblea Generale Straordinaria della U.I.E.C. che si terrà a Roma dal 27 al 29 ottobre prossimi.

## CIFRE AMERICANE

Secondo alcune cifre pubblicate dall'U.S. Department of Commerce, il pub-

# NOTIZIARIO

blico americano ha speso nel 1954, 2.204.000 di dollari per comprare apparecchi radio e TV, dischi, e strumenti musicali; quasi il doppio perciò di quanto ha speso per l'acquisto di biglietti cinematografici. Tale cifra infatti è di soli 275.000.000 dollari. Inoltre gli americani hanno speso 600.000.000 di dollari soltanto per riparare i loro apparecchi radio e TV.

## DICHIARAZIONI DI CHAPLIN

In una recente conferenza stampa tenutasi a Cannes Chaplin non ha fatto accenno al film a episodi che secondo «*Le figaro*» egli avrebbe dovuto girare in Marocco con Paulette Goddard. Egli ha invece parlato di un film che avrà

per titolo «*Un re a New York*» e che racconterà la storia di un monarca europeo spodestato e rifugiato in America «con questo film intendo soprattutto fare un quadro della vita in America ai nostri giorni; sarà naturalmente — ha precisato Chaplin — un film satirico in cui io interpreterò il re».

«*Un re a New York*» sarà girato in Inghilterra nei primi mesi del 1956; attualmente Chaplin ha già terminato la sceneggiatura e le musiche.

## FILM ITALIANI IN MESSICO

Le difficoltà che erano sorte negli ultimi tempi nel campo degli scambi cinematografici tra Italia e Messico sono state eliminate. La Direzione Generale del

cinema messicano ha concesso diverse nuove licenze di importazione per film italiani, fra i quali «*Giorni d'amore*» e «*Vortice*».

## PREMIO TALIA 1955

I premi Talia 1955 sono stati assegnati a Clara Falcone e Vana Anselmi per il soggetto «*Ma Napoli non muore*» e a Domenico Meccoli per il soggetto «*Un grosso colpo*».

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



# Il Mantello Rosso

Una storia avventurosa ambientata nella Toscana del '500

**FAUSTO TOZZI**  
**PATRICIA MEDINA**  
**BRUCE CABOT**  
**DOMENICO MODUGNO**  
**LYLA ROCCO**

con

**GUY MAIRESSE**

e con

**NYTA DOVER**

**StereocineScope**  
**FERRANIACOLOR**

Regia di **G. M. SCOTese**

Una coproduzione italo-francese TRIO FILM - FRANCA FILM - CENTRA CINEMA (Paris)  
Presentata dalla **ZEUS FILM DISTRIBUZIONE**

# CINEMA



SOPHIA LOREN e Marcello Mastrojanni nel Cinemascope « La bella mugnaia » diretto da M. Camerini.

T  
10

SP

L  
C