

CINEMA



SPEDIZ. IN ABBONAMENTO POSTALE

163 LIRE
CENTO

TERZA SERIE • 1° APRILE 1956

A black and white photograph of actress Anna Magnani. She is shown from the chest up, looking upwards and to the right with a contemplative expression. Her dark hair is styled in a short, wavy bob. She is wearing a dark, patterned garment, possibly a shawl or a dress, with a light-colored, possibly white, collar or inner garment visible. The background is dark and out of focus, with some vertical lines suggesting a curtain or a wall.

Anna Magnani ha vinto l'Oscar per la sua interpretazione nel film "La rosa tatuata". Inoltre all'attrice italiana sono andati i premi dei critici cinematografici di New York e dell'Associazione stampa di Hollywood



KIM NOVAK, PROTAGONISTA CON FRANK SINATRA E ELEANOR PARKER DE «L'UOMO DAL BRACCIO D'ORO» L'ATTESE E DISCUSSE FILM PRODOTTO E DIRETTO DA OTTO PREMINGER. ESCLUSIVITA' UNITED ARTISTS. DISTRIBUZIONE DEAR FILM

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: Roma, via degli Scialoja, 18 - Tel. 383.952 - 32.598 - CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: ARGENTINA: Jaime Potenze, Mexico 613, Buenos Aires - BRASILE: Cesar Memolo jr., Estancia Lynce, Atibaia, San Paolo - BULGARIA: Cristo Mutafoff, Rue Kozlodni 25, Sofia 2 - GIAPPONE: Ichiro Narimoto, Nisi Machi-Nakamo, 34 Tokyo - GRAN BRETAGNA: Roger Manvell, direttore della British Film Academy, 60 Queen Anne Street, Londra, W. 1 - JUGOSLAVIA: Branka Marinkovic-Rakic, Lole Ribara 38, Belgrado - PORTOGALLO: Ferdinando Duarte, Rua Damasceno Monteiro 90/2ºD, Lisbona - STATI UNITI: da New York Herman G. Weinberg, Hotel Robert Fulton, 228 West, 71st Street, New York - SVEZIA: M. C. Molander, Smedsbacksgatan 1, Stoccolma - SPAGNA: Carlos Fernandez Cuenca, Calle Nufiez de Balboa 13, Madrid - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministrazione del periodico o mediante versamento sul Conto Corrente Postale N° 1/29425 - PREZZI DEGLI ABBONAMENTI: per l'Italia, annuale L. 2200; semestrale L. 1100; Estero, il doppio.

Prezzo di ogni fascicolo lire cento; arretrati il doppio

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

DIRETTORE: PASQUALE OJETTI

REDAZIONE: EUGENIO TROISI - FRANCO MOCCAGATTA

IMPAGINAZIONE: PINO STAMPINI

Volume XV

Terza serie

Anno IX 1956

163 1° Aprile 1956

SOMMARIO

SI GIRA	82
FRANCO MOCCAGATTA	
SIGNORI MIEI NON VI MUOVETE	83
RICCARDO REDI	
ATTORI ITALIANI	85
F. Z.	
DIVAGAZIONI	88
FRANCESCO DORIGO	
VOGLIONO FARSI PERDONARE	87
ALBERT JOHNSON	
VISITA A «KISMET»	91
MARIA LUISA FEHR	
STRANEZZE DI SPETTATORI	94
SERGIO FROSALI	
BRASILE: PORTA APERTA AL CINEMA	95
SERGIO DE SANTIS	
BIBLIOTECA	97
CLAUDIO BERTIERI	
I DOCUMENTARI	98
«IL CERO» DI FINA: TESI DI LAUREA IN CINEMA-SCOPE	99
LA DONNA... UN MALE NECESSARIO	100
ROGER MANVELL	
CRONACHE DA LONDRA	102

SETTE GIORNI DI GIAPPONESI	104
M. QUIRICO	
«GIRANO» A ROMA E SOGNANO UN FILM	109
F. M.	
PREOCCUPATI PER L'ECOPRASSIA IL MAESTRO, IL PE- DIATRIA E LA ZIA	113
I FILM	114
VITA DI PROVINCIA	117
LA DILIGENZA	120

SI GIRA



Silvana Mangano in "Uomini e lupi" di Giuseppe De Santis

IN ITALIA

CINECITTA'

Totò lascia o raddoppia - b. n. - Produzione: Athena Cinematografica - Regia: Camillo Mastrocinque - Interpreti principali: Totò, Mike Bongiorno, Dorian Gray, Carlo Croccolo - Genere: comico.

I sogni nel cassetto - b. n. - Produzione: Rizzoli-Pallavicini-Francinex (italo-francese) - Regia: Renato Castellani - Interpreti principali: Lea Massari, Enrico Pagani, Cosetta Greco, Lilla Brignone, Sergio Tofano, Carlo D'Angelo, Guglielmo Inglese - Genere: sentimentale.

CENTRO I.N.C.O.M.

Quando gli angeli non volano - b. n. - Produzione: Rizzoli-Pallavicini - Regia: Mario Camerini - Interpreti principali: Anna Magnani, Antonio Cifariello, Eleonora Rossi Drago - Genere: drammatico.

GLORIColor

I vagabondi delle stelle - Ferraniacolor - Cinemascope - Pro-

duzione: M.AUSER. Film - Regia: Nino Stresa - Interpreti principali: Mario Girotti, Brunella Bovo, Eugenia Bonino, Vincenzo Musolino, Luisa Rivelli, Enrico Glori e Titina De Filippo - Genere: drammatico.

IN.C.I.R.

Canzone proibita - b. n. - Produzione: Jonia film - Regia: Flavio Calzavara - Interpreti principali: Fiorella Mari, Franco Silva, Dante Maggio, Francesca Uberti, Ettore Salvi e la piccola Riccarda Momo - Genere: drammatico.

Giovanni dalle Bande Nere - Ferraniacolor - Produzione: Ottavio Poggi - Regia: Sergio Grieco - Interpreti principali: Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Constance Smith, Philippe Hersent, Gerard Landry, Silvio Bagolini - Genere: storico.

ISTITUTO LUCE

Tempo di villeggiatura - b. n. - Produzione: Stella film - Regia: Antonio Racioppi - Supervisione: Luigi Zampa - Interpreti principali: Vittorio De Sica, Marisa Merlini, Giovanna

Ralli, Abbe Lane, Maurizio Arena, Gabriele Tinti, Belia Visconti, Memmo Carotenuto, Diana Perbellini, Virgilio Riento, Gildo Bocci - Genere: sentimentale.

Dieci per mille - Ferraniacolor - Totalvision - Produzione: D.P.M. - Regia: Mino Loy - Interpreti principali: Arturo Bragaglia, Renato Chiantoni, Lorella De Luca, Giulio Paradisi, Walter Nazzareno, Memmo Carotenuto e con Billi e Riva - Genere: comico.

PISORNO

Sette canzoni per sette sorelle - b. n. - Produzione: Pisorno - Regia: Marino Girolami - Interpreti principali: Claudio Villa, Ennio Girolami, Giorgio Gandos, Elliana Padé, Nanda Primavera, Dante Maggio, Silvio Bagolini, Carlo Delle Piane, Pietro De Vico, Laura Tavanti - Genere: sentimentale-musicale.

TITANUS-FARNESINA

Difendo il mio amore - b. n. - Produzione: Titanus film-Tenuggi film (co-produzione italo-francese) - Interpreti principali:

Martine Carol, Vittorio Gassman, Charles Vanel, Gabriele Ferzetti, Ceeyl Tryan - Genere: drammatico.

Uomini e lupi - Cinemascope-Eastmancolor - Produzione associata: Titanus-Trionfalcine - Regia: Giuseppe De Santis - Interpreti principali: Silvana Mangano, Yves Montand, Pedro Armendariz - Genere: drammatico.

IN ESTERNI FUORI STABILIMENTO

La donna del giorno - b. n. - Produzione: Peg film - Regia: Francesco Maselli - Interpreti principali: Virna Lisi, Haja Hararit, Antonio Cifariello, Serge Reggiani, Franco Fabrizi - Genere: drammatico.

ESTERNI ALL'ESTERO

L'ottava meraviglia - Ferraniacolor-Cinemascope - Produzione: B.M.B. - Regia: Indro Montanelli, 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

STATI UNITI

Solo è il titolo di un romanzo di Stanford Whitmore che lo sceneggiatore John Michael Hayes ha ridotto per un film della 20th Century Fox. Hayes è l'autore delle sceneggiature di *Caccia al ladro* e *La finestra sul cortile*. La vicenda ha come protagonisti due pianisti di jazz coinvolti in un drammatico conflitto.

Joe Kane sta preparando un film in «Trucolor» dal titolo *Fight at Apache Wells* per la Republic.

William Dieterle comincerà ben presto il suo nuovo film *La piccola signora della grande casa* per conto della Republic.

George Sherman e *Rory Calhoun* produrranno in proprio *Domino*, un film tratto da un loro soggetto originale. Sherman ne sarà il regista-produttore e Calhoun il protagonista.

Don't Go Near the Water è il titolo di un romanzo di William Brinkley, acquistato dalla Metro Goldwyn Mayer e da cui sarà tratto un film.

SIGNORI MIEI, NON VI MUOVETE!

Dopo Sanremo, chi è degno della
"musica a numeretti" non stia più
a seccare il cinema

Il cinegiornale ha fretta, è troppo nervoso; gli operatori aggeggiano con le macchinette dalle bianche scritte "Incom" o "Mondo Libero", s'ingolfano nel pigia pigia dell'avvenimento come faine in un pollaio e schiacciano i pulsanti della "messa in moto" come se dessero il contatto all'elettro-shock; perché questo è il loro modo di informarci: devono dire "tutto" in 50 metri. Anche al Festival della canzone di Sanremo costoro giravano da dannati ed il ronzio delle loro teste riprese sembrava un fastidioso viavai di zanzare. Invece la TV se ne stava placida placida per raccontare ogni cosa, per informare dall'"a" alla "z" i fedeli utenti; calme, sicure, sussiegose, le telecamere manovravano come corazzate in rada; non avevano premura, tenevano d'occhio orchestre, cantanti, presentatori, un tale con le dita nel naso e il pubblico "meno conturbante" (un cameraman scivolò per sbaglio sulla scollatura d'una bruna, ma ne fuggì subito e — si vede perché pentito — non accennò più al minimo ritorno, soltanto limitandosi a decorose calvizie e ai soliti signori che fanno ciao con la mano). E così i teleschermi italiani traboccavano di tutta la delizia canzonettistica in arrivo allo "stato nascente" dal Casinò della riviera dei fiori. La TV nostrana, tanto lesta e virtuosa nel far andare a letto presto le famiglie, questa volta dedicò alla premiazione e alla "gala" della manifestazione canterina, non due serate, ma due autentiche "veglie" con conseguenti ore piccole. Non una nota, non un'immagine andò perduta. Peccato che qualche saggio dirigente non abbia disposto la fissazione in "transcriber" della messa in onda sanremese! Simile appuntamento nazionale con le canzonette è pur sempre un incontro con la storia del costume e degno d'essere tramandato. E dato che i vecchi detti proverbiali serviranno sempre più da "psicotest", quale miglior occasione per fornire al futuro un documento "audiovisivo" affinché l'uomo del 1956 possa essere giudicato in base al "dimmi cosa canti e ti dirò chi sei"? Ma se i posteri saranno pri-



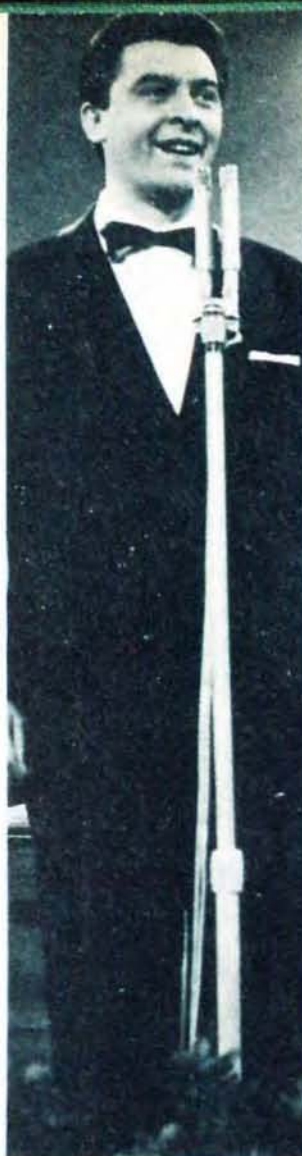
Claudio Villa

vati di simile possibilità di giudizio, grazie alla RAI-TV, non lo fummo noi. Perciò — tralasciando "Amami se vuoi" o "Aprite le finestre" con cui vi siete già compromessi canticchiandole sotto la doccia — non sarebbe male spendere qualche parolina su vari argomenti. "Ma a noi interessa il cinema e non la canzone", direte. Infatti non abbiamo nessuna intenzione di tirare in ballo il buon Mascheroni né l'orchestra Angelini e neppure i "parolieri" che hanno scritto "la colpa fu del rosso fiorellin che per la bella del Cadore segnò il destin" oppure "lei col para-para-para-para-sole". Se, al contrario, i "parolieri" volessero fare i poeti e gli sceneggiatori, saremmo in pieno diritto di dir loro "eh no, il cinema è un'altra cosa; è già abbastanza rovinato; continuate con le vostre rimette e non seccateci!". Cioè converrete che giunti al giorno d'oggi bisogna cominciare ad affondare la mano a taglio nel bel mucchio dei "nomi" e fare un preciso solco di divisione; sì, proprio come alle elementari: una riga col gesso sulla lavagna e ai lati una B e una C: buoni e cattivi. Oppure come per i punti delle carte: Noi e Loro. Perciò possiamo cominciare da Sanremo a mettere nell'"altro mucchio" quel raffinato signore che, disdegnando d'essere un semplice "paroliere", è sceso dall'alto della poesia, dal coccolamento dei salotti, dalla riverenza dei titoli di testa e dal lustrò giornalistico, per avvicinarsi con adunco naso ed erre moscia al microfono dicendo: "Sono contento di essere arrivato terzo... saluto gli amici del caffè Rosati di Via Veneto". Utilità della TV! Bontà delle telecronache che sgusciano l'uomo dalla corazza del nome e cognome! I giovani non possono permettersi certi lussi; non possono permettersi di dare crediti gratuiti o rispetti inutili; perché inchinarsi davanti ad un alone? I film passano, le sceneggiature anche, ma il dire "ha sceneggiato tanti film (l'ultimo è "Altair")" fa sempre effetto. Meno male che viene il giorno in cui "La vita è un paradiso di bugie" ed il mito crolla. Aggiungiamo quindi a qualche giovanotto volenteroso

un'utile esercizio di critica estetica di questi sublimi versi che hanno condannato per sempre un valzer di Oliviero:

La vita è un paradiso di bugie
caravelle colorate
dondolanti nella felicità.
La bugia della mattina
e poi quella del tramonto
è la nostra medicina
sciolta in ogni tuo racconto.
Ha il languore velenoso
d'un antico Stradivario
tutto ciò che non è vero
tutto ciò che è immaginario.
Un dolce firmamento di bugie
sulle vie dell'amore
sempre scie accenderà!

Questi versi che — come dicono a Napoli — vorrebbero essere "nù zucchero, nù bubà" non vanno scordati da chi ha a cuore il cinema. E sempre in tema cinematografico passiamo a tre baldi giovani dall'angolo maliarda: Claudio Villa, Achille Togliani e Teddy Reno. Costoro si sono lamentati — proprio così! — e hanno dato la colpa ai noleggiatori (ed in definitiva, al pubblico). I poverini si rammaricavano perché nei film li fanno cantare, cantare, sempre cantare, solo cantare, mentre in America Bing Crosby e Frank Sinatra interpretano anche "quelle belle parti forti e drammatiche". Beato Pirandello che diceva sempre "signori miei... signori miei"! A noi non resta che chiederci cosa vogliano questi bravi giovani o se non si siano visti in quei benedetti film in cui cantano; perché spesso viene il fotogramma in cui stanno fermi, o camminano, o parlano alla ragazza e allora mostrano un'aria così derelitta che è proprio il caso di dirgli "canta che ti passa!". Per cui, sentiti i desideri dei nostri canterini, facciamo appello a tutti quei simpatici "cineclubisti" a cui si dovrà la futura rivoluzione anti-film-canzone e, una volta tanto, preghiamo con loro i deprecabili noleggiatori di non derogare da quanto chiedono loro serve, servette e militari di bassa forza e di non lasciarsi sedurre dal sacro fuoco drammatico ardente in petto a Reno, Villa, Togliani (e aggiungiamo anche Rondinella). Tuttavia, quasi non bastasse un solo Mike, il presuntuoso Teddy sta aggirando la posizione debuttando come presentatore alla TV; anzi, è titolare di una rubrica che egli — lo ha già detto — chiude con una sigla (la "mia sigla") in cui ci invita ad essere "buoni", ma non con lui, bensì buoni in genere, "boni" alla Aldo Fabrizi. E' proprio vero che certa gente — diciamo alla romana — "si mette in testa Porta Cavalliggeri" ed in luogo d'accontentarsi di far languire le adolescenti col "vecio campanon che fa din-don", vorrebbe a 28 anni, verniciare di "celebrità" lo zero in valore assoluto di cui sono forniti. Perché — diciamo una buona volta — a parte l'opinione delle adultere che perdono la testa per quattro "cesellature" vocati di qualche bullettino ripulito, è il caso — come già dicemmo per quell'ineffabile corsivista di "mosconi" — catalogare nell'"altro mucchio" anche i fascinosi della canzone. Mettiamoli in compagnia dei virtuosi della sfera di cuoio e degli sfacchinatori della bicicletta, ma — per carità! — non stacciamoli dai microfoni, dalle aree di rigore e dalle tappe a cronometro per portarli con più impegno sui "set". Poiché — chiedetelo a Castellani o a De Sica — "inventare" un attore, scoprire un volto veramente nuovo non è così facile. E' assai più semplice tirar fuori acuti, calci e pedalate. Lo stesso Festival della canzone ha quest'anno dimostrato che le nuovissime "reclute" Antonietta Torielli, Ugo Molinari, Gianni Marzocchi, Franca Raimondi, Luciana Gonzales e Clara Vincenzi possiedono spalancamenti di bocca e di braccia al pari dei grandi "chansonniers". Magari non mostrano quegli abiti e quella spavalderia che i quattrini e gli applausi hanno già procurato agli altri, ma diamo loro un po' di tempo, e guarderò a mosca al naso spunteranno. Ed infine ricordiamoci di portare il discorso sui produttori. Ponti-De Laurentiis erano ufficialmente presenti a Sanremo attraverso le Edizioni "RADIOFILMUSICA - R.P.D." a cui si deve un incomparabile "ritmo moderato" dal titolo "Lui e Lei"; questa canzone ci informa "...che là fra i pigmei / se c'è lui, c'è anche lei / con le loro graziose vocine / parlan sempre di cose piccine: / ci-ci-ci ci-ci-ci ci-ci-ciò". E poi, ma questi non partecipavano al Fe-



In alto:
Achille Togliani



In basso:
Teddy Reno

stival perchè indaffarati con le cambiali a Roma, citiamo gli oscuri "roditori" della canzone, quelli che accrocchiati con lo "sceneggiatore personale" e lo stuolo di "negri", seguivano i canti in gara come se esaminassero quotazioni di borsa e subito si davano a "sceneggiare" le canzoni premiate per progettare l'ennesimo minestrone canoro di cui ci sono tristemente noti i malaugurati predecessori. Anche questi illustri maneggiatori sarebbe ora di scaraventarli "al di là". Perché — parliamoci chiaro — bisogna una buona volta riconoscere chi mangia il pesce col coltello e chi no, chi si fornisce di libri dai fratelli Bocca e chi è cliente dell'editore Campi di Foligno, chi suona la musica con le note e chi quella "a numeretti". Non si tratta di ridividere l'Italia in Guelfi e Ghibellini; si tratta semplicemente di sapere il modo con cui dobbiamo reciprocamente salutarci. E poiché prima parliamo di "psicotesi", eccone tre tratti freschi freschi dagli "annunci" di Campi:

COME DIVENTARE AUTORE DI CANZONI

Questa edizione, nel formato tascabile 12 x 18 circa, farà di voi in breve tempo un appassionato scrittore di canzoni. Guida nella poesia, termini grammaticali, figure metriche e di parole, poesia musicata, norme e documenti occorrenti per l'iscrizione alla Società Autori ed Editori e tante altre cose utilissime completano questa interessantissima pubblicazione. 64 pagine con ricca copertina a colori — Prezzo di ogni fascicolo L. 100.

3 PUBBLICAZIONI DI GRANDE ATTUALITÀ

Per chi non conosce la musica

METODI TEORICO PRATICI

per imparare a suonare in 15 giorni il mandolino, la chitarra e la fisarmonica con **MUSICA A NUMERETTI SENZA MAESTRO**. Metodo per mandolino L. 150, per chitarra L. 150, per fisarmonica L. 200.

UNA NOTIZIA EDITORIALE INTERESSANTE!!!

Sarà posta in vendita, in tutta Italia, nella seconda decade di Marzo, una **BUSTA** contenente **20 CARTOLINE ARTISTICHE A COLORI** del VI Festival di Sanremo e con i relativi versi poetici.

Chi — curiosità a parte — sarà irresistibilmente indotto ad inviare, "anche in francobolli", l'importo all'editore del "Barba nera", apparterrà alla categoria di coloro che ragionano e sentono "a numeretti". Noi non abbiamo nulla contro di loro: c'è posto per tutti. Ma che almeno l'enorme mondo impari a vivere come la piccola molecola: elettroni ben distinti girano per girone. Finché ciascuno è nella propria "orbita" tutto va bene. Le grane saltano fuori quando si stuzzicano e si bombardano; e allora gli uni saltano nella parrocchia degli altri e vien fuori il famoso "jungo". Perché dobbiamo far saltare tutto in aria? Riman- gu pure "Il trenino del destino": in una sera di solitudine lo fischietteremo anche noi. Continui Teddy ad incidere dischi: a Pasqua ne abbiamo regalato un paio alla nostra ragazza. E anche il poetico "Don" prosegua col suo dolcetto sulla stampa quotidiana: stanchi di cronaca nera, scorreremo le righe in cui ci dice che "buona moglie è la donna che ama l'argento, preoccupante femmina se predilige l'oro". Ma che poi, tutti quanti, restino dove sono affinché non si mescolino i soliti fanti coi santi. Purtroppo anche il cinema sta avviandosi sulla strada dei "numeretti"; affrettiamoci, quindi, ad una onesta "prova del nove" e diamo l'alto là a chi non quadra. Sanremo, da parte sua, ci ha insegnato qualcosa. Chiudiamo il televisore e teniamone conto.

Franco Moccagatta

ATTORI ITALIANI

INCHIESTA DI RICCARDO REDI

PARTE SECONDA

Doppiaggio sì o no per il film italiano? - Le dichiarazioni di Franco Rossi, Ennio Sensi, Giulio Panicali - Sette domande a Vittorio De Sica - Conclusione

Nelle dichiarazioni di quanti abbiamo intervistato, siano essi attori o sindacalisti, registi o semplicemente uomini che conoscono i problemi del cinema vi è stata una concorde presa di posizione contro il doppiaggio del film italiano. A questo proposito dobbiamo far notare che la legge impone esplicitamente che il dialogo del film venga registrato contemporaneamente al fotografico, usando cioè la ripresa sonora diretta. Tale norma di legge viene sempre evasa; durante le riprese del film i tecnici del suono registrano quello che possono: una serie di rumori e di urla del regista tra i quali si distingue qualche volta la battuta detta dall'attore. E questo calderone serve solo per ritrovare le battute nel doppiaggio e si chiama colonna guida.

Inutile dire che è un sistema barbaro, oltre che essere una patente violazione della legge. Nè meno primordiale e contrario a qualsiasi logica è quello di doppiare le voci di molti attori italiani. Molto spesso ciò avviene non per incapacità o difetti nella voce dell'attore che ha interpretato il film, ma perchè l'attore, preso dal ritmo frenetico del lavoro, «non è più disponibile». Che dovremmo pensare di un attore che rinuncia alla propria voce per non rinunciare ad interpretare un'altra parte? (Come giornalisti ci è particolarmente gradito riferire che nella sua ultima assemblea annuale il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici ha deciso che non potranno concorrere al Nastro d'Argento gli attori che siano stati doppiati).

Sul doppiaggio dei film italiani abbiamo interpellato tre persone che per la loro attività in questo campo e in altri del cinema possiamo senz'altro ritenere degli «esperti».

FRANCO ROSSI

regista

Prima di essere il regista de «Il seduttore» e di «Amici per la pelle», Rossi è stato per molti anni regista radiofonico — fu uno dei fondatori del Teatro dell'Usignolo — e direttore di doppiaggio. E' stato aiuto di Castellani.

Che cosa fa il doppiaggio ad un film straniero? E' raro che gli cambi completamente faccia. Vi sono stati dei casi clamorosi in questo senso, ad esempio quando Sordi e Zambuto diedero un significato del tutto particolare alla comicità di Stan Laurel ed Oliver Hardy con le voci di due americani che tentano di parlare in italiano. Ma di solito si tratta per lo più di piccoli tradimenti; anche nei casi in cui il doppiaggio sia fatto con grande cura. Immaginiamoci che cosa deve esser stato per Chaplin, che dopo anni di resistenza si decide per il film sonoro, veder sottoporre le proprie opere a questa operazione violenta che è la traduzione di un film in un'altra lingua. Operazione che del resto si rende inevitabile, non solo perchè il sottotitolo disturba, ma perchè traduce



sommariamente, sopprime pezzi di dialogo, impedisce allo spettatore di proiettarsi nella vicenda e di identificarsi nei personaggi compromettendo l'essenza stessa del cinema.

Ma preoccupiamoci invece del doppiaggio del film italiano, dove non si tratta nè di tradurre, nè di mettere a posto tecnicamente un dialogo già acquisito, ma nella maggior parte dei casi di inventarlo, di scriverlo per la prima volta. E' lecito durante la sonorizzazione di un film fare quella specie di mon-

taggio tra facce e voci, cioè la ricostruzione arbitraria di un personaggio che ha la voce di un attore e il volto di un altro?

In sede strettamente teorica direi di sì, se il cinema è questa possibilità di manipolare la realtà, se il film risulta di tanti elementi separati che il regista dispone in un suo ordine ideale. Ma vediamo quel che succede nella pratica quotidiana.

Tra la realtà di un paese ed il suo cinema corrono rapporti diretti. Il film italiano è molto spesso realistico per quel tanto che significa spontaneo, non costretto; e non realistico come impegno morale. Però bisogna tener conto che la realtà cui si ispirano è molto spesso una realtà da commedia, superficiale, quale è abbastanza di frequente quella dell'uomo italiano. Sì, nei nostri film vi è talvolta contraddizione tra l'aspetto realistico del personaggio e la voce accademica che gli è stata applicata sopra; ma i personaggi assai di rado si elevano al di sopra del carattere e la realtà dipinta nel film non va al di là di una modesta galleria di caratteri.

Ci si muove quindi nell'ambito della commedia: i personaggi sono popolareschi, devono avere quindi aspetto popolare, ma si pretende che si comporti secondo le convenzioni della commedia, dicendo cose da commedia nonostante le facce vere, autentiche, facendo discorsi che sono battute e non brani di vita vissuta. E allora direi che nell'ambito di questa convenzione il doppiaggio si rende legittimo e molto spesso necessario.

Quando invece la convinzione realistica è sincera e ci si abbandona alla realtà, i dialoghi quasi non si inventano più, si adotta il linguaggio di questi personaggi veri e le cose che dicono hanno senso solo se dette con quella loro determinata voce: le voci dei doppiatori distruggerebbero il significato del film. Faccia, dialogo e voce costituiscono una unità che non si può separare.

Prendiamo l'esempio di Castellani. Castellani coordina tutto: sfrutta i volti per quell'aria di verità che hanno, ma poi tutto il resto non è realistico, è quanto di più meditato e costruito si possa immaginare. Se non vi fosse questa operazione tutta calcolata, artificiale, i film di Castellani non avrebbero quei tempi giusti, quella perfezione che li caratterizza. Per lui la vera «continuità» del film è data dal dialogo, che prepara con precisione ammirevole, che non muta durante le riprese, che finalmente deve realizzare durante il doppiaggio. Il personaggio di un suo film è il risultato di questa operazione: in «E' primavera» ha il sorriso di Angelotti; la recitazione vivace che il regista è riuscito a sovrapporre al carattere invece sfaticato dell'attore, è la voce di un doppiatore fiorentino.

Naturalmente tutto ciò è possibile solo con volti inediti. Quando l'attore ha consegnato se stesso al pubblico, faccia e voce, non si può più separare l'una dall'altra. Allora il doppiaggio non ha più ragione di esistere, neppure quello fatto con gli stessi interpreti del film. Basterebbe eliminare un po' di cialtroneria e si potrebbe lavorare senz'altro in ripresa diretta. Perchè qualsiasi tentativo di doppiaggio, fatto anche dagli stessi interpreti del film, è sempre inferiore anche alla più scadente delle colonne guida.

Gli attori studiano i dialoghi prima di andare in scena, che non sarà una grande fatica. In teatro gli attori imparano decine di pagine a memoria e non se ne lagnano; nè si dica che la colpa è di noi registi che cambiamo le battute all'ultimo momento: possibile che gli attori abbiano meno memoria dei camerieri dei ristoranti che ricordano decine di ordinazioni diverse?

Se poi invece che con attori si vorrà fare il cinema con le miss, il problema non esiste più: le miss di solito recitano con l'esibizione delle proprie coscine e, che io sappia, la coscina non parla.



ENNIO SENSI

tecnico del suono

Prima della guerra il doppiaggio del film italiano non esisteva: ci si limitava a rifare le scene girate per le strade che risultavano troppo rumorose. Subito dopo la guerra, per risparmiare pellicola, giravamo i film interamente muti e poi facevamo la colonna sonora. Si dovette anche doppiare per forza qualche attore occasionale che non riusciva a parlare in scena. Poi si ebbe una vera inflazione di attori e soprattutto di attricette impreparate: la caccia alla bellezza provocante, i concorsi di bellezza e altri interessi extracinematografici ci regalarono molte attrici incapaci di dire una parola. Si dovettero doppiare: da fenomeno contingente divenne fenomeno stabile.

Si può dire che gli attori anteguerra sapessero tutti recitare bene? Non tutti, certo, ma erano riusciti egualmente a far accellere e gradire al pubblico le loro voci. Invece oggi abbiamo educato il pubblico ad un certo sistema di voci perfette quanto insipide, delle quali naturalmente si va stancando.

I mezzi ed i tecnici capaci per girare tutto in ripresa sonora diretta ci sono; solo la paura dei produttori lo impedisce. Credono di risparmiare tempo durante la lavorazione, e invece con la ripresa diretta risparmierebbero tempo e danaro. Il malcostume di far servire le colonne registrate in teatro solo come colonna guida si è così diffuso che gli attori non si preoccupano più del microfono e di come recitano. Non imparano la parte, non si curano dell'emissione della voce; taluni attori, che strillano nella vita, in teatro non tirano fuori un filo di voce, perché — dicono — a metter forza nella voce perderebbero l'ispirazione. Li chiamiamo attori pensatori, che pensano la battuta invece di dirla.

Quando poi vanno all'estero le cose cambiano: sono costretti ad imparare la lingua, a tirar fuori il fiato e a fare sul serio. Allora vediamo la Lollobrigida che recita in in-

glese, Lulli che recita in francese, e così via. Un noto attore che lavorò con successo in America raccontava che appena giunto ad Hollywood, lo misero in un auditorio davanti ad uno strumento di misura. Gli dissero che avrebbe potuto recitare quando la lancetta dello strumento avesse registrato una cifra per i minimi ed un'altra per i massimi.

Eppure la ripresa sonora diretta non è tecnicamente difficile. Quasi tutti i teatri italiani sono adatti allo scopo, gli apparecchi sono perfetti. Durante la ripresa avremo da superare, per eliminare disturbi e rumori, quegli stessi problemi che i tecnici della TV superano ogni giorno. E credo che non abbiamo un'esperienza inferiore alla loro. "Processo alla città" è stato fatto tutto in ripresa diretta, ed era uno dei migliori sonori mai sentiti. Gran parte di "Tempi nostri" era in ripresa diretta; e così altri ottimi film.

Non v'è nessun dubbio che il doppiato abbassi la qualità del film, soprattutto quando cambia la voce all'attore, e gli applica una voce standard. Che i signori attori imparino a parlare; lo so, che vi sono delle difficoltà: anche per noi è molto più facile registrare il tedesco o l'inglese che l'italiano. Nella nostra lingua è difficile tenere l'ultima sillaba allo stesso livello di volume delle altre: tutti ci mangiamo l'ultima parte della parola. Ma è un difetto che si può eliminare: hanno imparato a parlare gli attori di teatro, tutte le infinite voci della radio, gli attori della televisione. Impareranno anche quelli del cinema. Ed è così per ritornare alla polemica sugli interpreti, che i veri attori potranno difendersi dagli improvvisati. Da parte nostra posso dire che i tecnici del suono si imporranno perché la legge venga rispettata: ripresa sonora diretta non significa colonna guida.



GIULIO PANICALI

doppiatore e direttore di doppiaggio

Perfettamente d'accordo: gli attori italiani non dovrebbero essere doppiati. Cioè i nostri produttori e i nostri registi dovrebbero scritturare non solo attori fisicamente adatti alla parte, ma anche capaci di interpretarla.

Fino a che questo non succederà — e non succederà tanto presto perché molti presumono di saper fare ciò che in realtà si impara con il tempo, perché gli attori non si inventano, ma si educano a poco a poco — in un certo qual modo il doppiaggio è necessario. In un film non si può ammettere il pressapoco: il pubblico esige una recitazione chiara, pulita, vuole capire tutto ciò che vien detto; e perciò tocca a noi dare questa veste al film.

E mi si permetta una volta tanto di smentire i principali luoghi comuni che si dicono

e si scrivono sul doppiaggio. Non è vero che il doppiaggio sia "standard". Il doppiaggio italiano è considerato il primo nel mondo: i nostri doppiatori si sono formati alla scuola di attori celebri, dei più celebri del mondo. Essi, che ogni giorno devono assimilare la recitazione di altri attori, quasi copiando centinaia di ottime interpretazioni, hanno imparato molto e sono diventati veramente ottimi attori. Le critiche alla qualità dei nostri doppiatori valgono ben poco, soprattutto quando vengono da parte di tanti pseudo attori che non sanno aprir bocca.

Né è da prendere sul serio la facile critica: "sono sempre le stesse voci". Innanzitutto non è vero, perché le voci si rinnovano continuamente per l'assunzione di elementi giovani, e poi... perché ci si vorrebbe impedire di dare la nostra voce a più di un personaggio? E' veramente una critica assurda: sarebbe come pretendere che gli attori interpretassero un solo personaggio in tutta la loro vita, che i giornalisti scrivessero un solo pezzo, e così via.

Inoltre la specializzazione del nostro doppiaggio è ben nota all'estero tanto che sono sempre più frequenti i contatti diretti fra attori stranieri e i nostri doppiatori. I principali nomi della produzione americana conoscono, per esempio, le "voci" italiane che sostituiscono sui nostri schermi la loro recitazione originale; e questo non solo per rapporto di simpatia, ma per uno scambio di suggerimenti e di consigli atti a rendere, specie nei film di maggior livello, il più possibilmente omogenea la linea interpretativa delle due recitazioni.

Concluderò dicendo che il vituperato doppiaggio è amato dal pubblico, che lo conosce, lo apprezza, e qualche volta persino gli scrive. E con parole molto più cordiali di quanto facciano i nostri critici.



sette domande a

VITTORIO DE SICA

— Nelle recenti discussioni sui problemi degli attori si è più volte parlato degli attori presi dalla strada e quindi dei film da lei diretti. Quale è il suo pensiero in tale questione?

— Tutte le volte che si fa un film neorealista per il quale si prendano degli attori non professionisti sorge la polemica. E' successo quella volta di "Ladri di biciclette", di "Umberto D.", succede oggi per "Il Tetto". Ci sono film che non possono essere interpretati da attori professionisti; vi sono personaggi popolari che hanno una ben distinta fisionomia fisica che non troviamo tra gli attori. I personaggi sono mille, gli attori sono trenta.

— Questo uso frequente di attori nuovi alla professione non è da attribuirsi al de-

siderio di dare un volto assolutamente inedito ai suoi personaggi?

— No. Non si tratta di una posizione preconcetta né di una posizione polemica. Sono convinto che un vero attore può essere uno e venti personaggi diversi. Non è vero che l'attore si porti dietro tutti i personaggi già interpretati. Se ricerco attori nuovi è piuttosto per una precisione, una severità registica: il regista ha il dovere di affidare ad un attore la parte che gli si addice; e il personaggio ha diritto al volto che si merita.

— Perché a qualcuno di questi interpreti occasionali ha chiesto di non interpretare altri film dopo il suo?

— Ho consigliato a Maggiorani di non insistere con il cinema perché ritenevo che il suo volto non gli avrebbe consentito che di interpretare parti eccezionali, non gli avrebbe assicurato un lavoro continuo. Ma non perché volessi che il volto di un interprete restasse legato al solo personaggio del mio film. Dopo aver lavorato con me Maria Pia Casilio rimase nel cinema ed ha fatto una brillante carriera; è più facile che il volto di una giovane donna si adatti a vari personaggi. Invece se il professor Battisti avesse deciso di cambiare mestiere e fare l'attore, avrebbe dovuto interpretare solo quei personaggi eccezionali che sarebbero stati adatti alla sua figura.

— Che pensa della difficile situazione di una gran massa di attori? Esiste questo grave problema: perché molti attori oggi non lavorano?

— E' giusto che questo problema venga affrontato e risolto. Ma d'altra parte non si può fare a meno di osservare che quello del cinema è un mestiere crudele, dove un giorno si è in alto e un giorno si è in basso. Io ho ricominciato cinque volte: prima di interpretare in "Altri Tempi" di Blasetti la parte dell'avvocato nel "Processo di Frine", il noleggio non ne voleva sapere di me, cancellava il mio nome dai cartelloni. Quando sembrava che potessi realizzare "Ladri di biciclette" con una partecipazione americana, proposi Henry Fonda. Mi risposero che il "box-office", la cassetta, non me lo consentiva. Ora invece Fonda è uno degli attori americani più richiesti. Comunque desidero riaffermare che non sono i film neorealisti che nuocciono agli attori: gli attori non professionisti, scelti dalla strada, che il cinema neorealista ha introdotto non sono più di dieci.

— Quale è la sua opinione a proposito del doppiaggio dei film italiani?

— Sono contrario al doppiaggio. Cerco sempre di non far doppiare gli interpreti dei miei film perché credo che altrimenti la voce non corrisponderebbe più all'aspetto fisico del personaggio. Gli interpreti di "Il Tetto" si doppiarono da sé.

— Come attore ammetterebbe di avere la voce di un altro? Che un personaggio avesse il viso di De Sica, ma, dovendo parlare un dialetto che lei non sa, la voce di un altro?

— No, mi sembrerebbe un assurdo. Credo che in tal caso il regista farebbe bene a scegliersi un altro attore più adatto al personaggio.

— Recentemente gli industriali avrebbero preso posizione contro l'eccessivo costo dei film e le alte paghe dei protagonisti, proponendo il sistema a percentuale sugli utili. Che ne pensa?

— Non credo che siano le paghe degli attori la causa della crisi del cinema italiano.

Credo che tutti i costi della lavorazione siano molto alti, e soprattutto vi siano molte spese inutili. Gli unici che sicuramente non sono pagati troppo sono gli operai, le maestranze. Per quanto mi riguarda è noto che i miei guadagni di attore mi sono sempre serviti a produrre i film che mi stanno a cuore; tuttavia non sono contrario alla partecipazione agli utili, benché abbia qualche dubbio sul suo buon funzionamento pratico.

* * *

Non è certo facile tirare delle conclusioni sull'argomento degli attori. Le persone che abbiamo interpellato, pur parlando ognuna dal proprio punto di vista, hanno tracciato un quadro concorde. Proprio basandoci sulle loro parole, partendo dai problemi che ci hanno esposto, ci sembra di poter trarre innanzitutto una prima conclusione parziale e provvisoria: la crisi che ha colpito la categoria degli attori non è che un aspetto della più vasta crisi che travaglia il cinema italiano. Che minaccia di diventare cronica, come quella del teatro; di determinare una situazione stabile di insicurezza economica e di mediocrità artistica contro cui invano lotterebbero gli animosi, i devoti dell'arte.

Perché se un anno fa parlando di crisi si alludeva a quella momentanea difficoltà economica causata soprattutto dalle traversie che cominciavano ad accompagnare il difficile parto della legge sul cinema, oggi si parla di crisi artistica. E non solo crisi di idee e di ispirazioni, ma anche di una materia prima ben più facile a trovarsi, di cui credevamo di aver riserve inesauribili: gli attori. In un paese dove — si dice — tutti sono attori nati, con migliaia di attori disoccupati, con poche decine di divi pagati con cifre astronomiche, un regista come Renato Castellani non sa dove metter le mani per i tre protagonisti del suo prossimo film.

Crisi di preparazione, di sistemazione, di organizzazione. Le più elementari forme di protezione sindacale e previdenziale sono quasi ignote ad una categoria che conosce contemporaneamente le glorie della celebrità e la fame. Le leggi si dimenticano di loro, e quelle poche disposizioni che potrebbero favorirli, come quella sulla presa diretta, «son, ma chi pon mano ad esse?».

Le nostre parole non sono più pacate. Gli attori ci hanno spesso parlato con sconcerto, spesso hanno ripetuto: «non c'è nulla da fare». Dovremo ripeterlo anche noi? Nessuno si farà avanti con qualche tentativo di riorganizzazione della nostra industria?

Dopo la decisione di massima presa dall'Unione Produttori nello scorso dicembre per limitare le alte paghe degli attori, e la circolare segreta inviata in proposito a tutte le Case di produzione aderenti, l'ANICA sembra più che mai decisa a prendere seri provvedimenti per la riduzione dei costi, cominciando appunto dai compensi agli attori.

L'Unione Produttori avrebbe incaricato un comitato ristretto di studiare il problema: si sono già avute alcune riunioni e sembra che la formulazione di norme per regolare tutto l'argomento sia già a buon punto. Dalle informazioni raccolte sembra che l'ANICA intenda render note le proprie decisioni in proposito il giorno stesso in cui verrà approvata la legge sulla cinematografia ed applicarle non appena essa entrerà in vigore; verrebbe tra l'altro stabilito che nessun attore, a qualsiasi categoria appartenga, potrebbe ricevere un compenso superiore ai quindici milioni. Ai «divi», oltre a questa cifra, verrebbe riconosciuta la partecipazione proporzionale agli utili.

Riccardo Redi

DIVAGAZIONI

UN FILM DI PACE

In un momento in cui si parla con tanta insistenza della necessità di scongiurare per sempre l'eventualità di una nuova catastrofe bellica, vale certo la pena di ricordare una opera cinematografica come «La grande illusione» («La grande illusion», 1937), il cui messaggio di pace ebbe una così profonda e unanime risonanza di pubblico e di critica. Ispirato, come è noto, alla prima guerra mondiale, il capolavoro di Renoir non manca di precedenti illustri, quali «Westfront 1918» («Der Westfront 1918», 1930) e «All'Ovest niente di nuovo» («All Quiet in the Western Front», 1931) di Milestone che viene presentato solo oggi sugli schermi italiani. «... Quel film del primo gruppo prehitleriano che si dedicò alla critica sociale sono tra le migliori realizzazioni artistiche dell'epoca» — si legge in «Cinema tedesco» di Siegfried Kracauer —; in essi «qualità estetiche e sentimenti di sinistra parevano coincidere. Ancora una volta fu Pabst a far da battistrada... Il primo [dei tre film realizzati da questo regista in quel periodo] fu «Westfront 1918...», apparso quasi contemporaneamente al film «All'Ovest niente di nuovo» di Milestone... Il successo internazionale di prestigio [di Westfront 1918] non era dovuto soltanto ai suoi pregi artistici, ma anche al messaggio che conteneva...». Nel libro del Kracauer si legge, inoltre, che «la debolezza principale [del film di Pabst] consiste nel non varcare i limiti del pacifismo», in quanto esso «tende a dimostrare che la guerra è, essenzialmente, mostruosa e assurda, ma a questa condanna della guerra non accompagna il minimo accenno alle sue cause, e tanto meno un loro esame».

Diversamente da «Westfront 1918» e da «All'Ovest niente di nuovo», il cui intento polemico si concretava prevalentemente nella presentazione insistita e calcolata della strage, in «La grande illusione», la cui vicenda si svolge entro il filo spinato dei campi di concentramento, lo stesso intento viene raggiunto, col porre in commosso risalto la nostalgia della patria e la speranza di tornervi, un giorno, di un gruppo di soldati e ufficiali francesi fatti prigionieri dai tedeschi; cui si aggiungono, in contrapposizione al rispetto e alla stima, che avvicinano il maggiore tedesco Von Rauffenstein e il capitano francese de Boldieu, entrambi aristocratici e più o meno consapevoli del tramonto del loro mondo, la simpatia e la solidarietà che conoscono tra i soldati francesi e quelli tedeschi, sulla base del loro comune destino di figli del popolo, strappati alle famiglie e costretti ad uccidersi l'un l'altro senza ragione. E' stata, appunto, questa più coerente impostazione, a rendere così spiccato il successo ottenuto dal film di Renoir in tutto il mondo, e, conseguentemente, così accanita la persecuzione attuata contro di esso dai governi di alcuni paesi (quei governi, inutile rilevarlo, che, nell'ormai lontano 1937, si apprestavano a giocare la carta della seconda guerra mondiale).

Anche in «La grande illusione» difetta, a ben guardare, l'individuazione critica delle cause reali che rendono possibili le stragi organizzate. Ciò non toglie, comunque, che questo film continui a occupare ancora, tra le opere cinematografiche di ispirazione autenticamente pacifista, un posto di primo piano, per le implicazioni individuali e collettive e, più genericamente, umane, che ad esso si riconnettono.

F. Z.

In « 08/11 » Paul May guarda con sottile umorismo la tanto famigerata Wehrmacht. E lo spettatore si chiede come mai quei bambocioni di soldati e quegli sbronzoni di sottufficiali siano potuti diventare gli sgherri di Adolph Hitler



VOGLIONO farsi perdonare

Il ritorno della Germania sui mercati europei non è un fenomeno che possa impressionare; chiunque abbia orecchie per intendere sa che il « messaggio » europeistico è ancora l'unico degno di offrire una possibilità di pace e di benessere, ed è l'unico capace di neutralizzare la forza di penetrazione tedesca. Conseguentemente anche la Germania — quella Occidentale, per ora — deve entrare a far parte di quella integrazione europea che tutti attendono; e perciò non stupisce il fatto che anche sul piano industriale la tanto strombazzata capacità germanica riesca a dire una sua parola.

A tale proposito c'è chi addirittura cita il suo esempio, come quello di chi sa veramente attraverso quella unità di intenti e di opere, recuperare ciò che ha perduto, riacquistare in breve tempo quella fiducia che, si dice, noi non siamo ancora riusciti ad imporre agli altri popoli europei.

Nel suo programma di rinascita la Germania di Adenauer non ha trascurato di interessarsi anche di un settore molto importante e che, stante la sua funzione attuale, è l'unico capace di riabilitare agli occhi altrui il popolo tedesco. Per questo la Germania Occidentale, non senza il notevole apporto economico degli Stati Uniti, è riuscita a riprendere le fila di un discorso interrotto, a reinserire l'industria cinematografica nei mercati mondiali. Ed in breve volger di tempo si è potuto notare come il cinema tedesco, di un settore e dell'altro, abbia saputo dire qualche cosa di ben preciso. Prima di tutto esaminando con scanzonata leggerezza il passato, poi rimeditandolo e riproponendolo.

Così, mentre Stemmle con *Berliner Ballade* tentò (senza riuscirci) una satira sul popolo germanico trascurando di interessarsi delle ragioni che avevano portato questo popolo allo sfacelo del dopoguerra, Staudte con *Gli assassini sono tra noi* ha fatto un esame di coscienza onesto ed obiettivo sugli ultimi avvenimenti storici tanto che il Di Giam-

In breve tempo si è potuto notare come il cinema tedesco, di un settore e dell'altro, abbia saputo dire qualcosa di ben preciso: prima di tutto esaminando con scanzonata leggerezza il passato, poi rimeditandolo e riproponendolo.



L'attentato contro Hitler del 20 luglio 1944 ha costituito materia per due film: l'uno di G. W. Pabst (« Accadde il 20 luglio » — « Es geschah am 20 July »), l'altro di Falk Harnack (« Il 20 luglio » — « Der 20 July »). Ecco una scena del film del giovane Harnack con gli attori (da sinistra a destra) Herbert Wilk, Annemarie Düringer, Wolfgang Preiss e Robert Freitag



Maria Schell e Robert Meyn: l'infermiera e l'ufficiale medico de «L'ultimo ponte»

mateo avrebbe visto nel film l'interesse di un tedesco "come tanti, al cospetto dell'immane rovina alla quale egli stesso ha contribuito". E sembra che il film voglia dimostrare questo: «oggi siamo così — afferma il tedesco — perché così abbiamo voluto essere tutti noi, che abbiamo accettato Hitler, le aggressioni, la barbarie, ed abbiamo accettato perché, forse, non avremmo saputo fare altrimenti».

Questo bisogno di chiarificazione rende omaggio alla serenità ed all'obiettività di certi uomini, i quali sanno distinguere con rettitudine i loro torti e i loro errori. Ma, ecco che una determinata produzione cinematografica della Germania Occidentale, quella più vicina a noi, oggi ha dato un nuovo indirizzo e agli avvenimenti storici di cui siamo stati un po' tutti direttamente o indirettamente partecipi, e ad uomini e personaggi del passato. E' vero che la Germania ha voluto, ad un determinato momento, scrollarsi di dosso quella specie di complesso d'inferiorità che era costituito dallo aver perso una guerra, ma ora pare addirittura esser capovolto il termine di una indagine, per quanto possibile, serena ed obiettiva.

Veramente i primi sintomi non sono proprio partiti dalla Germania.

Già gli Stati Uniti, finito il movente propagandistico di certi film in cui il tedesco appariva quasi sempre un raffinato barbaro, oppure un ottuso militare, cui un qualsiasi agente dell'Intelligence Service avrebbe po-

tuto dare scacco; i vincitori, dunque, hanno voluto non esser da meno nel rivalutare certe figure note dell'ultima guerra. E tanto per render onore al merito, si è incominciato con il dare una nuova interpretazione alle imprese guerriere della «volpe del deserto». Il regista Hathaway nel suo film su Rommel — per la verità — ha dato una interpretazione umana e reale del personaggio.

E fin qui, nulla di male. Ma il fatto è che ai tedeschi questa presa di posizione nei riguardi dei loro generali fece un effetto benefico, e dette loro la sensazione che doveva esser finito il tempo della soggezione e della paura, e che si poteva guardare al passato non con quella paura e con quel senso di colpa di cui erano stati preda fino allora. Insomma si poteva anche arrischiare a non dir male e si poteva dir finito il periodo delle denazificazioni. Il film di Hathaway portava un contributo notevole alla «distensione degli animi» e proponeva un esame meno soggettivo dei fatti, degli avvenimenti, dei protagonisti della recente passata guerra. Ecco pertanto profilarsi all'orizzonte la possibilità di reinserirsi nel giuoco politico facendo comprendere che esisteva una notevole scissura tra la responsabilità dei gerarchi nazisti e l'innocenza del vero popolo tedesco.

In fondo si trattava di un ragionamento molto semplice e che avrebbe condotto la Germania Occidentale a presentarsi ormai monda da ogni peccato al cospetto degli altri popoli. E quale mezzo migliore per propagandare queste idee, se non il cinema? Bisognava, però, andar per gradi allo scopo di non scoprire subito le carte. Perciò cautamente e discretamente, i film tedeschi fecero intendere un loro particolare messaggio. Fecero intendere che il diavolo non era poi tanto brutto quale lo si dipingeva e attraverso un ottimo film ed una eccellente interprete fece conoscere un episodio umano e commovente della guerra. Questo film fu *L'ultimo ponte* di Käutner. Una volta su questa strada, era poi facile proseguire. Bastava orchestrare i vari temi, o in chiave umoristica, o in quella realistica, per dare concretezza alla dimostrazione di una tesi.

Fu così che potemmo ammirare, con quale spirito di sottile umorismo Paul May in *08/15* guarda la tanto famigerata Wehrmacht. Pare che tutti quei soldati alle prese con le esercitazioni, con le inevitabili angherie dei sottufficiali, siano dei poveri bamboccioni intenti solo a far l'amore ed a ubriacarsi. Come mai — si dice lo spettatore — quei poveri ragazzi che vogliono soltanto diver-



L'attore O. E. Hasse in « Canaris » di Alfred Weidenmann

Curd Jürgens e Carl-Ludwig Diehl in « Il generale del diavolo » (« Des Teufels General ») di Käutner



tirsi ed in modo così pacchiano, tenendosi per mano e ballando in mutandoni, hanno potuto pensare alle rappresaglie, alle distruzioni indiscriminate, alle eliminazioni in massa, di cui nessun Paese calcato dallo stivaletto germanico è andato indenne? Erano gli stessi soldati che Hitler ha sguinzagliato sui vari fronti d'Europa, d'Africa e

d'Asia. Viene da pensare, vedendo il film, che tutto ciò di cui si è fino ad ora raccontato sulla Wehrmacht sia stato frutto di propaganda e di fantasia, oppure che gli autori di tanti episodi inumani siano stati una modestissima minoranza. D'altro canto — si obietterà — il soldato è sempre comandato e quindi decade da ogni responsabilità. Ma

a questa, tuttavia, non si possono sottrarre uomini come Rommel o Canaris; per essi il discorso è un altro, e va fatto perciò su altro tono. Infatti non più un facile umorismo può giustificare gli uomini che comandano; per costoro ben più gravi sono le responsabilità.

Anche a questo, però, si è pensato. Nella patria di Kant e di Hegel non poteva certamente esser taciuta l'importanza che assume la storia, e quella « critica delle fonti » che fa parte integrante della storiografia. Ed ecco che la critica proviene dagli stessi protagonisti i quali sanno di aver sbagliato, ma vogliono trovare una ragione al loro errore. Film come *Des Teufels General* (Il generale del diavolo) di Helmut Käutner, *Der letzte Akt* (L'ultimo atto) di G. W. Pabst, o *Canaris* di Alfred Weidenmann (per citare alcuni fra gli ultimi) vogliono riproporre e riprospettano figure già note, sotto una luce diversa, lontana da pregiudizi ideologici, quasi in una nuova dimensione umana.

Che cosa ci viene dimostrato, anzitutto? Che il popolo germanico ha subito la tirannide e che generali e grossi *papaveri*, si sono opposti al nazismo, hanno cercato di travolgerlo, ma non vi sono riusciti. E tutto questo, narrato in uno stile austero, serio e dignitoso, con quella serietà e dignità tutta germanica, con cui viene affrontato ogni problema, da quello più piccolo a quello più grande. Naturalmente le situazioni, sotto il peso del sillogismo tedesco, vengono addirittura capovolte, talché si ha quasi la sensazione che si voglia ritorcere le responsabilità e far vedere che non sono stati loro, i tedeschi, ma noi tutti a permettere l'avvento di Hitler, e l'imperversare delle S.S. Questo modo di « storicizzare », usando un termine tanto caro a certa critica, è sostanziato da una precisione di linguaggio che riesce il più delle volte a convincere. Viene proprio da pensare che la Repubblica di Bonn non abbia proprio nulla da spartire con il Terzo Reich, e che gli uomini di vent'anni fa siano tutti eliminati o spariti in virtù della nuova democrazia di Adenauer. Cosa sono i vari von Staussen, Canaris, Rommel e compagnia, se non puri democratici che hanno dovuto sottostare al giuoco di interessi di una casta militare, e perciò, ad un certo momento, si sono ribellati contro un mastodontico meccanismo che era più forte di loro? Gli sforzi da loro compiuti sono stati inutili; e che importa se il 20 luglio 1944 la bomba dei congiurati non è riuscita a far saltare in aria il tiranno? Basta dimostrare che ci fu, a quel tempo, un movimento di resistenza interna, che faceva capo a esponenti dell'esercito e della marina. Così si può conseguire una specie di verginità, e ci si può riabilitare agli occhi del mondo. Una lezione di democrazia, che i vari generali prussiani hanno saputo dare, primi fra tutti.

Le conseguenze che si possono trarre da codesti film sono molto semplici. I nuovi repubblicani e democratici vogliono farsi perdonare quanto hanno commesso i loro predecessori. E vogliono anche scindere nettamente le responsabilità. Se tale è lo scopo dei film che la Germania Occidentale ci va ammanando da due anni a questa parte, si può dire che esso è in parte raggiunto. Questi film hanno finito, infatti, con il far credere anche i più cocciuti propugnatori di una Germania smembrata, purché, dicono, si faccia finita una volta per sempre con questo voler mostrare lucciole per lanterne.

Francesco Dorigo



Divi e cammello: Doris Gray nel ruolo di Lalume in « Kismet »

VISITA A "KISMET"

Howard Keel in tunica scarlatta e pantaloni di lamé dorato - Il vecchio elettricista amava l'ultimo pino della Metro - Qualsiasi cosa nominate può essere riprodotta in plastica - Scaglie di luce nell'illuminazione "scozzese" - E' la "camera," che decide il balletto

Per gentile concessione della rivista "Sight and Sound", riportiamo una corrispondenza da Hollywood di Albert Johnson in occasione della sua visita agli studi M.G.M. durante la lavorazione dell'ultimo musical di Minnelli.

Attraverso la vivezza della sua descrizione si assiste alla ripresa di alcune scene di "Kismet".

Non si può certo dire che Culver City sia una città interessante; proseguimento di Los Angeles, ti viene incontro alla luce del sole come un ammasso di stucco color crema. Unica nota di un certo rilievo, l'architettura coloniale dell'Hotel Roach e i palazzi degli uffici della RKO lungo il Washington Boulevard. Nell'aria trasparente d'estate le tinte di centinaia di automobili prendono risalto; i pedoni sono rari e incolori. Niente palazzi alti, eccetto l'Hotel Culver City, un fabbricato dall'aspetto malinconico con quei mattoni rossi. Sembra essere stato costruito per annunciare un'era che poi non si è mai completamente sviluppata.

Dietro una confusione di cavi telefonici, fili di tram e di posteggi per le automobili, ecco apparire gli edifici verde-chiaro degli studi M.G.M.

Cercare un'entrata per l'automobile è difficile; il cancello principale è mezzo nascosto in una stradina laterale e il gigantesco cartello piantata da qualche parte non può più essere usato come guida, perché la testa al neon di Leo il Leone scompare dietro muri



Lunghi turbanti (circa 3 metri) sono stati appositamente disegnati dallo specialista Chanan Sohi per «Kismet». Si sta «preparando» Howard Keel

e muri imponenti, alti, incolori. Non incontro nessuno in vestiti bizzarri o in costume. Vedo diversi cartelli che mi indicano i vari teatri, e cammino verso il 15, dove Vincente Minnelli mi ha invitato ad assistere a una ripresa del suo ultimo musical, «Kismet». Le porte dei teatri sono una versione su scala maggiore di quelle di ghiacciaie vecchio modello; due, una dietro l'altra, con un piccolo vestibolo in mezzo.

Quando arrivo sul «set» sono circa le undici e mezzo. Mi trovo nella semi-oscurità e proprio davanti a me è l'interno di un palazzo che sembra uscito da «Notti Arabe».

Un gruppo di uomini vestiti da cortigiani in lamé dorato e broccato scuro, è fermo su una scala. Sullo sfondo dipinto, l'antica Bagdad con i suoi tetti e le sue torri in larghezza cinematografica. Il cielo è così azzurro, così vero, che lo si guarda attentamente, quasi alla ricerca dell'immane uccellino in volo. Gli uomini, uno vicino all'altro, sono occupatissimi; sembrano giocare a Ganjifa, ma come mi avvicino vedo che si tratta di un giro di Scrabble.

Un altro gruppo è steso lungo un muro. Tutti addormentati, intonatissimi allo sfondo, sono vestiti di cenci stracciati e sporchi. Stanno inerti, nelle tranquille goffe pose di chi dorme sodo. Li scavalco e continuo il mio cammino. Più in là, terrazze mezze finite, guardaroba mobili, dagli interni illuminati come modelli in miniatura di sartorie, dove ogni cosa è coperta da stoffe di chintz.

Un ome in un costume di cuoio e d'oro giace su un letto, i suoi occhi brillanti fissi in alto. Si fermano per un secondo su di me, quindi si chiudono come per un lungo sonno. Riconosco in lui Mike Mazurki.

Qui sembrano esserci dozzine di pareti, e grossi cavi che scavalco cautamente, mentre attraverso delle caverne enormi, scure e screziate di rosa. Vedo piccole stanze i cui pavimenti sono coperti da enormi pezzi di cartone con riflessa una luce brillante attraverso archi cesellati delicatamente, costruzioni in rosa e bianco, e sculture che riproducono quelle di Taj Mahal, identiche per freschezza e marmo, e per il gran silenzio.

Sei ragazze, tutte bellissime, ridono e parlano insieme su un letto. Hanno costumi grigi con fiamme d'oro e fiori sparsi.

Dall'altra parte della caverna un centinaio di persone sotto le luci riempie l'ambiente. I ponti in legno, su per aria, con le loro enormi lampade, sono popolati da elettricisti in movimento od occupati ad aggiustare qualcosa. Lo scenario è tutto nero, giallo e oro, con un trono vicino ad un cancello di ottone. Mendicanti siedono in terra, incatenati, e sul trono, ornato di donne in armi scolpite, siede una controfigura drappeggiata in una coperta di lana, tristemente fissa al caos di gente che si agita al centro del set.

Muovendomi oltre la folla, noto Howard Keel in tunica scarlatta e pantaloni di lamé dorato. Sta provando uno dei suoi numeri musicali. Si tratta del «gesticulate» dalle mosse rapide, e sembra essere molto vicino all'arrangiamento originale che io sentii cantare da Alged Drake.

Un uomo attempato siede dietro due larghi tavoli rotondi, suonando brani della colonna sonora. Ogni nota della canzone ha i suoi gesti, e Keel la segue attentamente. Ogni tanto si odono dei tintinnii, probabilmente servono come guida al movimento, segni di sincronizzazione.

L'attore gesticola e muove le braccia, mormorando le parole al suono della musica, dimentico di quanto lo circonda. Si ferma: «Riproviamo per favore», dice al tecnico del suono, e ricomincia.

Siamo nel Palazzo del Waziri, e i muri ad arco gli danno tutto un aspetto stilizzato, esotico, dominato da questi colori neri, scuri e dorati, con fiamme marroni. Parecchi negri muscolosi, in costume di guardie del Wazir, si stanno togliendo complicatissimi elmi adorni di grossi serpenti neri, e una donna incantevole, dalla lunga parrucca bionda, passeggia in un costume troppo fastoso per essere una semplice comparsa. Non mi è nuova, ma non posso ricordarmi chi sia. Poi vengo a sapere che è Dolores Gray, per la seconda volta in un film musicale di Hollywood, nella parte di Lalume, la moglie del Wazir.

E' difficile riconoscerla tanto è cambiata in questi dieci anni: la voluttuosa, rauca rossa, vista anni fa a Broadway (Are you with it?) è diventata una languida, levigata creatura hollywoodiana.

...Finalmente intravedo Minnelli tra la

folla. Sta dando istruzioni all'operatore (Joseph Ruttemberg) e ai tecnici, indicando qua e là... il colore della sua giacca giallo canarino sembra più brillante dei due minareti illuminati dietro il set. Uno dei due aiuto registi, il giovane William Shanks chiede una prova della «camera».

E Minnelli: «Howard ti spieci con questa prova?». Keel si avvicina al suo posto, il regista dice: «Bene?... Azione».

L'azione esige che Keel, come Haji, il poeta cantante, sia condotto in catene davanti al Wazir (Sebastian Cabot), e condannato al taglio delle mani. Però Lalume interviene, e nella canzone successiva, «Gesticulate», Haji canta della necessità che gli sia dato il permesso di dire una storia con l'aiuto di tutte le dita. L'inquadratura delle comparse in una prospettiva appropriata rende la sequenza difficile a riprendersi. Lo schermo Cinemascope deve essere riempito. Keel ripete tre volte; in ognuna viene gettato in terra da Mazurki e Ted da Corsia. Cabot in contrasto con il suo ruolo dell'urlante Capuleto di Castellani, siede pazientemente sul trono, fumando una sigaretta, mentre Minnelli controlla la «camera», dirige i suoi movimenti, aggiustando l'angolazione e quindi consigliandosi con Ruttemberg su quanto è possibile fare. Si è fatto intanto mezzogiorno e tutti vanno a mangiare.

Alle parole dell'aiuto-regista «Il gruppo GAP subito qui», due dozzine di uomini si allineano secondo l'altezza. Sono stati scelti per un lavoro extra. Sono di tutte le età, dai 18 ai 50 anni, penso. Guardare i loro volti è come osservare la vita intera di un uomo; ogni sfumatura ha in sé un'altra sua vita. Qualcuno mi sta alle spalle e mi copre il suo «giudice». Vedo fingere una specie di tranquilla indifferenza, ma sento la tensione di questi minuti, la sento come l'aria che vive oltre le caverne.

Un operaio spazza il pavimento del set e noto allora i suoi ghirigori d'oro e di rosso porpora scuro, in un bizzarro effetto marmorizzato... («Adesso, un passo avanti, per piacere... i due uomini alla fine, avanti. Ragazzi, guardate qui per favore... L'uomo in camicia rosa, avanti...»). Vedo che un uomo tiene le dita incrociate dietro le spalle, il medio sull'indice, per scaramanzia. Non è scelto, e subito la maggioranza di loro se n'è andata.

Il teatro è ora quasi deserto. Cammino verso Minnelli, quando il mio sguardo è attratto da un vasto giardino oltre l'arco di sinistra, e mi ci dirigo. Piccolissimi salici, ponti da illustrazioni di fiabe, e prati e fiori artificiali mi circondano. Il set è scuro, ma deve essere quello usato per lo «Straniero in Paradiso», duetto tra Ann Blyth e Vic Damone. Veramente non rimango molto entusiasta di tutto lo scenario, visto adesso nel momento peggiore, senza illuminazione e senza gli ornamenti che gli danno vita. Ha qualcosa di artificiale che ricorda la collina d'erica di Brigadoon nel suo più disgraziato aspetto.

Minnelli e l'aiuto sono adesso scomparsi.

Molto dell'ora del lunch la passo parlando con un elettricista fuori del teatro. Ascoltando le sue parole, il mondo del cinema rientra nella realtà, qui nella luce smagliante del sole di Culver City. C'è l'immane sospiro da parte sua, e il discorso sul lavoro con tutta la prospettiva di trenta anni. «Sì, un'infinità di cambiamenti intorno, molti», mi dice. «Ricordo quando c'era una piccola strada proprio qui, automobili, ecc... Ti accorgi veramente di come il tempo passi, soltanto quando quello che tu associ a te stesso se n'è andato anche lui... Come oggi; hanno appena abbattuto un grosso pino. Aveva trent'anni. C'era da quando venni qui la prima volta... Mi ci sono fatto fotografare vicino prima che lo buttassero giù». Quindi l'uomo mi dice: «Non mi stanco mai, però:

«è sempre qualcosa di nuovo... E' una malattia, come lavorare nelle miniere...».

Ritornato al teatro 15, Molly Kent, la script-girl-capo, si intrattiene con me sulla scenografia e la produzione, mentre gli attori lentamente incominciano a radunarsi e i tecnici aggiustano le luci e la «camera».

Miss Kent mi dice che la scenografia è di Preston Ames e i costumi di Tony Duquette. Intanto il pavimento del Palazzo del Wazir viene spazzato accuratamente e Shanks urla: «Bene ragazzi, a posto!... Avanti i quattro portatori di lettiga!» Entra una donna guidando quattro bei bracchi afganistani. Keel si avvicina a miss Kent, e mentre ogni cosa viene sistemata, parlo brevemente con Minnelli. «Vedo che avete di nuovo come scenografo Ames», gli dico. «Sì — risponde

Vincente Minnelli (nel centro) sta dando istruzioni ad Ann Blyth e Vic Damone per un numero di «Kismet» ambientato in un giardino persiano

Ann Blyth prova una danza col coreografo Jack Cole



Minnelli — se posso, cerco sempre di averlo... Qui tutto deve essere molto ricco; scene, costumi e ogni cosa. Naturalmente abbiamo cercato di cogliere il meglio dello spettacolo originale... Avete dato uno sguardo alle scene? Non sono meravigliose? Alcune sono in un altro teatro, e poiché il tempo è stato così cattivo fino ad oggi, non abbiamo potuto fare ancora nessun esterno». Gli accenno che non conosco molto i disegni di Tony Duquette. «Non conosce il suo lavoro?». Il regista sembra sorpreso. «Qui ha l'opportunità di fare realmente delle cose belle, ma io credo che una delle prime sue creazioni fu una scena in "Lovely to look at", il film di Mervyn Le Roy...».

Adesso sono pronti per la ripresa.

I mendicanti seduti tutti insieme in un gruppo cencioso, catene intorno al collo e alle braccia. Keel, in uno splendido abito bianco di broccato, si aggiusta il turbante. Ancora con la sua giacca gialla, Minnelli è di nuovo dietro la macchina da presa e dà istruzioni. Keel è portato dal Wazir, la «ca-

mera» è in azione, la testa di Minnelli «infilata» in essa. «Ordino che la mano destra di questo mentitore, ladro e furfante sia tagliata!», dice Cabot. Keel discute con lui e adula Dolores Gray che si intravede attraverso i cancelli dorati della sua stanza.

Si smette di girare e il regista mostra a Keel e Cabot movimenti e scena. Ci si riposa qualche momento, si mettono a posto i costumi, Minnelli descrive l'azione a Dolores Gray, si spazza di nuovo il pavimento, si controllano le luci, quindi Shanks grida: «Va bene, ragazzi, incominciamo?». Gray si adagia languidamente su un letto, le gambe coperte da pantaloni di lamé argentato, i bracchi afganistani ai suoi piedi. Keel si mette il giogo al collo e si unisce ai mendicanti. «Herb, come va il microfono?», Shanks domanda, e da qualche parte una voce dice «Bene». Si fa silenzio, Ruttemberg dietro la «camera» circondato dai suoi assistenti aspetta il via di Minnelli. «Va bene, prego, pronti per una fotografia». Minnelli

osserva attentamente un'ultima volta tutti, uno per uno.

«Mr. Minnelli, dove dobbiamo guardare?», domanda improvvisamente uno dei mendicanti. «Guarda in basso», il regista gli risponde sedendosi sulla sua sedia. «Fai il miserabile!» aggiunge con una piccola nota di preghiera nella voce. Quindi, con una smorfia, fa notare a un suo aiuto: «Hanno un aspetto troppo contento» e sospira rassegnato. Qualcuno ripete «Silenzio!», ...pochi secondi e: «Azione!».

Dopo la prova della «camera» son pronti per girare. La scena va bene, quantunque una volta, durante il pezzo di Keel e Gray, uno dei mendicanti, fuori campo, sia caduto con fracasso di catene e di legno. Ma un elettricista lo ha afferrato e lo ha tenuto stretto fino al «basta» di Minnelli. Quindi il set si illumina. Un momento di sosta per tutti; il trono del Wazir viene trascinato via.

«Lei avrà pensato che non avremmo mai finito», mi dice Minnelli con un sorriso. Qualcuno lo chiama. Pochi minuti più tardi incontro Presyn Ames lo scenografo, un uomo dall'aspetto giovane e dai capelli bianchi. Afferra subito il mio entusiasmo per quello che ho visto, specialmente per l'apparenza marmorea di questi muri e di queste stanze persiane. «Sì — dice toccando i disegni rosa delle porte e delle finestre — sono veramente un gioiello. Ne siamo fieri. E' un nuovo ritrovato dei nostri work-shops, chiamato thermal-vinyl-plastic, l'idea di un uomo che è veramente un genio. Si chiama Henry Greutert. E' sorprendente quanto si possa fare con questo materiale, perché qualsiasi cosa mi nominate può essere riprodotta realisticamente da questa plastica. E' una sostanza fluida. Ci si mette dentro il modello. Assomiglia un po' alla terracotta, ma dura molto di più e costa meno. Dà un effetto di semi-illuminazione. Il colore, la composizione, le incisioni avvengono tutte in un solo processo. E' infrangibile».

Gli domando dell'enorme, cinematografico sfondo di cielo e minareti. Saliamo su una scala per osservare meglio il dipinto. «Gli uomini che hanno lavorato su questo fondale hanno avuto una preparazione sulla prospettiva architettonica. Essi devono sapere anche quello che fa una macchina da presa. Seguiamo sempre lo stesso metodo: disegniamo il bozzetto, questo passa al reparto scene e circa sei uomini incominciano a lavorarci sopra...».

Gli chiedo adesso qualcosa sulle porte di oro scolpite e brillanti. «E' ottone?». «No, è alluminio», mi risponde Ames divertito dalla mia incredulità. «L'alluminio viene spruzzato d'oro e lucidato. Fare disegni per differenti film è soprattutto una questione di stile».

I sets mi ricordano i templi e le moschee viste in India e nel Pakistan, e particolarmente il Tay. Ames è d'accordo con me. «Se conosce quell'architettura, è tutta riportata nei nostri disegni. I modelli, i bassorilievi sono proprio tratti dal Tay Mahal. Nelle scene del Wazir lei vedrà delle caverne. Quelle di Ajanta ci hanno influenzato...»

Si tratta di sviluppare un modello attraverso un film — egli continua — sia che si lavori sul luogo, sia lontanissimo, l'interpretazione propria dello script diventa la cosa più importante. Si parla con tutti gli interessati al lavoro, si conoscono le varie opinioni, si stabilisce il da farsi passo per passo, e subito il proprio piano diventa un modello.

Seavalciamo un gruppo di tavole dietro alcuni scenari vicino alle caverne e Ames tira fuori un modellino dall'ultimo cassetto di un tavolo. Mi spiega che è il modello su cui hanno lavorato per le scene di inseguimento nel palazzo. Il regista e l'operatore lo hanno usato per le riprese.

«Un art-director deve dare al regista il genere di scene che egli vuole. In *Brigadoon* avevamo una scena che è stata usata sette volte con sette cambiamenti differenti. Nella sequenza della collina d'erica, in chiesa e così via».

Domando se tutto del film *Brigadoon* sia stato fatto in interni.

«Sì, fin dalla prima inquadratura del bestiame nella nebbia. A proposito, era veramente bestiame scozzese», aggiunge con un sorrisetto. «Ma tutte le bestie si comportano bene. Quando incominciamo a girare non si spaventano affatto, neanche quando facciamo tutta quella nebbia sul lago (e quando dovevamo farle muovere, c'era un ragazzo armato di una cerbottana che le pigliava di mira)». Gli domando perché il film non fu girato in Scozia. «Ci si pensò, ma quando eravamo pronti per partire, la stagione era troppo sfavorevole. Penso che in fondo sia stato un successo entrare nel mondo della fantasia».

Siamo ritornati al Palazzo del Wazir. La «camera» è di nuovo a posto. Minnelli ci raggiunge e Ames incomincia subito a raccontargli di una sua idea su una nuova illuminazione. «E' quella che chiamano illuminazione "scozzese": piccole scaglie di luce, punte di spillo addirittura, che possono raccogliere il colore su quei minareti, poco alla volta. Penso che sarebbe qualcosa fuori del comune». Minnelli si appoggia contro un arco: «Meraviglioso!», mormora. «Sarebbe veramente di meraviglioso. Mi piacerebbe vedere questo tuo nuovo metodo appena lo avrai preparato».

E per un momento tutti noi immaginiamo questo misterioso effetto di illuminazione che si «rompe» su Bagdad...

Il lavoro del pomeriggio si apre con l'inizio del pezzo musicale «gesticulate». Dolores Gray recita la scena, guardando attraverso il cancello.

La sua voce è molto più profonda adesso, con dei toni di blues che non avevo mai sospettato. L'assistente le rinfresca il trucco, mentre Minnelli guarda attraverso il «viser» Cinemascope e discute con Shanks sulle possibilità di movimento di Keel in questa parte del suo numero.

Mi avvicino a salutare Jack Cole, ballerino e coreografo. Siede sotto due minareti, con il mento appoggiato sulla mano sinistra, terribilmente malinconico. Con il suo «sweater» rosso scuro, la sua camicia bianca aperta al

collo, ricorda un giovane professionista imbronciato — potrebbe essersi laureato ad Harvard nel '35 — che ha indossato di nuovo la sua uniforme di collegio per la riunione annuale di ex-allievi ed è irrevocabilmente seccato di tutto.

Evidentemente devo essere proprio io a seccarlo a morte, ma incomincia subito a scrollarsi di dosso il letargo parlando. «No — risponde alla mia domanda — non c'è nessuna differenza tra i balletti nel film e la maniera come vennero eseguiti a New York. Infatti qualche ballerino di quella produzione è qui. Le piccole ragazze Ababu, per esempio, le tre principesse». Arriva Keel, mangiando e bevendo: «Hey Jack, che ne pensi di fare qualcuna di queste mosse leggermente più marcate?». Tenendo sempre un sacchetto in mano, si siede e, recitando il poema, piega e allunga la mano libera in ogni sorta di contorsioni. Cole osserva senza levare il mento dalla sua comoda posizione di riposo sulla mano, e finalmente dice: «Grande», in tono uniforme, mentre Keel ritorna al set.

Gli domando quanti numeri di danza siano stati tratti dalla produzione teatrale. «Tutti — dice —. Ma questo non è il problema maggiore. Qualche volta il Cinemascope non aiuta molto — si deve stare troppo lontani dai ballerini, non si può sempre ottenere l'intimità, lo spirito di una danza, quando nell'inquadratura bisogna mettere tanto di questo o tanto di quello. E' la «camera» che decide molto del balletto. E tutto dipende anche dalle persone con cui si deve lavorare». Un uomo si avvicina a Cole e gli domanda di Gloria, una ballerina che si è fatta male al naso stamattina durante una prova... Mi allontano, e vado a veder girare.

Keel si è tolto turbante e parrucca. «Qui inquadrano sopra le spalle», dice Minnelli a due guardie del Wazir, che mettono Keel tra loro e lo sollevano. «Adesso lasciatelo cadere — adesso. La parte che voglio è... ti portano fin lì, Howard...». E segue l'azione passo per passo, provando la «camera», rivedendo movimenti ed entrate.

«Vorrei sentire ancora un po'». E' una delle battute principali cantata da Dolores Gray; la musica annuncia qui l'entrata di due servi con un divano per lei. La scena è riprovata, interrotta, riprovata ancora.

«Quando dici una storia d'amore o di sangue, la puoi dire meglio se gesticoli (gesticulate)!». Keel canta e ricanta.

Parte del teatro è coperto dalle rocce delle caverne e dai sentieri dorati, dove Ann Blyth canterà presto: «Questo è il mio amato!».

Vedo gli elettricisti là in alto chiacchiare in mezzo alle lampade spente e alle impalcature di legno. L'atmosfera è irreale, perfino dopo che tutti hanno finito di lavorare alle sei e mezzo e le luci incominciano a spegnersi.

Bella e sorridente arriva la signora Minnelli. Passeggia sottobraccio al marito nel sole e tutti e due hanno una nota dello stesso giallo: lei lo sweater, lui la giacca. Questo non è come tornare a casa da un qualsiasi altro lavoro del mondo. E' irreale come avevo supposto, ma molto più faticoso — come fare il minatore.

In sala di proiezione vedo due pezzi del film. Nel primo, l'entrata del Wazir nella sua corte; i bruni e gli ori della decorazione acquistano una ricchezza più profonda; è quasi un immergersi nel colore che sembra scorrere nel tessuto del film stesso. Nel secondo, il numero «Baubles, Baughes and

Stranezze di spettatori

Dalla più lontana e sperduta Alaska dove il prezzo d'ingresso è rappresentato da un salmone o da un merluzzo salato, a Singapore dove gli inservienti girano nella sala con un cencio umido in mano per detergere il sudore dal viso degli spettatori, le sale di proiezione o «cinematografi» come dappertutto si chiamano, si trovano nei posti più strani con pubblici tutti speciali.

Nel Medio Oriente, generalmente, ai lati dello schermo principale si vedono due schermi più piccoli. Mentre sullo schermo principale l'azione si svolge e il dialogo è quello originale del film, sugli schermi laterali appare la traduzione in Ebraico e in Arabo. Sette sotto al telone centrale, il dialogo vien riprodotto in francese.

Nell'Australia del Nord, i cinema sono divisi in diverse sezioni: per i bianchi, per gli aborigeni, per i cinesi, i giapponesi, e i meticcii. Ogni sezione ha prezzi differenti, e il biglietto d'ingresso viene dato a seconda del colore dello spettatore.

In Alaska gli spettatori non permettono che sia tolto dallo schermo il film che è loro piaciuto, cosicché in alcuni sperduti paesi il primo film proiettato tiene ancora lo schermo. I clienti diserterebbero in massa se la pellicola venisse cambiata.

Nel Montana, una sala di proiezione è stata scavata nelle viscere della terra vicino alla galleria principale di una miniera di piombo per lo svago e l'istruzione dei minatori. Nella Columbia Britannica la direzione deve badare bene a non proiettare che i migliori film, altrimenti gli spettatori rifiutano di andarsene fino a che non sia stato loro offerto qualcosa di migliore.

Se il film è troppo lento gli spettatori pestano i piedi, e se questo non serve si ficcano dei fiammiferi accesi sotto le unghie della mano che alzano in fiera protesta. Se anche questo non impressiona la direzione, metodicamente il pubblico strappa via i battenti dei sedili spaccandone il legno e facendone fascine da fuoco. Se invece il film piace, gli spettatori mostrano la loro soddisfazione chiedendo che le parti migliori vengano proiettate più e più volte.

Per gli innamorati il cinema rappresenta di più che non un semplice divertimento. I primi appuntamenti sono in generale presi «per andare al cinema» per molte coppie il cinema offre l'unica possibilità di trovarsi soli. Però nella città di Clones nel Eire la direzione dell'unico cinema non permette alle coppie di sedere vicine: uomini da una parte e donne dall'altra, draconianamente; soltanto le coppie sposate godono il privilegio di non essere separate.

Maria Luisa Fehr

Beads», il mercato appare come in una terra inesistente, ed è leggermente tappezzato di orientale. Broccati e sete, qualcosa di brillantemente opulento, ricche orchestrazioni. Arabi che cantano e Mori che offrono perle a Ann Blyth. Ori, rossi e blu inondano lo schermo; ed ecco da una pennellata di zaffiro emerge l'eroina un tempo cenciosa, adesso splendente, mentre canta di sogni e di pietre preziose.

Albert Johnson



BRASILE: PORTA APERTA AL CINEMA

La cinematografia brasiliana è conosciuta in Italia solo per pochi film che, se non sono sfuggiti agli intenditori ed hanno ottenuto presso il pubblico quella notorietà che spetta solo alle pellicole che rappresentano cinematografie nazionali affermate, i cui attori hanno ormai dei volti familiari ai frequentatori delle sale di proiezione. Ma è probabile che tra non molto sul mercato italiano vengano introdotte numerose pellicole brasiliane, giacché è giunto in Europa il vicepresidente della società produttrice «Vera Cruz», a cui si devono «O' Cangaceiro» e «Sinha Moça», per trattare un più nutrito scambio di programmi fra Italia e Brasile.

La «Vera Cruz» ha sede a San Paolo, è finanziata dai Matarazzo e conta nei suoi quadri artistici e direttivi numeroso personale italiano. Anche Luciano Salce, che è tornato in Italia per riprendere accanto alla Valeri e a Caprioli il posto di attore che aveva occupato con loro prima che diventassero celebri accanto a Bonucci come i «Gobbi», è stato per qualche anno regista cinematografico in Brasile. Adolfo Celi, au-

L'ITALIANO CARLO ZAMPARI HA CREATO DAL NULLA L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA BRASILIANA - UNA PELLICOLA NORMALE SI REALIZZA CON TRENTA MILIONI - LA LUCE SEMBRA FATTA APPOSTA PER LA FOTOGRAFIA - DIVE SENZA GUERRA - I «PANNI SPORCHI» PIACCONO AI BRASILIANI - IN PROGETTO UN PROGRAMMA DI SCAMBI CON

L'ITALIA

tore de «La pulce nella bilancia», è un altro regista italiano che lavora per la «Vera Cruz». Del resto San Paolo è delle città brasiliane la più italianizzata; anche il rappresentante della «Vera Cruz» che è giunto in Europa per trattare lo scambio di film è un nostro connazionale, Carlo Zampari.

I particolari che Zampari fornisce sulla situazione cinematografica brasiliana sono tali da farci in parte invidiare quel Paese. Se la produzione artistica, salvo eccezioni, non ha ancora raggiunto un grande livello, almeno a giudicare dal numero esiguo di film che finora hanno passato le frontiere, in cambio là non sono ancora comparsi i fenomeni del divismo e degli alti prezzi. Una pellicola che costa, in moneta italiana, settanta milioni, è una superproduzione di grandi ambizioni artistiche. «O' Cangaceiro»,

«O' Cangaceiro» ha meritato a Cannes il premio per il migliore film d'avventura e una menzione per il commento musicale

realizzato dal regista Lima Barreto senza alcuna economia di ciò che nel cinema è più caro, il tempo, non ha superato gli ottanta milioni. «Sinha Moça», di Tom Payne, un film di ancora maggiore stile e che non manca neppure di ambiziose scene d'insieme, è costato poco più di cinquanta milioni. Una pellicola normale si realizza là con venticinque o trenta milioni. Tale contrazione di costi è dovuta anche al fatto che, contrariamente a quanto avviene da noi, le società produttrici sono impiantate su una solida base finanziaria, sono direttamente in possesso di teatri di posa, invece di noleggiarli; ma è dovuta soprattutto alla serietà professionale degli attori e dei tecnici, che concepiscono il loro lavoro come un'attività che deve essere retribuita degnamente e largamente, ma non esosamente.

Del resto i produttori brasiliani non potrebbero pagare di più. Il prezzo del biglietto d'ingresso nei cinema è estremamente ridotto rispetto al nostro (ancora qualche anno e in Italia per andare al cinema dovremo pagare mille lire), né esistono provvidenze governative. La legge italiana, che concede ai produttori sotto forma di abbuoni sugli introiti erariali, appare a Zampari come una provvidenza invidiabile, assolutamente magnifica. Laggiù contano di indurre il governo a varare una legge simile, e intanto guardano all'Italia come a un «faro luminoso» della civiltà cinematografica. Avviene che gli altri vedano dal di fuori solo il bello di ciò che si fa in casa nostra, mentre chi c'è dentro conosce il fondo della questione, con tutti i suoi aspetti negativi. Del resto, se in Brasile il prezzo dei biglietti aumenterà e il governo concederà degli aiuti, i produttori avranno dapprima un margine molto più ampio di guadagni, ma subito vedranno crescere le esigenze degli attori, nascere la

guerra dei contratti, ergersi vanitose le dive; e di nuovo i denari non basteranno più, il margine sarà annullato.

La produzione brasiliana, anche senza il finanziamento governativo, ha già un vantaggio sulle concorrenti: là i film stranieri non si doppiano ma si proiettano con i sottotitoli, come in quasi tutto il mondo, e non possono essere troppo graditi ad un pubblico che è più rozzo e meno colto del nostro, anzi per larga percentuale analfabeta. I film nazionali godono perciò, a parte la questione della qualità, di un vantaggio iniziale, e sono, tutto sommato, i preferiti.

La produzione americana vi occupa, come in quasi tutto il mondo, una posizione di superiorità, ma non di così schiacciante egemonia come in Europa. In Brasile si ristabiliscono le distanze: l'abitante di Rio de Janeiro o dell'interno è psicologicamente equidistante sia dagli Stati Uniti che dall'Europa. Avviene così che l'Italia e la Francia siano per lui, cinematograficamente parlando, dei Paesi non meno attraenti e avventurosi che il Texas o l'Oklahoma. Frascati o Piazza di Spagna evocano per il brasiliano sogni altrettanto intensi, danno l'impressione di una realtà del pari caratteristica e desiderabile quanto agli occhi del medio pubblico europeo i grattacieli di New York, i locali notturni di San Francisco o le piane del Texas.

Quella che è la nostra provincia, la famosa realtà dei «panni sporchi», invece di disgustare i brasiliani li attrae. «Ladri di biciclette», un film che in Italia ha avuto un successo di pubblico discreto, ma non eccezionale e che secondo alcuni darebbe del nostro Paese un quadro disastroso perché antituristico, ha avuto in Brasile un successo entusiastico. Si è ammirato il ritratto fedele e insieme poetico che De Sica ha offerto di gente semplice e normale, contro i film ame-

ricani che eccedono in pugn, cavalcate e altre performances ripugnanti al senso comune. Il cittadino italiano ama i pugn del west che fanno saltare i denti e odia i panni sporchi; il brasiliano trova più naturali i panni sporchi e constata criticamente che i pugn degli americani fanno saltare troppi denti.

Questo avviene nelle città; ma il Brasile è un Paese immenso, appena toccato dalla civiltà. Quanto più si va nell'interno, tanto più il quadro cambia, la situazione diviene meno controllabile. E' l'eterna provincia, meno colta, di gusti più rozzi, con i suoi tipici fenomeni psicologici e le sue deformazioni grossolane.

«Il Brasile — dice Zampari — è un Paese magnifico, in gran parte poco conosciuto. La sua storia, più o meno recente, offre degli avvenimenti di singolare interesse. Lo si è visto in «Sinha Moça», che si può forse considerare il pezzo migliore del cinema brasiliano, dove si narra la lotta per la liberazione degli schiavi; lo si è visto nel «Cangaceiro», la vicenda del brigante Ferreira, che unisce a un certo gusto alla western una ambientazione tipicamente locale. Il Brasile è un paese molto bello, ricco di una sua particolare fotografia: possiede ambienti poco conosciuti, ideale per fare da sfondo a racconti cinematografici, ed una luce che sembra fatta apposta per la fotografia. Di questo noi ci rendiamo particolarmente conto, e capiamo che se vogliamo tentare una penetrazione all'estero possiamo farlo solo attraverso un'illustrazione di nostri aspetti regionali o nazionali, non ostentando un generico cosmopolitismo. Bisogna trattare una materia tipicamente nostra, come ogni paese ha la sua. E' questa materia che interessa al pubblico degli altri Paesi».

Se il programma di scambi per cui Zam-



Foto in alto a destra della pag. 97:

Da «Sinha Moça» di Tom Payne. Il regista Payne è un inglese che, dopo essere stato assistente di Noel Coward, Michael Powell e Laurence Olivier, si è trasferito in Brasile dove lavora per conto della «Vera Cruz» di San Paolo. Ha sposato Eliane Lage, l'interprete di «Sinha Moça», che è la più nota attrice brasiliana

Il film di Lima Barreto «O Cangaceiro» non ha superato, come costo, gli 80 milioni. Le case di produzione brasiliane sono impiantate su solida base finanziaria

pari è venuto in Italia sarà attuato nella sua pienezza, il pubblico italiano forse si familiarizzerà col cinema brasiliano come ha già fatto con quello messicano di Fernandez, di Maria Felix e Pedro Armendariz. Solo che il cinema messicano sembra avviato verso la decadenza, con l'esaurimento del regista di «Maria Candelaria», mentre quello brasiliano appare in fase ascensionale.

Sergio Frosali

Le dichiarazioni di Carlo Zampari, mentre ci lasciano intravedere una situazione abbastanza felice nell'ambito della cinematografia brasiliana, ci determinano nel contempo il desiderio di un maggior approfondimento dell'argomento. E poiché la situazione di ogni cinema "giovane" può risultare fluttuante e spesso contraddittoria, ci riserviamo dal prossimo numero di offrire ai nostri lettori un più approfondito esame della situazione artistica, industriale e legislativa della cinematografia in Brasile tratta, verso articoli da San Paolo di un nostro corrispondente locale.



BIBLIOTECA

Marcel Martin: LE LANGAGE CINEMATographique - Collez. 7e Art. Editions du Cerf, pag. 284 ill. f.t.

Il titolo del recente volume di Martin richiama necessariamente alla memoria quello del libro di Renato May, «Il Linguaggio del film». E tale accostamento esteriore è pienamente giustificato anche contenutisticamente, dato che entrambe le opere intendono illustrare ad un lettore (che si suppone non troppo provveduto) la grammatica e la sintassi del linguaggio cinematografico. Esiste peraltro una sostanziale differenza: May procede infatti da un punto di vista quasi esclusivamente tecnico, mentre Martin tenta di chiarire piuttosto il valore estetico-funzionale dei vari mezzi di espressione filmica. L'autore francese prende in esame i vari elementi del linguaggio cinematografico (immagini, montaggio, sonoro e via dicendo) per analizzare l'essenza e la funzione, determinandone così implicitamente i vari impieghi in relazione ai risultati emozionali che l'uso di tali mezzi può produrre sullo spettatore.

Si noti che l'intera esposizione è organicamente inquadrata, sia nella partizione dell'opera in capitoli, sia nell'ambito dei capitoli stessi. L'autore ha infatti il gusto delle distinzioni e delle suddivisioni: gusto alquanto pericoloso in linea meramente teorica, ma che nel caso particolare, (suggerendo utili schemi su taluni argomenti in cui regna la maggiore confusione), sembra assai utile ai fini divulgativi che il regista si è proposto.

Il che non implica peraltro che l'opera di Martin si riduca ad essere unicamente un trattato elementare, dato che certi capitoli e taluni argomenti (come, per esempio, la polemica sullo «specifico filmico») possono riuscire di non troppo agevole comprensione per lettori del tutto sprovveduti. Giustamente l'autore, nella sua conclusione, giunge a chiedersi se il suo studio sarà apparso al pubblico medio «elementare» oppure «esoterico»; comunque stiano le cose, però, Martin trova una giustificazione nella funzione unicamente «stimolante» della sua opera. «Mon seul souhait — egli dice — est que cette étude ait pu donner le goût — si non l'amour — du cinéma à quelques un, ou

tout au moins le désir de connaître les chefs-d'oeuvre de cet art si méconnu encore».

E bisogna riconoscere, ad onor del vero, che tale finalità divulgativa non è una mera espressione verbale, posta retoricamente a conclusione dell'opera: basti a confermarlo la significativa mole di esempi che accompagna ogni considerazione teorica. E' forse questo il pregio maggiore del volume da un punto di vista pratico: il non aver mai lasciato che un'asserzione rimanesse astratta, ma l'averla sempre illustrata con la descrizione di sequenze pertinenti, tratte dalle opere più significative della storia del cinema.

L'indagine di Martin — così come l'abbiamo descritta — si estende a tutti i fenomeni tipici dell'arte filmica, dall'illuminazione, ai costumi, alla scenografia, alle metafore ed ai simboli, ai fenomeni sonori, alla profondità di campo, ai dialoghi, ai caratteri generali dell'immagine, ai vari problemi teorici connessi allo spazio-tempo cinematografico.

Per non peccare di astrattezza e per meglio spiegare il metodo espositivo seguito da Martin, riassumeremo un capitolo qualsiasi: quello dedicato ai fenomeni sonori. Esso è diviso in due sezioni, storica l'una (nascita del sonoro, manifesto russo del 1930, teoria dell'asincronismo e via dicendo), tecnico-estetica l'altra. In questa ultima, partendo dall'esame degli espedienti visivi impiegati al tempo del muto per far scaturire dall'immagine una sensazione di «suono» che non esisteva, si giunge alla definizione schematica dei vantaggi espressivi offerti al cinema dal nuovo ritrovato. Tali apporti positivi vengono da Martin sintetizzati in sei punti: a) realismo, o meglio, più perfetta impressione di realtà; b) utilizzazione normale della parola; c) possibilità di sfruttamento del silenzio; d) possibilità di elisi del suono o dell'immagine; e) asincronismo; f) musica.

Passando poi all'analisi dettagliata del mezzo sonoro, l'autore distingue i rumori (di cui esamina il possibile impiego come metafore o simboli) dalla musica. Essa a sua volta viene suddivisa in «musique-paraphrase» (la quale non fa altro che seguire passivamente l'azione, «parafrazzandola» quasi) e «musique-ambiance» (che

invece deve contribuire, sia pure discretamente, al risultato totale, ed è una delle componenti dell'opera considerata nel suo complesso). Parlando in particolare della «musique-ambiance», Martin imposta una serie di interessanti possibili utilizzazioni di essa a fini espressivi, che mi sembra meriti la pena di riportare: a) sostituzione di un rumore con una musica; b) sublimazione di un rumore o d'un grido con una musica; c) messa in evidenza di un movimento di immagini; d) funzione ritmica; e) funzione lirica.

Ho voluto sintetizzare questo capitolo per fornire al lettore un'idea più precisa del contenuto di libro. I concetti espressi non sono rivoluzionari, ed a tale organizzazione della materia potrebbe certamente muoversi l'appunto di semplificare eccessivamente l'infinita complessità dei mezzi tecnici (le elencazioni di Martin sono infatti ben lontane dall'esaurire la casistica dei possibili impieghi del mezzo sonoro); l'esposizione dell'argomento è però così chiara e gli esempi che corredano ogni asserzione (e che ho naturalmente tralasciato) così concreti e pertinenti, che non mi sembra si possa negare che quegli intenti divulgativi che l'Autore si proponeva, siano stati in buona parte raggiunti. Per certo non ci troviamo dinanzi ad un'opera dalle scoperte ambizioni estetizzanti, ma rimane d'altronde da dimostrare che questa umiltà di propositi non risulti al postutto più feconda dell'apporto di certe opere tese a portare una parola nuova a tutti i costi.

L'opera è corredata da una bibliografia minima, e da una documentazione fotografica abbastanza inedita che si sforza di non essere solamente illustrativa, ma di giungere anche a qualche risultato critico. Sottolineerò per inciso ancora una volta il deprecabile uso della critica francese di indicare i film con il loro titolo tradotto (non solo nel testo del discorso, ma anche nella filmografia finale). Il lettore non francese è così costretto assai spesso ad una serie di «quiz» (talvolta tutt'altro che facili) per indovinare di quale opera il saggista stia parlando in quel momento.

Sergio De Santis

DALLA SICILIA DI DE SETA ALLA "FIERA" DI MASELLI

Per diverse ragioni ci troviamo questa volta a dover riferire al lettore di un cospicuo numero di documentari e pertanto ci si vorrà scusare la forma stringata ed il poco spazio che, in qualche caso, dedicheremo ad opere meritevoli di un discorso più approfondito. È il caso di PARABOLA D'ORO (1), diretto e fotografato in cinemascopo da Vittorio De Seta. Dei meriti di questo regista abbiamo già ampiamente detto in occasione della presentazione del suo "Lu tempu de lu pisce spata". Vedemmo poi "Contadini del mare", ma i risultati ci lasciarono un po' perplessi. "Parabola d'oro" ha confermato invece che De Seta — il film documenta i sistemi arretrati con i quali viene fatta in Sicilia la raccolta del grano — è in possesso di un singolare linguaggio cinematografico e che il suo modo di raccontare, alieno da ogni forma retorica, riesce, con sorprendente autorità ed usando mezzi semplicissimi, a cogliere l'attenzione dello spettatore.

"Parabola d'oro" vive infatti di pure immagini, che non esiste un commento parlato ed il sonoro, tenuto sempre in sottotono, si affida esclusivamente a canti popolari. Un uso singolare e pregevole della ripresa panoramica ed alcune suggestive inquadrature al crepuscolo, giustificano pienamente gli applausi sinceri che i "normali" spettatori gli hanno tributato.

Dobbiamo ora dire di un gruppo di "reportages" che ci hanno offerta l'occasione per un affrettato raid in terra africana. Sono: CAMEROUN (2) diretto e fotografato in ferratucolor da Vincenzo Moriani e commentato da Pino Belli; LATITUDINE ZERO (3) diretto da Giorgio Moser e fotografato a colori da Busia; VERSO IL SAHARA (4) diretto da Luigi Scattini e fotografato a colori da Mario Nazario. Trascurando il film di Moser in quanto frutto di una evidente opera di collage (vi abbiamo ritrovato brani già visionati in altri film dello stesso regista) ricordiamo il brano singolarmente efficace della cavalcata dei guerrieri berberi in "Cameroun", brano che costituisce poi la parte centrale del film. Anche alcune annotazioni iniziali sui costumi di queste tribù africane, osservate durante l'ora del mercato, meritano di essere ricordate non fosse che per il loro valore etnografico.

Più interessante, pur se prolissa, l'opera di Luigi Scattini che ci ha portato sino alle soglie del Sahara, guidandoci in una insolita visita alle antiche roccaforti berbere. Il gusto per tali ritrovamenti e il desiderio di fornire allo spettatore particolareggiate indicazioni storiche e di costume hanno però appesantito il racconto, mentre il commercio parlato, incessante dall'inizio alla fine, impedisce, in certo modo, una attenta indagine visiva. Ciò non di meno il progresso del regista, rispetto a saggi precedenti, è evidente e siamo convinti che con una più maturata

selezione del materiale disponibile egli avrebbe certo ottenuto risultati più validi.

Dopo questo breve taccuino africano due opere realizzate dalla stessa équipe: RACCONTO D'INVERNO (5) e INCANTESIMO BIANCO (6), diretti da Ugo Fasano e fotografati in cinepanoramica da Angelo Jannarelli. Il primo, che si ispira ad un balletto di Renzo Rossellini ricavato da una favola di Andersen, narra di un orfanello cui una buona fata farà trovare, un lucente albero di Natale. Ricordiamo questi due titoli non certo per la fantasia dell'autore, né per la novità del tema. Solo per il decoro tecnico ed alcune riprese panoramiche i due cortometraggi meritano di essere accomunati nel novero della produzione corrente.

Al folclore italiano sono dedicati: UNA FIERA ITALIANA (7) e CANTI E DANZE ITALIANI (8).

Il primo porta due firme autorevoli: quella di Francesco Muselli quale regista e Giulio Gianini quale operatore. Con tutta franchezza diremo che da una simile équipe ci attendevamo di più sia per le autorevoli esperienze precedenti sia per l'impegno mostrato altre volte. Alla base di questo documentario v'è, a nostro vedere, un dualismo d'inchiesta che ha nociuto al racconto. Da una parte la materia relativa agli zingari, dall'altra quella attinente alla fiera paesana. L'incastro dei due filoni non è avvenuto, talché il film si spezza, ripetutamente, con osservazioni d'ambiente e di vita che tra loro non riescono a legare, pur se, diciamo per usare un termine di comodo, logicamente, tale unità esiste.

La vita degli zingari, che poteva invece offrire per i suoi insoliti costumi interessanti spunti per un'acuta e approfondita indagine cinematografica, è stata da Maselli osservata solo di sfuggita. Se Maselli, trascurando la parte folcloristica, avesse invece insistito sulla presenza degli zingari alla fiera, cercando di inserire la loro vita nomade nel quadro generale della festa paesana, il documentario avrebbe certamente acquistato ben altro respiro e sopra tutto avrebbe mostrato maggior impegno sia sul piano umano sia su quello di costume. Con ciò non vogliamo negare a "Una fiera italiana" alcuni meriti, del resto evidenti. Vogliamo piuttosto invogliare il regista a riprendere l'argomento ed a trattarlo con quella acutezza e quella serietà che non gli hanno mai fatto difetto.

Dovremmo dire ora dei documentari d'arte che, questa volta, son numerosi ed eterogenei. Passiamo infatti dalla pittura di Carlo Levi, con L'OCCHIO DEL MEZZOGIORNO (9), alle forme architettoniche del Bramante, con BRAMANTE E L'ARCHITETTURA (10), dagli scavi di LE TOMBE DI SPINA (11) a Salvatore Dali e Max Ernst, con IL SURREALISMO E IL SACRO (12). Il primo, di-

retto e fotografato a colori da Giulio Petroni, è forse il più interessante non tanto perché ha portato le opere di Levi a colloquio col pubblico quanto piuttosto per il modo con cui il regista le ha realisticamente interpretate. L'unione della forma artistica con la realtà viva della materia che a quella forma ha dato vita, è risultato invero suggestivo ed anche le opere del Levi ne hanno tratto giovamento. Basti pensare come Petroni ha animato, scomponendola, l'opera ispirata alla morte del poeta popolare Rocco Scotellaro.

Sul "Bramante" diretto da Mino Loy e fotografato a colori da Benito Frattari e su "Le tombe di Spina", diretto da Salvatore Aurigemma e fotografato a colori da Sturla e Trasatti, possono dirsi due cose: che la materia è stata trattata in maniera abbastanza vivace, pur senza mai dar di piglio alla fantasia, e che il decoro della parte tecnica ha dato il tono della confezione accurata, anche se in gran parte anonima.

Di "Il surrealismo e il sacro", diretto da Enrico Castelli Gattinara in collaborazione con Sante Elia Uccelli e fotografato a colori dall'operatore Fontana, dovremmo dire a lungo e sopra tutto in campo extracinematografico. Ma non essendo questo nostro compito, o per lo meno non concedendoci il poco spazio a disposizione, dobbiamo solamente annotare l'ottima fattura tecnica e l'interesse insolito dell'argomento trattato. Il che non esclude ovviamente la possibilità di una presa di posizione alquanto discutibile da parte degli autori. Chiudiamo questa volta con un documentario sportivo di Pino Belli fotografato a colori da Vincenzo Mariani: IL GIOCO DEL POLO (13).

Da un simile argomento si potevano trarre spunti ben più originali di quelli ai quali l'autore si è attenuto, considerando anche il fatto che questo sport, non molto popolare in Italia, pur se giocato con notevoli abilità dai nostri pochi rappresentanti, comporta una singolare cornice mondana. Belli ha puntato invece sull'aspetto puramente sportivo e sulla disciplina del gioco. La fattura è decorosa e la fotografia di Mariani, come sempre, molto precisa.

Claudio Bertieri

Annotiamo per il lettore, a titolo puramente informativo, gli abbinamenti dei documentari esaminati:

(1) La mano sinistra di Dio; (2) Voi assassini; (3) La regina Margot; (4) Tempo d'estate; (5) Tempo di furor; (6) Lola Montez; (7) Gli uomini sposano le brune; (8) Le sette città d'oro; (9) Gli amanti del Tago; (10) Flash! Cronaca nera; (11) La fortuna di essere donna; (12) La scogliera della morte; (13) La risaia.



IL "CERO" DI FINA: tesi di laurea in cinemascope

La nostra rivista si è spesso occupata dei premi vinti dal film 16mm. "Il cero" e nel n. 157 parlammo del suo autore, Giuseppe Fina. E a proposito del futuro esordio in campo professionista di questo giovane, dicemmo come fosse sulla strada giusta e concludammo: "a lui non resta che proseguire". Ora veniamo a sapere che Fina prosegue e che — ci dichiara — "un po' lo debbo anche al simpatico articolo pubblicato da Cinema". Riteniamo infatti nostro compito porre in evidenza le nuove promesse cinematografiche tanto più che la storia del "cero" continua ad avere sviluppi degni di considerazione. E oggi torniamo a parlarne perchè il film ed il suo regista sono stati "promossi" nella famiglia del 35mm. Infatti la ICET di Milano, iniziando la produzione di una serie di documentari di livello artistico, ha affidato a Fina una troupe di 11 elementi fornita di carrello Craveri, di un dolly e di un completo parco lampade perchè, accanto all'operatore Carlo Bellerò, rigirasse "Il cero" in 35 Totalvision in bianco e nero. Il lavoro è ormai alla sua conclusione ed il neo-regista afferma: "poche le modifiche rispetto al film in 16; più imponenza di masse e spero, per quel po' che ho già montato, di riservare qualche sorpresa in fatto di celerità costruttiva in cinemascope il quale forse a torto, viene accusato di legare eccessivamente l'azione. Ritengo, in parte, di poterlo smentire. Inoltre ho ovviato alle temute sgranature per cui, insieme a Bellerò, abbiamo usato particolari accorgimenti sia di ripresa che di sviluppo e stampa". La nuova edizione del film sarà forse presentata alla prossima mostra di Venezia. Ma assieme alle lodevoli attività di Giuseppe Fina, ugualmente fattivo ci appare il programma e l'impegno della ICET. In un momento in cui a Roma regna il disorientamento, che Milano ci prepari la sorpresa di una Cinecittà del Nord?

...



Qui sopra:

Giuseppe Fina regista; Carlo Bellerò è alla macchina

In alto a sinistra:

La ICET di Milano sta producendo in Totalvision bianco e nero il rifacimento del 16mm. "Il cero" di Giuseppe Fina. Un carrello con l'operatore Bellerò

In basso:

Una inquadratura del finale del film. L'edizione in Cinemascope de "Il cero" verrà presentata a Venezia



LA DONNA... UN MALE NECESSARIO

"I AM A CAMERA"

Regia: Henry Cornelius - Soggetto: tratto dalla commedia "I Am a Camera" di John van Druten - Sceneggiatura: John Collier - Fotografia: Guy Green - Musica: Malcolm Arnold - Produzione: Remus Production - Distribuzione: Dear Film - Interpreti: Julie Harris, Laurence Harvey, Shelley Winters, Ron Randell



Berlino 1930. Chris (Laurence Harvey), giovane e squattrinato scrittore inglese, abita in una stanzetta, si arrabatta col fornello, sogna la celebrità. Per ora sbarca il lunario dando qualche lezione di inglese. Però si consola con un amico: Fritz



Ma arriva Natalia (Shelley Winters) per la solita lezione d'inglese e la situazione si presenta piuttosto spinosa. Interviene Fritz per dar man forte all'amico imbarazzatissimo poichè sembra che i gioiosi scherzi di Sally siano... alquanto spinti!



Sally è tuttavia una brava ragazza. Sta volentieri con il suo amico Chris, e scorda che non sta bene girare, davanti a lui, in «combinazione». Succede che lui manda all'aria il «disinteresse» e cerca baci ricevendo, in cambio, energici spintoni



E quando Sally torna a casa accompagnata dall'americano, trova Chris a letto con la febbre alta. Clive voleva invitare ad una festa anche il ragazzo. I suoi amici, invece, sono costretti a caricarlo in un taxi e lo portano a casa di Clive per curarlo



Il terzetto capita in mezzo ad un'autentica baldoria di tipi stranissimi. Gli allegri e rumorosi amici di Clive si danno da fare per trasportare a braccia il malato a cui il frastuono infernale della festa minaccia di far salire la febbre a 40



Chris e Fritz (Anton Driffling), una volta tanto, per rompere la monotonia serale, vanno in un locale notturno e conoscono Sally (Julia Harris), cantante allegra e senza un soldo. Chris non esita ad offrirle « disinteressata » ospitalità nella propria stanza



Tuttavia la padrona di casa la pensa in altro modo. Con Chris in maniche di camicia, Sally ricoperta da una trapunta e reggiseni sparsi per terra, chi se la beve la storia della moderna « bohème »? Però la padrona si convince e accetta la ragazza



Da parte sua Natalia si accorge di essere innamorata di Fritz. Essa, che è figlia di un gerarca tedesco, viene a sapere che Fritz, essendo ebreo, andrà incontro a future persecuzioni. Perciò, amandolo, si propone di aiutarlo e di nascondere per il futuro



I quattro amici sono diventati due coppie. Innamorati Fritz e Natalia, amici Chris e Sally. Questi entrano in un ristorante di lusso e la ragazza non bada al conto; Clive (Ron Randell), un ricco americano sbronzo, paga, ma si trascina dietro Sally



Clive promette ai due di portarli in Africa e li induce a comprare un guardaroba tropicale. Ma un telegramma fa sparire sia Clive che le promesse. Simili pazzie inducono Chris a metter testa a partito e a lavorare sul serio. Sally se ne va



Vent'anni dopo Chris, ormai scrittore famoso, mentre è nell'ufficio di un noto editore, vede entrare la « romanziera del giorno ». E' Sally e come un tempo, Chris le propone di andare a vivere con lui; questa volta non come camerata, ma come moglie

CRONACHE DA LONDRA

CORRISPONDENZA DI ROGER MANVELL

Finale nuovo per la disperazione di Orwell: «Abbasso il Gran Fratello» - I militari non sanno ridere - Donne inglesi prigioniere in Malesia



«1984» è un romanzo che George Orwell, forse il più pessimista degli scrittori inglesi, scrisse poco prima della sua morte. Questa opera si inserisce in quella narrativa fantascientifica, antevergente ed «utopistica» caratteristica della letteratura anglosassone. Ma l'ultima fatica di Orwell, molto al di là dell'inventiva di un Huxley, possiede veramente il senso della disperazione e del «terribile». I giornali di tutto il mondo hanno riportato l'anno scorso l'eco e le sconcertanti reazioni del pubblico inglese che aveva assistito alla riduzione televisiva del romanzo. Ed ora «1984» è stato portato sullo schermo in un film «liberamente adattato» dalle pagine di Orwell. Ebbene, io confesso di essermi trovato assai perplesso di fronte ad una simile realizzazione. Il libro è noto e letto in molte nazioni (in Italia è stato edito da Mondadori nella collana «Medusa»).

Il suo pauroso messaggio è che chi riuscirà a conquistare il controllo sulla «vita» del genere umano, lo farà impiegando gli strumenti di una totale dittatura fisico-psicologica che predominerà tanto sul corpo quanto sulla mente dell'uomo. Inoltre l'intera terra sarà divisa in sfere di interessi creati e regolati da direttive ben precise e la stessa guerra verrà usata come continua e fluttuante condizione di lotta allo scopo di meglio soggiogare l'umanità. L'uomo diventa così una semplice «unità» dello stato, un semplice automa; qualsiasi personalità individuale verrebbe soppressa o mediante l'eliminazione fisica (la persona sparirebbe per sempre) o attraverso il «rimodellamento» (una sorta di schiavismo lavorativo associato ad una ben organizzata tortura a cui segue una trasformazione mentale). Perciò il libro di Orwell ci conduce, senza un possibile barlume di speranza, attraverso una prossima guerra a cui seguirà un mondo limitato dalla disperazione.

Orwell sosteneva, infatti, che lo spirito stava per subire la sua sconfitta finale durante la prossima generazione in cui l'uomo avrebbe completamente perduto ogni individualità. Invece la versione cinematografica di «1984» affronta il compito, apparentemente impossibile, di portare sullo schermo questo universo senza scampo, ma dissente dal disperato messaggio che è l'essenza del libro e permette alla spiritualità dell'uomo «mentalmente purgato» di sopravvivere a quanto lo stato ha ordito per «rimodellarlo». Infatti mentre il protagonista del romanzo giunge — ed è la caduta finale — a vivere e a convincersi di amare il dittatore,



In alto: Il prigioniero australiano Joe (Peter Finch) ha cercato di difendere Jean (Virginia McKenna) che era stata picchiata dai guardiani giapponesi. Regista di «A Town Like Alice» è Jack Lee che proviene dal documentario

In basso: La dolorosa odissea delle donne inglesi attraverso la Malesia termina nel villaggio di Kuala Telang. La giovane Jean (Virginia McKenna) è stata la sostenitrice dell'intero gruppo di prigionieri. Il film «A Town Like Alice» (diretto da Jack Lee) è tratto da un romanzo di Nevil Shute

il «Gran Fratello», quello del film muore, ma grida, prima di morire, la sua ultima sfida: «abbasso il Gran Fratello».

Perciò nell'opera cinematografica la nota finale è nella fede della sopravvivenza dell'«io» e nella convinzione della sua insopprimibilità dallo spirito umano. Tuttavia — a mio avviso — se gli autori hanno fatto bene dal punto di vista umano, hanno agito male nei confronti del libro di Orwell. Se si

voleva filmare il suo libro, bisognava rispettare la sua conclusione. E, parlando idealmente, il messaggio di speranza nella preveggenza di un mondo «mentalmente purgato» avrebbe dovuto emergere in un'altra storia, non in quella di Orwell. Ma la sbalorditiva reazione nazionale dell'anno scorso alla versione televisiva di «1984» ha suggerito la versione cinematografica del romanzo. Ed eccola qui con il suo finale.

I principali attori del «cast» sono gli americani Edmond O'Brien e Jan Sterling: l'eroe e l'eroina che si ribellano al sistema statale; Michael Redgrave interpreta l'«Investigatore», quale rappresentante dello Stato. L'interpretazione di Redgrave è sempre eccellente: è rigido, freddo, persuasivo ed infine inesorabile come una mantide religiosa. Secondo il mio giudizio Jan Sterling difetta della personalità necessaria all'eroina ribelle, mentre Edmond O'Brien è ottimo nel ruolo dell'uomo la cui forza d'animo non si spezza sotto le peggiori vessazioni architettate contro di lui. Infatti c'è molto da ammirare in questo film malgrado il cambiamento del punto fondamentale di cui già ho parlato. Il dialogo è sempre curato e il giovane regista Michael Anderson (autore di «The Dumbusters») ha dato vigore e tensione alla sua opera. Nessun punto drammatico è stato cambiato all'infuori della conclusione e posso dire che il film mi ha «preso» dal principio alla fine. Penso che possa essere utile a tutti coloro che si interessano di cinematografia, vedere fino a che punto il regista è riuscito a portare sullo schermo un'opera di difficile realizzazione cinematografica e che, fino ad oggi, solo la televisione, con i suoi quasi continui primi piani, era riuscita ad effettuare.

Dopo aver dichiarato di essere stato molto «preso» da «1984», dovrò affermare di essermi anche veramente divertito vedendo un recente film: «Private's Progress» («Il viaggio della recluta»). Anche perché, dopo una lunga serie di grandiosi o veristici film di guerra, eccene finalmente uno che non risparmia certo la più scanzonata satira nei confronti della vita militare. Nel caso di «Private's Progress» le frecciate della «presa in giro» colpiscono coloro che facevano il «proprio comodo», anziché quello del paese da cui erano stati chiamati ad indossare la divisa. Naturalmente ci troviamo davanti ad una classica situazione da commedia e quindi non potete pretendere che gli autentici rappresentanti della casta militare (notoriamente privi di senso dell'umorismo) apprezzino questa divertente storia! Il protagonista è uno studente dall'immenso candore che, richiamato alle armi, è trascinato in situazioni di cui non capisce assolutamente i significati. Inoltre non possiede attitudini guerriere e tuttavia finisce col trovarsi vestito da ufficiale e spedito in missione in territorio europeo occupato dai tedeschi per l'unica ragione che i suoi superiori sono convinti che egli parli il tedesco mentre, invece, non ne conosce una sola parola. La situazione perciò gioca su un equivoco buffissimo tanto più che la missione stessa, portata a termine con grandissima segretezza ed efficienza, non è che la frottola di un ufficiale d'alto grado, inventata per trarne profitto personale ed aumento di grado. Naturalmente ogni cosa viene affrontata con la massima solennità e sotto l'aspetto dell'ufficialità, mentre il pubblico si torce dal ridere! Ian Carmichael, che interpreta il ruolo del «candido» sotto le armi, è un nuovo comico molto promettente. In questo film egli crea la figura di una recluta volenterosa quanto maldestra, ma efficientissima quando si tratta di prendere le più assurde «cantonate»: è veramente il tipo che non riesce ad azzeccare una cosa giusta se non per «puro caso». E qui il «puro caso» gli cade fra le mani con effetti estremamente comici.

Il terzo film di cui intendo parlarvi è «A Town Like Alice» («Una città come Alice») diretto da Jack Lee e interpretato da Peter Finch e Virginia McKenna. Esso si basa su

L'attore Edmond O'Brien nel ruolo di Winston Smith in «1984», il film tratto dal famoso romanzo di George Orwell

Winston Smith (Edmond O'Brien) e l'Investigatore (Michael Redgrave) in «1984». Il film è diretto da Michael Anderson



un romanzo del popolare scrittore Nevil Shute, ed è tratto dalla prima parte del libro; racconta l'odissea di un gruppo di donne inglesi che non erano riuscite a fuggire dalla Malesia prima dell'arrivo dei giapponesi. Esse vengono prese sotto scorta armata e condotte da un campo di concentramento all'altro finché trovano rifugio presso una piccola comunità malesiana che le accoglie pietosamente. Durante i continui trasferimenti le donne e i loro bambini soffrono ogni sorta di stenti e di privazioni sicché molte sono le vittime che cadono lungo il cammino. Jean Page è la più giovane donna del gruppo, ma la sua forza d'animo e la speranza che le infonde l'amore casualmente nato verso un prigioniero australiano, fanno di lei il capo, la guida e la sostenitrice delle compagne. Ed il titolo del film si riferisce, appunto, alla nostalgia dell'australiano per la sua lontana città natale e al suo malinconico descriverla a Jean.

Jack Lee, il regista di «A Town Like Alice», viene dal documentario e pertanto egli ha cercato di portare nel film sia il peso di una vissuta esperienza umana, quanto l'effetto drammatico necessario alla storia. Però, anche se il film risulta reale e commovente, vi si possono individuare alcuni difetti proprio nella drammaticità degli episodi. Ma dobbiamo tenere conto che sono

difetti sempre concessi al problema della «unità» poiché il grande ostacolo da superare in questo film è, infatti, l'indugio, l'insistenza (direi quasi il «quadro fisso») sulle sofferenze e sulle difficoltà incontrate da questo mondo di donne. Da parte sua il regista ha «risolto» puntando molto sull'interpretazione. Ed un eccellente contributo interpretativo gli hanno fornito, sopra tutti, Virginia McKenna nel ruolo di Jean, e Takagi, un attore non professionista, che sostiene la parte del sergente giapponese a cui spettano le mansioni di guardiano e di carceriere. Ne deriva un contorno corale di caratterizzazioni ben definite da parte delle numerose altre interpreti che riescono ad improntare di uno «stile» femminilmente dolce la piccola comunità delle prigioniere. Una comunità che finisce per assorbire il sergente in cui gradualmente si risveglia una sorta di comprensione e di simpatia per le sofferenze delle sue «nemiche».

Non mi resta che concludere l'esame di questi tre film recentemente proiettati sugli schermi britannici con un riconoscimento verso le serietà dei temi e contenuti (anche quando venga usata la chiave satirica contro i militari), che caratterizzano i nostri più giovani e volenterosi autori.

Roger Manvell



A destra:
La rappresentazione teatrale in « Vita di un artista » di Sasaki Ko

A sinistra:
Keigi Sada e Yosiko Kuga in « Sotto qualche parte di cielo » di Masaki Kobayashi

Sotto:
Da « Il cavallo del sogno » di Kogi Scima

SETTE GIORNI DI GIAPPONESI

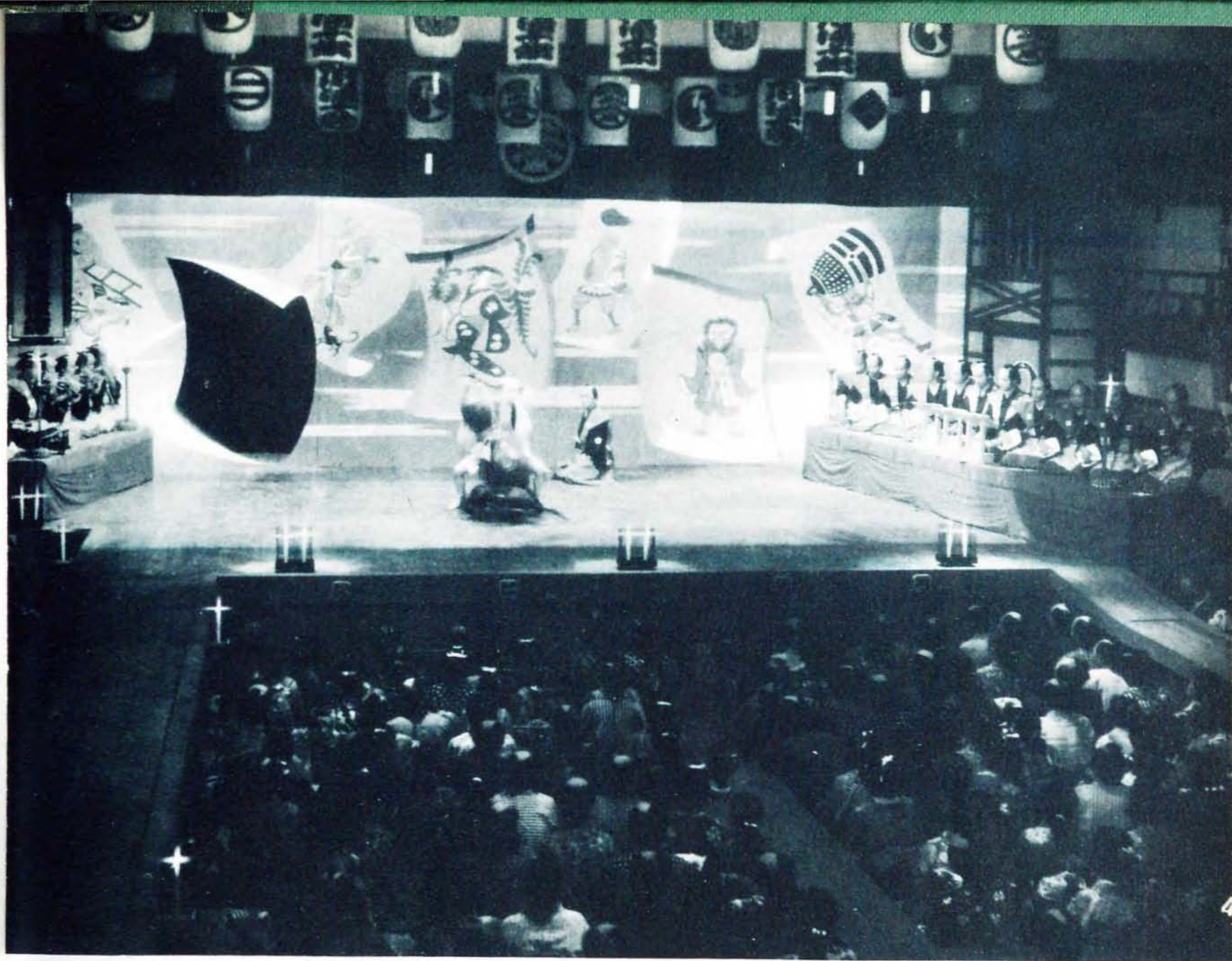
Dal 12 al 18 marzo si è svolta a Roma la "settimana del film giapponese"

Mentre i Festival internazionali propongono all'attenzione critica opere selezionate e raggiungenti precisi livelli artistici, le ormai frequenti "settimane" pongono ad un più vasto pubblico una concreta antologia informativa sul livello di una determinata produzione nazionale. Quando si tratta, per esempio, di una "settimana del cinema inglese", è ovvio che ci viene portato un approfondimento di stili, correnti e gusti a noi già noti attraverso precedenti contatti storici, sociali e culturali con quella Nazione. Se, al contrario, civiltà ed etnicità di un popolo ci sono distanti, l'importanza della selezione cinematografica presentataci dipende, oltre che dai valori filmici in sé, anche dall'aumentarsi dell'avvicinamento e delle conoscenze per quel dato paese. Una sorta di ambascierie, in sostanza, mosse da molteplici interessi di cui, non ultimo, quello di vendere il prodotto. E poiché la merce per essere venduta deve primo di tutto piacere, è logico che all'estero non si porteranno quei film in cui si dibattono problemi strettamente nazionalistici d'arte, di cultura e di politica, ma una giusta miscelazione di attrattive spettacolari. Basta pensare al programma da noi presentato nel 1954 a Tokyo in cui figuravano: "Umberto D", "Carosello napoletano", "La strada", "Pane, amore e fantasia", "La grande speranza", "Sesto Continente", "Casa Ricordi", "Madama Butterfly". A due anni di distanza la cinematografia nipponica ci ha ricambiato la visita e dal 12 al 18 marzo si è svolta a Roma la "Settimana del film giapponese" attraverso proiezioni pomeridiane e serali in un cinema di normale programmazione. Se il pubblico italiano vedrà o no i sette film proiettati in quei giorni dipenderà



perciò da quanto saranno piaciuti a eserciti, spettatori presenti in sala, critici e politici. Infatti fra coloro che dicono "è bello" oppure "è brutto" molto più severo è oggi l'uomo politico che non il cineasta. (Già si è parlato di "acqua di rose" perché non ci furono presentate le tristissime condizioni dell'operaio nipponico). Di queste voci non si dovrebbe tener affatto conto poi-

ché esse stesse dimostrano di non considerare tradizioni, correnti ed espressioni di quella cinematografia che tuttavia — pur nei suoi intenti di lievità e di spiritualità — è forse una delle poche a parlarci di dolore e di miseria sotto gli aspetti più desolanti. E non occorre riandare al Giappone dell'epoca feudale, ma riferirci anche alle moderne scuole intimiste e « neo-romantiche ».



Badiamo, per esempio, all'ottimo «Sotto qualche parte di cielo» ed alla rappresentazione dello studente universitario che si paga gli studi lavorando in fabbrica. Quando questi si ammala di tisi né provvidenze scolastiche né casse malattie intervengono per curarlo o per alleviare le sue pene: mancando di assistenza e di aiuto, dovrà abbandonare città, università, studi e tornarsene al proprio paese di origine. Così l'umanità provinciale che sfila davanti ai nostri occhi in «Diario di un commissariato» appare profondamente minata dalla miseria. Ma sarebbe ridicolo, per difendere una data cinematografia, porci alla ricerca delle pecche sociali. Nostro compito è parlare dei film visti ed a questo ci atterremo. Anzitutto sono da segnalare «Sotto qualche parte di cielo» e «Vita di un artista». Il primo, ambientato nella Tokyo dei nostri giorni, si basa su un sottilissimo gioco di rapporti psicologici dovuti alla discordanza dei «mezzi» pratici che ciascuno dei personaggi impiega per raggiungere un «fine» comune: La serenità. Perciò, ognuno reagisce alla vita secondo natura, abitudini od interessi a lui propri;

e le varie reazioni paiono contrastare e provocare effettive divergenze di sensibilità, di opinioni: individualità in lotta l'una con l'altra. Ma non è così. Quanto occorre è un fattore di catalisi e di equilibrio che si chiama comprensione. Purtroppo la comprensione — direbbe l'anacoluto manzoniano — «uno non se la può dare», ma è legata alla maturazione dell'uomo attraverso il tempo. Pare siano necessarie sofferenza ed iniziale incomprendimento anche nell'ambito domestico perché «dopo» ogni cosa si chiarifichi. Importante è non disperare poiché «sotto qualche parte di cielo» esistono per tutti l'ora e la persona che ci renderanno felici e, quindi, sereni con noi stessi. Con «Vita di un artista», passiamo da Tokyo moderna all'antica Kyoto, e quindi ci inseriamo nella tradizione stilistica-figurativa del teatro «Kabuki» e dei film «Gidai-gheki». Però siamo fuori dal clima asprigno e barbarico del «samurai» e delle forti caratterizzazioni guerriere. Ambientazione, figure e tema possiedono grazia e leggerezza dei dipinti sui ventagli di carta. Infatti la personalità di Matahei, il pittore rivoluzionario, è fatta di umiltà, di fanciul-

leschi sogni, di trasfigurata realtà. Grasso, buffo, balbuziente, ingenuo, egli vince mediante una forza candida e disarmante. Naturalmente, il personaggio è sorretto da una eccellente interpretazione dovuta ad uno dei più preparati attori giapponesi: Ciego Kataoka. I due film citati sono — a nostro avviso — i più «fedeli» ai filoni classici del cinema nipponico, mentre i restanti risentono influenze extra-nazionali. «Il bacio», primo esperimento locale del film ad episodi, pur svolto su tre racconti dello stesso autore Iscizaka, slitta verso spunti, soluzioni e comicità di effetto, diremo così, internazionali. Soltanto il secondo racconto («Una fanciulla nella nebbia») spicca per la recitazione freschissima, vulcanicamente fanciullesca della giovane Shitomi Nakahara e per la amena pittura della mentalità campagnuola di una sana ed agreste famiglia. Invece, «Diario di un commissariato» e «Addio al liceo» risentono l'uno e tendono l'altro ad un adeguamento con alcuni «standard» americani. Mentre nel commissariato di provincia ancora si punta su di un evidente bozzettismo di colore tenuemente nazionalistico, nel liceo

La coppia di «Una fanciulla nella nebbia», il secondo episodio di Sasaki Ko



53

femminile dominano i modelli hollywoodiani. Né il colore di «Addio al liceo» si adegua al raffinatismo cromatico talvolta evidente ne «Il cavallo del sogno» od aderisce a gusti pittorici precisi: è soltanto nitido pigmento, pulita verniciatura di una storia inquadrata, recitata e condotta secondo una stilistica che ha avuto ormai solidi, ma scontati collaudi negli «studios» californiani. Se il colore ha avuto benefico peso nel citato «Il cavallo del sogno» e si è adeguato ad un tono in alcuni momenti quasi favolistico, alcune lentezze e discontinuità del film risultano però evidenti e dannose alla economia generale della narrazione. Significato a parte assume «Una lettera per Tetsu», dove recitazione, prensilità drammatica e documentarismo risultano bene associati. Basato su una storia vera e su una vissuta esperienza, il regista Scimizu ha portato sullo schermo un gruppo di fanciulli attori di un «vivaio» da lui personalmente diretto. La vicenda è fra le più commoventi e tesa da tale pateticità da rasentare il sentimentalismo. Tuttavia, la mano di Scimizu non ha volutamente stretto il cuore dello spettatore per ottenere il pianto a tutti i costi. Illuminazione, schiarite, rivelazioni e dolori che appaiono sul volto dei piccoli interpreti possiedono genuine cariche emotive: l'accoramento del pubblico era inevitabile.

La voluta varietà delle pellicole di questa «settimana» non consente quindi una conclusione unitaria se non esaminandole da alcuni lati tecnici. La fotografia, in genere, risulta sempre ricercata e sapiente. Merito speciale, per un suo valore di continuità, va ai commenti musicali. Ma non intendiamo lodare le partiture in sé quanto l'opportuno uso della musica nel rapporto generale colonna sonora-fotogramma. I commenti musicali che siamo soliti udire — questione nota — vanno da elevati sinfonismi a tirannie di «sincroni», da dozzinali «musiche di

arredamento» a banali onomatopée. Il problema della funzionalità musicale ci è parso, al contrario, affrontato e ben risolto dai giapponesi con l'uso veramente sapiente del sottofondo tale da suggerirci la definizione di pittura psicologico-musicale. Non importa se accanto ad una ritmica e ad una melodica originale, abbiamo udito motivi jazz, valzer viennesi e «sul mare luccica...». (La canzone partenopea — notiamo bene — faceva da «fondo» sottile a delicate scene del lirismo amoroso di cui è improntato l'episodio «Il primo bacio»). L'importante è che qualsiasi brano musicale risultava sempre adeguatamente impiegato e con svolgimenti tematici sviluppati senza prevalenze toniche di primo piano, ma anche senza sacrifici o discontinuità dell'onda melodica. L'incontro con i giapponesi è stato, dunque, utile. Ci auguriamo che la probabile programmazione in circuito normale di qualcuno dei sette film e dei levigatissimi documentari («Il paese degli aironi» di Yamaseita, «I campi a terrazze» di Toyoda, «Vita delle scimmie giapponesi» di Yabe, l'«Hokkaido» di Kuwano, «Nikke» di Shinsha), comportino pure l'occasione per iniziare un discorso critico più ampio. Per ora, restando nel campo dell'informazione, ci limitiamo ad elencare trame e «cast» delle opere che figuravano nell'elenco della manifestazione.

IL CAVALLO DEL SOGNO

(Maboroshi no uma - 1955)

Regia: Kogi Scima - Soggetto: da un romanzo di Hiroaki Fugii - Sceneggiatura: Kimiyuki Hasegawa e Kogi Scima - Fotografia: Mikio Takahashi - Musica: Seitaro Omori e Kogi Scima - Colore: Daiei-Eastmancolor - Produzione: Daiei - Personaggi e interpreti: Gijro (Yukihiko Iwatare), Yukie, sua sorella (Ayako Wakao),

Iciro, suo fratello (Akihiko Yusa), Yasuko, suo padre (Bontaro Miake), Tokio (Yosuko Kitahara).

I puledri «Principe» e «Ciclone» appartengono rispettivamente agli allevamenti delle famiglie Sciraisci e Onisci. Il vecchio Sciraisci muore per salvare Principe da un incendio e la sua perdita provoca sbandamenti e dissesti finanziari ai figli le cui speranze sono quindi tutte riposte nelle vittorie alle corse del cavallo. Ma Principe delude mentre, invece, Ciclone si afferma. Causa delle cattive prove del purosangue è il ricor, do delle fiamme suscitato dalle grida della folla a cui va ad aggiungersi il nuovo terrore provocato da un incendio che scoppia nelle scuderie. Soltanto il piccolo piccolo Gijro Sciraisci riesce a calmarlo suonando con l'armonica la canzone al cui ritmo lo conduceva al galoppo sui prati. Così Principe, opposto a Ciclone, vince il «Derby», ma l'eccessivo sforzo ne provoca la morte.

SOTTO QUALCHE PARTE DI CIELO

(Kono hiroi sora no dokokani - 1955)

Regia: Masaki Kobayashi - Soggetto: da un romanzo di Yosiko Kusuda - Produzione: Schochiku - Personaggi e interpreti: Agneci, il proprietario (Keigi Sada), Hiroko, sua moglie (Yosiko Kuga), Scighe, la matrigna (Kumeko Urabe), Yasuko, la sorellastro (Hideko Takamine), Noboru, il fratellastro (Ryo Hisehama), Seinkici, amico di Hiroko (Ryohei Ueda).

Royici e Hiroko sono una giovane coppia di sposi; lui è proprietario di un negozio di generi alimentari; lei ha lasciato il paese e un deluso fidanzato ed è venuta a Tokyo dove si è innamorata di Royici. Ma Hiroko incontra nella nuova famiglia un ambiente un po' ostile. Soprattutto la suocera e la cognata la giudicano pigra, disattenta, inopace. Soltanto il giovane cognato la difende e riesce, infine, con fresca bontà a dissipare le prevenzioni della madre e l'infelicità della sorella che, rimasta zoppa in seguito ad un

bombardamento, finisce col trovare ugualmente l'amore che si era precluso. Tutte quelle difficoltà che sembravano insuperabili cadono e nella casa regnano ora la serenità e l'affetto.

IL BACIO

(Kucizuke - 1955)

Soggetto: tratto da tre racconti di *Yogiro Isizaka* - Produzione: *Toho*.

Primo racconto: *Il primo bacio* — Regia: *Mikio Naruse* - Personaggi e interpreti: *Kumiko (Kyoko Aoyama), Kengi (Yoichi Takikawa)*.

La giovane Kumiko, attraverso l'amore nato fra lei ed un suo compagno di scuola, giunge a comprendere i sentimenti che ancora uniscono sua cognata alla memoria del marito morto.

Secondo racconto: *Una fanciulla nella nebbia* — Regia: *Hideo Suzuki* - Personaggi e interpreti: *Yoseiko (Yoko Tsukasa), Eikiei (Hirosei Koizumi)*.

Una simpatica famiglia campagnuola, la cui figlia maggiore studia a Tokyo, è messa



Una scena di « Una lettera per Tetsuò » di Hiroshi Scimizu

Da « Diario di un commissariato » di Seigi Hisamatsu



in subbuglio dalla visita di un compagno di università della ragazza. Timorosi di mostrarsi arretrati permettono ai giovani una gita in montagna, ma non intendono far a meno di vigilarli. Tuttavia l'antica saggezza della vecchia nonna pone i due giovani a loro agio: e una promessa d'amore nasce nel corso di una passeggiata notturna.

Terzo racconto: *Due donne* — Regia: *Masamori Karem* — Personaggi e interpreti: *Tomoko (Hideko Takamine)*, *Kyoko (Meiko Nakamura)*.

La moglie di un medico è gelosa dell'infermiera; per allontanarla di casa riesce a sposarla con un erbiendolo. Ma quando viene assunta una nuova infermiera, la moglie si accorge che la seconda è più carina della prima...

VITA DI UN ARTISTA

(Hiryu muso - 1955)

Regia: *Sasaki Ko* - Soggetto: *Hirosci Namie e Kinnosuke Fukada* - Fotografia: *Seigheto Miki* - Musica: *Masasci Yoschimura* - Produzione: *Toei* - Personaggi e interpreti: *Matahei (Ciezo Kataoka)*, *Tokue, sua moglie (Mitsuko Miura)*, *Sciokan, il maestro (Kengi Susukida)*, *Sayogi, figlia di Sciokan (Setsuko Wakayama)*, *Unokio, la geisha (Cizu Kitagawa)*, *Sciurinosuke (Kensaro Ara)*.

La «Tosa» e la «Kano» sono due scuole di pittura dell'antico Giappone che lavorano secondo stili tradizionali. Matahei, benché allievo della «Tosa» e stimato dal maestro Sciokan, è un uomo semplice, umile, balbuziente, ma dotato di talento estroso e rivoluzionario. Però intrighi e gelosie lo costringono ad abbandonare la casa di Sciokan; soltanto la cameriera Tokue lo segue e i due si sposano. La loro vita è dura e diffi-

cile poichè l'originalità dei dipinti di Matahei stenta ad essere capita. Primo ad apprezzarli è un attore che si serve di Matahei per le scene e i costumi di uno spettacolo. In seguito lo stesso maestro Sciokan, paralizzato ad una mano ed impossibilitato a partecipare ad una gara di pittura indetta dall'imperatore, affida l'incarico all'ex allievo che vince e raggiunge la fama.

UNA LETTERA PER TETSUO

(Sciinomi Gakuen - 1955)

Regia: *Hirosci Scimizu* - Soggetto: *Saburo Yamamoto* - Sceneggiatura: *Hirosci Shimizu* - Fotografia: *Hirosci Suzuki* - Musica: *Icei Saito* - Produzione: *Shinto* - Personaggi e interpreti: *Il professor Yamamoto (Giukici Uno)*, *Fumiko, sua moglie (Ranko Hanai)*, *Yudo, il figlio maggiore (Kenzo Kawanazaki)*, *Turuhiko, il figlio minore (Ryo Iwasaki)*, *Kayoko Emi, la maestra (Kyoko Kagawa)*, *la dottoressa la dottoressa Tanaka (Yukiko Scimazaki)*, *Tetsuo (Michiro Mori)* e il gruppo dei fanciulli attori di *Hirosci Scimizu*.

Il professor Yamamoto, che ha due figli colpiti dalla paralisi infantile, fonda un istituto per raccogliere i bimbi poliomiolitici. Alla scuola viene condotto anche il piccolo Tetsuo; orfano di madre, il padre e la matrigna vedono nell'istituto solo un mezzo per disfarsi dell'infelice ragazzo. Qui Tetsuo trova la serenità, ma sogna invano che il padre venga a trovarlo. Deluso, cade in una profonda amarezza, finché un giorno è gravemente colpito da una polmonite. Al suo capezzale, prima che egli muoia, la maestra gli fa giungere una finta lettera del padre.

DIARIO DI UN COMMISSARIATO

(Keisatsu Nikki - 1955)

Regia: *Seigi Hisamatsu* - Soggetto: *Einosuke Ito* - Sceneggiatura: *Tosio Ide* - Foto-

grafia: *Masaku Himeda* - Musica: *Ikuma Dan* - Produzione: *Nikkatsu* - Personaggi e interpreti: *Il commissario (Masao Mischei)*, *l'agente Yoscei (Hisaya Morisei)*, *l'agente Hanakawa (Rentaro Mikuni)*, *Aya Nitta (Kaneko Iwasaki)*, *Sughita Mogo (Haruko Sughimura)*, *Iwata (Yunosuke Ito)*, *Seizu, la madre (Yosceiko Tsubouchi)*.

Siamo in un commissariato di polizia di provincia in cui passano «casi» e «tipi» diversi: i bimbi abbandonati, il carrettiere ubriaco accusato di furto, la cleptomane, la povera ragazza che sta per cadere nelle mani della mezzana, gli sposi divisi dalla miseria. L'uomo impazzito a causa della guerra. E i vari poliziotti affrontano questo campionario dell'umanità, a seconda dei casi, con umorismo, con clemenza o con severità.

ADDIO AL LICEO

(Hotaro no hikari - 1955)

Regia: *Kazuo Mori* - Soggetto: da un romanzo di *Matsutaro Kawaguchi* - Sceneggiatura: *Fugio Nakasei* e *Kogi Miwa* - Fotografia: *Tsumekie Scibata* - Produzione: *Daiei* - Personaggi ed interpreti: *Reiko (Ayako Wakao)*, *Kyoko (Kazuko Iekawa)*, *Sumie (Hiroko Yagima)*, *Midori (Yuko Yasei)*, *Toschiko Miyamoto (Kengi Sugawara)*.

Reiko, rimasta orfana, lascia il liceo per dedicarsi al laboratorio di ricamo appartenuto al padre e per mantenere agli studi la sorella minore. Di lei si innamora Toschiko, disegnatore in un grande magazzino di stoffe, e quando un incidente automobilistico rende la giovane inabile al delicato lavoro di ricamo, egli si offre di sposarla. I loro progetti matrimoniali vengono contrastati dalla madre di Toschiko e solo dopo un lungo periodo di sacrificio e di distacco, possono realizzarsi.



« Addio al liceo » di
Kazuo Mori



"GIRANO," A ROMA E SOGNANO UN FILM

Il turista straniero punta la cinepresa sui monumenti, ma cerca, di scoprire nella vita scenari e protagonisti di un film ideale - Abbiamo chiesto loro: se fosse possibile, quali ambienti e quali personaggi scegliereste?

Viviamo tutti i giorni nella nostra casa, ne conosciamo gli angoli, la vediamo così, ci vediamo così noi stessi. Poi viene qualcuno a trovarci, parliamo, ci mettiamo in vetrina, e quando se ne va, porta via con sé qualcosa di noi e del nostro ambiente. Il ricordo di una frase, di un quadro, di un particolare. Quale? Ognuno l'ha scelto a caso, senza accorgersene, ma quando penserà a noi ci vedrà in quella maniera, su quello sfondo.

E' sempre interessante sapere come ci vedono gli altri, chi siamo per gli altri. Spesso diventiamo qualcuno che non conoscevano affatto o che facevamo finta di ignorare. Ci siamo fotografati tante volte, ma i ritratti che abbiamo nel nostro album non assomigliano per niente a quelli che si portano via, e che ci hanno fatto con un obbiettivo differente.

«Quando vi vedo a San Pietro e al Colosseo, recitate. Mi sembra di avere davanti un enorme palcoscenico. Lo scenografo, un grosso nome, ha immaginato quanto di più bello e di più imponente esista sulla terra. Ma a un certo punto lo spettacolo finisce e voi tornate a casa. Ed è allora che incominciate a interessarmi veramente». Così ci dice Elenita, giovane turista americana appassionata di cinema e di fotografia. Ha visto «Ladri di biciclette»; ne è rimasta impressionata, ma se facesse un film, i suoi personaggi non li sceglierebbe così. Gira dalla mattina alla sera con la sua piccola macchina da presa, ed un pezzetto qui, un pezzetto là, sta mettendo insieme la Roma che



... l'americano che tenta in tutte le maniere di far star fermo il figlio per un decente «souvenir of Rome»...



...il newyorke-
se che « gira »
fra i tavolini
all'aperto di
un caffè di
Via Veneto...

...la bellissima
mannequin-
pittrice, attrice
che fotografa
l'amica in ter-
razza da cui
(come poteva
mancare?) si
vede Trinità
dei Monti

si porterà a San Francisco. « I panni sporchi di Trastevere e i grossi monumenti sono molto di voi, ma non soltanto o tutto. A Roma ho visto un quartiere Prati, una via Nazionale, un'infinità di bambini che giocano nei parchi. Ho visitato molte altre città d'Italia, e quando penso a voi, adesso, vedo una enorme famiglia borghese, con i problemi tipici della classe media.

Il personaggio del « mio » film italiano non lavora troppo e non si diverte troppo; sa vivere la sua vita pigliandola come va presa, riuscendo a rimanere se stesso e conservando in un'epoca sempre più affannata e meccanica, il gusto delle cose belle, della poesia, della buona tavola. Ha il suo ufficio, la sua famiglia, la sua macchina. De Sica ha parlato di biciclette. Io parlerei di « 600 ». La domenica mattina va a spasso per via Veneto e si gode il bel sole di Roma. Ha parcheggiato la sua auto tra la Cadillac del grande divo americano e l'Alfa dell'industriale milanese. Veste bene, come sanno vestire gli italiani. Può fare il gran signore senza esserlo. E questa volta la sua non è una commedia o un trucco, è solo un miracolo che accade ancora soltanto qui da voi.

Questo è il personaggio che immagino io. E potrebbe muoversi sugli sfondi che gli ho preso qui a Roma: villa Borghese, via Veneto, Lungotevere, un banco di frutta, un cinematografo, una chiesa, una fontana, un negozio, una trattoria, un palazzo. Posti noti o angoli che mi sono scelta un po' ogni giorno e che mi potrò a casa. Roma l'ho vista così, e per me, americana di San Francisco è vera soltanto così ».

Per Colette, francese in eterno movimento, ieri a Parigi, domani a New York, l'Italia è sempre il più bel Paese del mondo, il posto ideale per girarci centinaia di film, « ricco com'è di esterni interessanti. Inquadrerei quel balcone fiorito e proprio questa strada — ci dice passando davanti ad una palazzina moderna vicino alla passeggiata Archeologica —. Qui c'è proprio la Roma che io adoro. Comodità e funzionalità attaccate a quel ben di Dio che è la Roma antica. Forse i personaggi del mio film dovrebbero camminare sempre, dal principio alla fine, per passare davanti a tutti i posti che vorrei far vedere. L'Aventino, l'isola Tiberina, un mercato (perché un mercato in un film italiano dovrebbe esserci sempre), una trattoria a Trastevere, il Gianicolo, tante fontane. Il mio film avrebbe come protagonista un ragazzo del popolo, non miserabile, però tra-

steverino, perché il ragazzo romano è simpatico in tutte le lingue, ed anche se vive sempre "in un mare di guai", come dite voi, è allegro. Ecco il perché delle tante fontane che vorrei sullo schermo. Ma non dimenticherei i Parioli e la zona nuova dell'Aventino. Trastevere è Trastevere, d'accordo, ma non è recintata, e intorno ha tutta Roma. Il mio ragazzo lo sa, ed è per questo che uscirebbe spesso su sfondi piuttosto vari, quelli che veramente compongono questa meravigliosa città. E la massa delle comparse potrebbe essere la gente che attraversa le vie del centro: il Tritone, o via Nazionale, o Piazza del Popolo. Gente comune, con problemi comuni a quelli di tutto il mondo, poco colorati, come di solito lo sono i palazzi e le case che abitano.

Ho ripreso con la mia macchina molti aspetti di questa vita normalissima, e accanto all'immancabile Colosseo e San Pietro, ai vicoli di Trastevere e dell'Aventino, non



ho dimenticato di includere angoli di solito ignorati da noi stranieri, perché banali forse, ma importanti se vorrò un giorno riproiettarli sul mio schermo la Roma e l'Italia che ho conosciuto».

«Jim corri qui, fermo, fermo!». Il ragazzino lentiginoso non ne vuol sapere di farsi la fotografia, anche se ha alle spalle il più fotografato sfondo del mondo: San Pietro. Mamma e papà americani in viaggio turistico, vogliono portarsi a casa su un pezzetto di cartone il ricordo di questi luoghi; ma Jim non è d'accordo. L'hanno messo in posa un'infinità di volte in questi giorni e non ne può proprio più. Specialmente in piedi davanti a un'enorme fontana, ha avuto modo di essere ripreso in cento maniere. Perché quella fontana è la passione di papà. Lì ci girerebbe un film intero, con tutta la gente che passeggia nella piazza, e ci ambienterebbe un soggetto interessantissimo, anche se pieno di cose di tutti i giorni e di tipi niente affatto speciali. «E' quella piazza — ci spiega — che si incontra uscendo dalla stazione. Piazza d'Esedra si chiama e la fontana, fontana delle Najadi. E' bellissima, con tutta quell'acqua e quel movimento lì intorno fatto di uomini e donne che vanno e vengono. Chi sono, come vivono, questo vorrei dire. Hanno tutti la faccia di italiani, come io ho imparato a conoscere gli italiani in questi giorni, né ricchissimi, né poverissimi, una classe di mezzo, ma non per questo meno umana e meno simpatica.

Ho fatto molte fotografie a mio figlio, e sullo sfondo c'è sempre qualcuno che cammina o che guarda, passanti normalissimi. Sono loro i miei personaggi, quelli che in America ci ricorderanno l'Italia e che io

... spalle al celebre monumento, riprendiamo un po' questi romani!...

...alcuni non scherzano: pesano un quintale e sanno tutto sul diaframma...

... questa è Elenita. Si chiama così, ma non è affatto spagnola. E' americana puro sangue e ha deciso di portarsi a San Francisco il «suo» film su Roma



metterei in un film se potessi girarlo veramente».

Per Caroline, la Roma bella è quella che si adagia tra il teatro di Marcello, San Giorgio Velabro, e la Bocca della Verità. Poi ci si inoltra un po' e c'è una stradina piena di bambini e di gatti. La studentessa (perché il personaggio del suo film dovrebbe essere questo, della media borghesia, con tutti i problemi delle ragazze d'oggi) ci passerebbe spesso per qualche ragione e anche noi avremmo modo di vederla. L'ha inquadrata da tutti gli angoli quella stradina, così come ha ripreso via del Mare in lungo e largo.

Hans Woll ingegnere di Innsbruck parla con tanto affetto della vecchia piazza di Pietra, ma si illumina di gioia quando accenna alla zona nuova di viale Marconi, viale Cristoforo Colombo e dell'EUR. E' lì che ha impresso molto della sua pellicola ed è lì che ambienterebbe un film. Protagonista un ingegnere. «In Italia ce ne sono molti e bravi, no?».

Queste le risposte di cinque su dieci stranieri che abbiamo avvicinato e con i quali ci siamo intrattenuti a parlare di cinema, di Roma, d'Italia.

E' stata in fondo un po' una sorpresa. L'idea dell'italiano piuttosto colorato, pieno di folklore e di canto di tipo hollywoodiano è evidentemente tramontata. Come è superata quella dell'italiano stracciato, del quartiere popolare, in realistico bianco e nero.

Oggi su uno sfondo vario, come è varia l'Italia, la gente di fuori trova più intonata e più aderente alla realtà che loro hanno incontrato, un personaggio borghese.

Ci vedono così, eroi di storie semplici



... Elenita gira dalla mattina alla sera con la sua piccola macchina da presa ed un pezzetto qui, un pezzetto là, sta mettendo insieme la Roma che si porterà in America

... Elenita ama i tranquilli angoli dei parchi dove paffuti volti di bambini sporgono dalle carrozzelle e dove i vecchi camminano strascicando i piedi sulla ghiaia



... Elenita — corpo dritto, mani ferme — «gira» sul Lungotevere

senza regole, artifici, o retorica, interessanti e pieni di poesia proprio per questo.

Abbiamo domandato ad alcuni turisti stranieri:

- 1) Quali punti di Roma ha ripreso con maggior piacere?
- 2) Se avesse la possibilità di girare qui un film, dove lo ambienterebbe?
- 3) Quali personaggi sceglierebbe?

ELENITA DARDY (San Francisco).

- 1) Villa Borghese, via Veneto, Lungotevere. Un banco di frutta. Una fontanella. Una piccola chiesa. Piazza di Spagna.

2) Nel quartiere più borghese di Roma.

3) L'italiano della classe media.

COLETTE (Francia).

- 1) Un balcone fiorito di una casa moderna. Il Colosseo. Una via di Trastevere, una dell'Aventino, una dei Parioli. Un mercato. Piazza di Spagna.
- 2) Nella Roma vecchia e in quella nuova.
- 3) Un ragazzo del popolo protagonista, e molti personaggi delle varie classi sociali.

IL PAPA' DI JIM (U.S.A.).

- 1) San Pietro. Il Gianicolo. Il Pincio. Via Appia. La fontana delle Najadi.
- 2) Vicino alla stazione e precisamente a piazza Esedra.
- 3) La gente che passa in quella piazza, della classe media.

HANS WOLL (Innsbruck).

- 1) Piazza di Pietra. Ponte Marconi. EUR.
- 2) In quella zona nuova.
- 3) Un ingegnere tecnico come me, in un ambiente di professionisti.

ROBERT CHERRY (Liverpool).

- 1) Aventino, Pincio, Gianicolo, via Appia, Colosseo, via Veneto. Piazza Venezia. Piazza di Spagna.
- 2) Al Corso.
- 3) Moglie e marito impiegati.

FUSAO KOBAYASHI (Tokio).

- 1) A Villa d'Este.
- 2) Appartenenti a un ceto piuttosto elevato.

CAROLINE REED (Washington).

- 1) Teatro di Marcello, Tempio di Vesta, San Giorgio Velabro. Una strada piena di gatti e di bambini.
- 3) Un studentessa né ricca, né povera.

WILLIAM CARNEY (U.S.A.).

- 1) Pantheon, piazza della Minerva.
- 2) Una zona intorno al Pantheon.
- 3) Un artigiano artista, non povero, non industrializzato, né meccanizzato.

PIER LAROCHE (Francia).

- 1) Piazza Cavalieri di Malta, Aventino, piazza di Spagna, S. Francesca Romana, Palatino.
- 2) Via Condotti e dintorni.
- 3) Un antiquario.

R. ROSENSTAIN (New York).

- 1) Colle Oppio, Isola Tiberina, Passeggiata Archeologica, via Appia, ponte Nomentano.
- 2) In una villetta sulla via Appia.
- 3) Un professionista.

Quando a Roma c'è il sole, gli stranieri sembrano saltar fuori da ogni angolo, armati di macchine fotografiche e da presa.

C'è il signore inglese in lobbia che in quadra la carrozzella sullo sfondo di San Pietro. C'è l'americano che tenta in tutte le maniere di far star fermo il figlio per scattare una fotografia decente *souvenir of Rome*, e c'è quello sempre USA che «gira» in un caffè di via Veneto.

C'è il francese o tedesco piuttosto in carne con macchine a tracolla, pronto sempre a fare dei campi lunghi con ogni tipo di luce.

C'è la turista americana che riprende i punti meno noti, e c'è infine la mannequin-pittrice bellissima che fotografa l'amica in terrazza.

Così ognuno porterà a casa la «sua» Roma in bianco e nero o a colori, sfondo immaginario di un personalissimo film ideale.

M. Quirico

Preoccupati per l'Ecoprassia il Maestro, il Pediatra e la Zia

Lezioni di professori e ansie di buone signore al I° Congresso dell'Istituto Internazionale della Cinematografia per la Gioventù. Ma se lo Stato non risolve il problema anche il missionario fa un buco nell'acqua, i "luminari" passano per noiosi barboni e l'esercente si dà a superprogrammare

Marilina



Sala della Promoteca in Campidoglio. Presente l'On. Brusasca, parla il Senatore Alessandro Schiavi, Presidente dell'Istituto Internazionale della Cinematografia per la Gioventù (I.C.G.). Ne sono vice-presidenti i professori Ugo Redanò e Leandro Canevelli, rispettivamente titolari delle cattedre di Pedagogia e di Psicologia dell'Università di Roma. Segretario generale è l'Onorevole Mary Tibaldi Chiesa. L'I.C.G. venne costituito nel dicembre '55

D'accordo: il maestro, il pediatra e la zia di vostro figlio sono la dolcezza in persona. Ma i vostri? Quello che vi faceva aprire la bocca e dire «a», quello che vi urlava «vai avanti come un gambero!» e quella che vi nascondeva l'album di «Cino e Franco», non somigliavano un po' tutti ai «caporali» di De Curtis? Il fatto è che per via del sospiro di nostalgia con cui rimpiangete, oggi, gli anni degli squilli ai campanelli altrui, vi siete scordati le tremarelle infantili dovute alla famosa dittatura del triumvirato pedagogico-medico-educativo. E poi — giunti alla vostra età — neppure vi salta in mente che «loro» possano ancora «sguardarvi». Ma un bel giorno ricevete l'invito di assistere ai lavori del congresso indetto da un nuovo organismo (tre mesi di vita) che si chiama «Istituto Internazionale della Cinematografia per la Gioventù» (I.C.G.); l'abbinarsi delle parole «cinema» e «congresso» vi induce a credere che tutto si svolgerà — come di solito avviene — fra la pratica e rumorosa gente che vive di cinematografato. Perciò entrammo nella sede congressuale e prendemmo posto pensando di avvalorci immediatamente del consueto scambio di chiacchiere, opinioni e sigarette con i colleghi e le colleghe delle sedie accanto. Nulla di più sbagliato; subito si levarono inviti al silenzio, dita alle labbra, severe sbirciate; e il salone divenne aulca, il tavolo cattedra, le sedie banchi. E non poteva essere altrimenti: quei congressisti riuniti nell'austero «Consiglio Nazionale delle Ricerche» presiedevano — fino a poche ore prima — scuole, cliniche, tribunali, Senato e nipotine di anni sei. Come pretendere che smettessero la veste professionale, la consuetudine alla disciplina, al rimprovero, all'occhiateccia? Già c'era da rallegrarci perché non saremmo stati «interrogati». Ed in verità avrebbero avuto tutte le ragioni per farlo in quanto la quasi totalità dei discorsi che si sono uditi dal 9 al 15 marzo (una settimana tonda tonda) valevano autentiche «lezioni». Si vede proprio che il cinema «adulto» (quello «criminogeno», per essere in linea col linguaggio dei relatori) è nelle mani degli ignoranti «dottori»; ragion per cui ad insegnare come debba essere il cinema «ricreativo-educativo» spetta soltanto ai saggi «professori»; perché loro tengono la pedagogia dalla parte del manico e noi no. E se non l'avete ancor capito in italiano ve lo ripetiamo in francese così come ha detto Serra del Ministero della Giustizia del Portogallo: «ni les cineastes ni les critiques ni les journalistes ni

pedagogie, car ils sont des experts du film et non les autres experts du film pourront remplacer la pas de l'education». Con simili premesse non restava che tacere e dare la parola agli esperti i quali hanno affermato che «Il pediatra deve sconsigliare la frequenza al cinema ai bambini gracili, linfatici, predisposti alle affezioni delle vie respiratorie... Per i ragazzi gracili la distensione e l'evanescente più consigliabile è la vita fisica allo aperto e la competizione agonistica con i coetanei... L'utilizzazione dei ragazzi sotto i 12 anni come attori di film per la gioventù dovrebbe cadere sotto le sanzioni di legge per il lavoro dei fanciulli anche se si tratti di piccoli professionisti e fanciulli prodigio; potrebbe essere consentita la collaborazione di attori dilettanti in ore di svago». (Prof. Frontali della Clinica Pediatrica di Roma) A sua volta un pediatra di Parma, il Prof. Laurinich, non solo voleva attori fanciulli, ma anche registi-ragazzi «a cui si sia impartita la guida di alcuni principi generici», mentre c'era chi tuonava (Prof. Speranza di Roma) che «il cinema è fattore scatenante di molteplici riflessi fisiologici: cardiaci, epatici, renali, ghiandolari, ecc.». E poi il Prof. Boschi di Modena iniziò con il fenomeno dell'«ecoprassia» e terminò con l'«homo sapiens»; il Prof. Mura disquisì sul non incorrere nell'equivoco del «post hoc propter hoc»; Mr. Lox, giudice per minorenni a Bruxelles, citò l'«imitazione ludica degli eroi e dei vili» e osservò che «la frequenza di rapporti sessuali coniugali ed extra-coniugali au-

menta dopo determinate rappresentazioni cinematografiche». Quindi ciascuno «propugnò» qualcosa: chi la costituzione di «nidi cinematografici» adatti ad accogliere i bimbi di età «pre-scolare» quando i genitori debbano necessariamente condurli appresso andando al cinema (Professor De Santis), chi di sviluppare maggiormente il «senso della natura» (Professor Anfosso) e chi di far versare agli alunni (o meglio ai papà) un contributo annuale per la diffusione della cinematografia nelle scuole. Infine — storia vecchia — ci fu la solita altalena di condanne e di assoluzioni al cinema, e se il cinema sia causa od occasione alla spinta criminale, e ancora se la visione di violenza ecciti solo il tarato o anche il sano, per risalire al famoso circolo chiuso del rapporto fanciullo-famiglia-società. Non è la prima volta che ascoltiamo discorsi simili poiché — ci dispiace per l'I.C.G. — non è questo il primo organismo né il primo congresso in cui si dibattono seriamente i problemi della cinematografia per i ragazzi. E' però vero che mancava ancora il serio e dignitoso convegno dei «luminari». Ora l'abbiamo avuto: ebbene? Essi sono scesi dall'alto del cielo pediatrico-pedagogico in cui li ammiriamo muoversi con l'eleganza dei gabbiani per toccare inutilmente e sgraziatamente la terra del cinema, così come avviene per quei noti planatori dalle ali troppo lunghe e dalle zampette corte corte. Tenevano loro compagnia care signore e buone dame che amano i frugoli assai teneramente, ma che di cinematografia ne sanno pochino. Il loro programma è molto nobile, ma — guarda un po' — chi non lo ha? Chi non si propone di «studiare e risolvere il problema del cinema per la gioventù»? Ebbene, noi non siamo gelosi: tutti possono alzare la voce, ma perché il coro risulti un coro, vogliamo — per favore — prendere posto? Voci bianche da una parte, voci scure dall'altra, teoria a sinistra, pratica a destra. La più dolce «zia» dell'I.C.G. donerà al prossimo congresso i vergini premi chiamati «Alloro del Campidoglio» al miglior saggista, al miglior attore, alla migliore attrice, al miglior regista e al miglior film. Tuttavia, se il film verrà girato, non sarà per il premio; sarà perché ragioni di convenienza prettamente cinematografica lo avranno permesso. Le stesse ragioni che permetterebbero ad un'intera serie di pellicole per la gioventù di essere realizzate e di venire regolarmente proiettate. D'altronde l'unico «do» di petto del congresso è uscito dalla praticaccia di uno che — finalmente! — se ne intendeva; infatti l'avvocato Mario Villa (non è professore) conosce a fondo produzione ed esercizio ed ha dichiarato che gli esercenti italiani sarebbero ben disposti a programmare nei pomeriggi del giovedì e del sabato i film per ragazzi purché le cifre quadrino. E le cifre significano che per coprire un fabbisogno di 104 pellicole annuali — sulla base delle 52 settimane annue — occorre un minimo produttivo di 90 film. Le cifre vogliono dire che rivolgendosi a film stranieri le spese di edizione non debbono raggiungere gli attuali 12-14 milioni, ma che l'esercente richiede esenzioni o diminuzioni delle spese di importazione, di doppiaggio e di tasse erariali. Non ci si può occupare di cinema per la gioventù — ha inteso significare Villa — se non si risolvono esclusivamente le questioni di produzione e di circuito. Gli illustri «nomi» del congresso (persone di influenza nazionale e governativa) indirizzino volontà ed energie allo scopo di ottenere le agevolazioni pratiche ai creatori e ai distributori: questa è l'unica strada che possono aprire. In

(CONTINUA A PAG. 114)

Donne sole

(1955)

Regia: Vittorio Sala - Soggetto: Vittorio Sala - Sceneggiatura: Adriano Baracco, Sandro Continenza, Vittorio Sala - Fotografia: Aldo Giordani - Architettura e arredatore: Scisci - Musica: Roberto Nicolosi - Colore: Ferranicolor - Produzione: Maurizio Film - Distribuzione: ENIC - Personaggi e interpreti: Luisa (Eleonora Rossi-Drago), Mara (Gianna Maria Canale), Nice (Luciana Angiolillo), Franca (Antigone Costanza), Bongiovanni (Paolo Stoppa), Giulio, il cronista (Ettore Manni), Milno, il principe (Joseph Lenzi), Pressenda, l'attrice (Evi Maltagliati), Turi (Ignazio Leone), Vittorio Vaser, Franca Ferrar, Matilde Crespi, Giorgio Gandolfi.

E' la storia di quattro indossatrici: Luisa, Mara, Franca e Nice. Mara, con l'appoggio di un maturo produttore, diventerà attrice cinematografica. Luisa, dopo essersi innamorata di un principe, capirà che l'uomo dei suoi sogni ha mete ben precise e lontane dal matrimonio. Nice, bruciata da una triste esperienza, accetterà la corte di un bravo ed onesto vicino di casa. Franca troverà nel giovane siciliano Turi il "buon" marito. Il film è ambientato in una casa di moda, in riviera, a Cinecittà.

Di fronte al lavoro di un regista esordiente in un lungometraggio a soggetto si è di solito benevoli; disposti cioè a

passare sotto silenzio i difetti per una rapida rassegna che metta in evidenza, se ci sono, i pregi dell'opera, semi di una pianta forse rigogliosa. Con Vittorio Sala non seguiremo questa prassi; faremo invece un attento esame anche se, denunciando alcuni difetti, sapremo di non fargli un favore; ma l'amicizia impone una sincerità che non ammette giri di parole o mezzi termini. E tanto più saremo sinceri in quanto Vittorio Sala ha dimostrato con «Donne sole» di preferire la strada della chiarezza fino al paradosso rinunciando a molti pregiudizi che gli avrebbero imposto di procedere con cautela in una storia tutta tesa a dimostrare la manchevolezza di una porzione della società.

Vittorio Sala sembra avere un fatto personale con gli «snob» e con i «pariolini»; lo ha già dimostrato in un documentario girato appunto ai Parioli, quartiere alto di Roma, satireggiando gli atteggiamenti di quegli abitanti con una violenza a volte persino fastidiosa. Questo suo atteggiamento doveva perciò trovare un terreno più ampio per svilupparsi e per crescere; se infatti i trecento metri sui «quartieri alti» facevano intravedere tipi e situazioni erano però — proprio per mancanza di spazio — più che altro bozzetti senza organico sviluppo.

«Donne sole» è quindi un documentario cresciuto che include nella sua storia — piuttosto semplice — personaggi svariati viventi nel flusso e riflusso di un quartiere con-

siderato, per una non sempre obiettiva immagine letteraria, il luogo dello «chic» cittadino, della mollezza e del dolce far niente. Non è giusto fare di molte erbe un fascio; ma Vittorio Sala ha tenuto conto del luogo comune «sui Parioli» accettandolo come oro zecchino. Gli serviva un ambiente per dare vita alla storia di quattro donne che dovevano essere tanto più «sole» per quanto immerse nel frastuono di sincope, nel riverbero di gemme preziose, nel fruscio di sete, nello splendore di grandi saloni.

Non è chi non veda in questo contrasto di felicità apparente e di intima insoddisfazione un vecchio motivo drammatico; tuttavia il film lo ha sfidato quasi sapendo di poter dare in compenso momenti drammatici eccezionali che avrebbero giustificato, nell'intero bilancio, la mancanza di un capitale iniziale tutto proprio e nuovo. Si trattava insomma di contrabbandare su vecchi temi nuovi sistemi d'indagine e di portare lo spettatore a considerazioni che lo mettessero di fronte ad una realtà scoperta in un ginepraio di cose viste e sentite. Un programma quindi arditissimo che, per un esordiente, può definirsi temerario e avventuroso. E tutto il piglio del film è temerario: perché si è scelta una casistica limitata a quattro figure umane quasi che Luisa, Mara, Nice e Franca rappresentassero le uniche variazioni del tema delle indossatrici; perché si è fatto affidamento sulla differenziazione di sfumature psico-

logiche piuttosto che su indubbie diversità tra Luisa e Mara, Nice e Franca, pedine dello stesso gioco; ma soprattutto perché le quattro donne, piegandosi a deviazioni improvvise, hanno «risvolti» che non trovano una giustificazione se si ripensa ai primi fotogrammi nei quali Luisa, Mara, Nice e Franca vengono presentate. E vediamo ora i personaggi ad uno ad uno.

Donne come Luisa ne incontriamo ad ogni passo; la deformazione professionale in caratteri come il suo non influisce affatto. Luisa è un'egoista; l'egoismo la spinge a cercare una vita comoda; ama il lusso quindi accoglie il principe e rifiuta il bravo giornalista. Poi magari piangerà, perché si sentirà sola; ma sola senza il principe. Ha una moralità indiscutibile in apparenza; nella sostanza però Luisa è un personaggio sgradevole che piange nel finale, con lacrime di sapore letterario, a «chiusura».

Più sana invece Mara. Anche lei ama il lusso, ma lo cerca, senza mezzi termini, nelle braccia di un industriale che nasconde l'età avanzata con modi bruschi e prepotenti, perché la prepotenza è l'ultima energia di cui può far sfoggio. E' ancora l'uomo del medioevo; egli non può mettere la cintura di castità alla sua donna perché le leggi lo vietano; la chiude perciò in una casa di lusso e le concede l'evasione di un film diretto da un regista che non sappiamo se è evirato od omosessuale. Quando assisterà al primo film di Mara, l'industria-

Continuazione dalla pag. 113

quanto al percorrerla lascino fare e si fidino di chi conosce il mestiere. Quindi non si dolgono se al congresso non si sono visti registi, sceneggiatori e se Lombardo, Gemini, Monaco, Giannelli, Ammannati e Pallavicini si sono scusati per lettera di non poter partecipare ai lavori. Del resto anche Rebecchini, dopo aver porto il benvenuto, si è allontanato «per ragioni d'ufficio», le stesse «ragioni» che hanno tenuto il vero cinema lontano dall'«aula magna» del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Oggi troppa gente poco pratica si dispera per l'inesistenza di pellicole da lasciar vedere ai figlioli con tranquillità: non hanno torto. Però — diciamo ai «professori» — non occorre percorrere la «crociata» su di un unico sentiero tanto più che la logica matematica ha fatto dire a Fantappiè (docente appunto di tale bistrattata materia) che «il problema di una cinematografia per i giovani non può essere isolato da quello generale di una buona cinematografia». Perciò non occorre sottrarre al tempo una settimana di chiacchiere per invitare — chi? — a raccogliere «buoni» film e per ottenere — da chi? — che vengano proiettati, né per ridere che il film indirizzato ai giovani deve ispirarsi ai capolavori della letteratura per l'infanzia o che deve tendere:

- 1) a rappresentare gli aspetti più caratteristici dei vari paesi o popoli;
- 2) suscitare sentimenti di solidarietà internazionale;
- 3) esemplificare problemi concreti del lavoro e della vita sociale;
- 4) nelle narrazioni storiche, più che su eroismi isolati ed eccezionali, porre l'accento sugli sforzi costanti e organizzati per far avanzare il progresso morale, civile, economico e politico;
- 5) dare ai ragazzi le nozioni dei diritti e dei doveri del cittadino e il senso del rispetto per la cosa pubblica;
- 6) rappresentare vita ed episodi di fanciulli insigniti del premio della bontà.

Comunque — se ripetersi giova — questo esalogo lo ha elencato il Presidente dell'I.C.G. e ci auguriamo che non divenga il formulario di futuri autori. Perché — manco a farlo apposta — le opere che più sono piaciute ai ragazzi (ed anche ai loro educatori) non vennero mai preordinate appositamente per loro. E se durante le sei giornate si è tanto citato «Sesto Continente», basta chiedere a Quilici se pensava ai pupi quando si immergeva con l'«acquasub», per essere informati del contrario. Forse — giunti a questo punto — sospetterete che

antichi rancori o ribelli sfrontatezze ci separino dal maestro, dal pediatra e dalla zia. Non è così. Alcuni degli uomini e delle buone signore che si sono avvicendati a parlare ci sono cari: hanno curato qualcuno a cui vogliamo bene, hanno giudicato con amabilità i nostri esami universitari, hanno scritto serene pagine che ci sono piaciute. Hanno avuto, in una parola, il compito della «formazione» poiché — lo sanno tutti — sono i «professori» che fanno i «dottori», ma sono poi i «dottori» che fanno il cinema. E purtroppo questo cinema è una strana cosa. Per esempio il compianto Don Gnocchi aveva un soggetto bellissimo, e tante promesse, e innumerevoli adesioni; per di più il costo di lavorazione era di soli 50 milioni. Ebbene, lui che per i ragazzi ottenne l'impossibile, non riuscì a girare il «suo» film. Come vedete, l'arte, l'ispirazione, le intenzioni e gli interessi si rincorrono e si accavallano. Tutti desideriamo produrre i film per cui vi siete riuniti, ma è lo Stato che lo deve volere sul serio. Altrimenti anche il missionario fa un buco nell'acqua; voi, cari professori, passate per noiosi barboni; l'avvocato Villa si dà a superprogrammare Marilina e noi gli diciamo bravo.

F. M.

tere; vedere l'umorismo di certe figure dopo averle ben distillate perché bene le conosce; raccontarci di loro, magari con minor violenza di Brancati, ma con più esattezza e commozione. Raccontare cioè quello che conosce, che ha vissuto e inframezzarlo, se vuole, di spunti polemici, ma sempre su materia che gli sia familiare. In «Donne sole» presentando l'attrice, anche se velata di retorica, egli ha dato una figura precisa che s'incontra ogni giorno; il le s'addormenterà come forse si addormentavano i guerrieri del medioevo quando, tornati al castello e aperta la serratura della cintura di castità, s'addormentavano al suono del liuto della loro donna che forse era una artista incompresa. Mara — abbiamo detto — è onesta perché è scoperta; non nasconde, come Luisa, le porcherie sotto un volto sofferente. Per lei la vita è così, e lei sa di essere un bel frutto dell'albero della vita.

Nice, la terza donna, è completamente vuota: un salone buio dopo un veglione di carnevale. E' piena di coriandoli e tutti hanno un nome maschile; ce li ha nei capelli, nelle orecchie, nelle scarpe. Per caso c'è un coriandolo più grosso: il principe. Quello lo ricorda perché è finito addosso a Luisa. Ora s'adatta con l'ingenuo e anzianotto innamorato del piano di sotto, uno di quegli uomini all'antica che amano salire su un piroscalo quando ha molto navigato perché è più sicuro. Un vero borghese che si affaccia alla finestra con cautela anche se per strada c'è la donna che ama perché sa che il capogiro arriva senza preavviso. Nice è il vero personaggio «solo» forse perché ha approfittato un po' troppo delle compagnie e adesso ha la nausea. I gatti soltanto le vanno a genio. E' una immagine letteraria, ma d'altronde anche lei è piena di letteratura. Per lo meno nelle risultanze drammatiche.

Umanissimo invece il ritratto di Franca. Il personaggio che forse il regista ha meditato di meno ma che, guarda il caso, ha fatto sposare con un siciliano, un suo conterraneo.

Franca si libera del mondo degli snob; una esuberanza fisica (è un po' grassoccia) la allontana dal mestiere di indossatrice; ma è quella stessa esuberanza fisica che la rende appetitosa al giovane siciliano in vacanza. Vittorio Sala ha costruito con Franca e Turi un brano di pacata poesia familiare e indigena. Dall'incontro in riviera, per tutto lo sviluppo del loro idillio, nel saluto e nella promessa di «arrivederci



Da «Gioventù bruciata» di Nicholas Ray

a Roma», fino all'incontro con i parenti venuti apposta in continente e tutti in abito nero: nell'esitazione del padre di Turi, in quel rapido consiglio di famiglia prima del benestare, c'è tutta una poesia che ci porta a concludere come Vittorio Sala non tanto deve continuare a provare di demolire la collina di Parioli quanto cominciare a parlare dei personaggi della sua terra che egli ha dimostrato di amare con la tenerezza di un esule a Cinecittà.

Ecco quindi la strada che consigliamo a Vittorio Sala di battegiare tratteggiato da Sala è il prototipo degli affossatori di ogni cinematografia; il produttore è l'uomo freddo e calcolatore che ha sostituito, in epoca moderna, figure tramandate in varie letterature, ma non per questo meno autentiche. E così pure l'operatore cinematografico, l'uomo dal parlare esotico, per quanto appena accennato è personaggio tristemente noto a chi vive nel cinema italiano.

Questo abbiamo voluto dire a Vittorio Sala perché ci sembra che il suo desiderio di paradosso lo abbia danneggiato mentre un ripiegamento su situazioni più vere e personaggi più autentici potrà in futuro dargli le soddisfazioni che merita.

Lo svitato (1955)

Regia: Carlo Lizzani - Soggetto e sceneggiatura: Dario Fò, Fulvio Fò, Augusto Frassinelli, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Bruno Vailati - Fotografia: Armando Nannuzzi - Musica: Roberto Nicolosi - Formato: Normale - Colore: Bianco e Nero - Produzione: Galateia - ENIC - Distribuzione: ENIC - Interpreti: Dario Fò, Franca Rame, Georgia Moll, Leo Pisani, Alberto Bonucci, Franco Parenti.

Achille è un giovane dall'animo candido e bizzarro che fa il fattorino nella redazione di un giornale milanese. Una mattina egli fa la conoscenza di quelli che diverranno i compagni delle sue avventure: Gigi, un maneggevole; Elena, una maestra di ginnastica; Diana, una bella soubrette ed amante di Gigi, il pugile Trabozzi, un brutto che ha ben poco della specie umana. A causa di un malinteso Achille viene creduto dai suoi amici un quotato giornalista e quando una sera li conduce tutti nella redazione, grazie ad uno strano incontro, acquista presso di loro un maggiore prestigio. Poco dopo Achille prepara con Gigi un colpo giornalistico; simulare

cioè un furto di alcuni cani «campioni» e quindi il loro ritrovamento per mezzo di altri cani opportunamente truccati, in relazione ad un servizio in due puntate, precedentemente preparato.

Dopo il colpo Gigi ed Elena, della quale Achille era innamorato credendosi corrisposto, fuggono con la refurtiva facendosi beffa del giovane; i cani che si portano appresso però sono quelli truccati. Achille ha una forte delusione! ma poco dopo egli si ritrova con Diana e i due giovani si accorgono di volersi bene.

Quando sapemmo che Carlo Lizzani cominciava a «girare», ci interessammo subito al suo lavoro e pubblicammo un servizio sul film (vedi «Cinema» n. 156) proprio perché riteniamo che compito di una rivista cinematografica sia quello di segnalare le giovani forze o i tentativi nuovi.

Sapevamo infatti che Lizzani con «Lo svitato» cercava una strada più decorosa per il film comico italiano, sapevamo inoltre che egli aveva scelto quella del neoclassicismo nel senso di rinnovare e aggiornare certe «gags» ridoliniane e charlottiane ormai entrate nella storia del cinema.

A dir la verità restammo in un primo momento un poco dubbiosi sui risultati poiché non ci sembrava facile il passaggio di un autore dei drammi di «Achtung banditi» e di «Cronache di poveri amanti» (per citare i due «migliori» del Nostro) alla farsa di Ridolini o alla comicità significativa di Chaplin. Però confidavamo nella intelligenza di Carlo Lizzani, nel suo senso delle proporzioni e soprattutto nella sua capacità di regolatore delle esuberanze recitative. Dario Fò, infatti, è un elemento in questo senso pericoloso; egli non è un comico spontaneo; è piuttosto un giovane «non idiota» che un giorno decide di metter su degli «sketches» in uno spettacolo che voleva un pubblico selezionato ben disposto a sorridere alle satire de «Il dito nell'occhio» o di «Sani da legare». Ma sempre un fenomeno costruito su impalcature fragili e vacillanti che crollano se le risate non sono misurate e garbate, un attore che ha bisogno del soccorso del suo pubblico. Al cinema questa selezione non può farsi e Dario Fò — così pensavamo — inutilmente si agiterà, si contorcerà, correrà o si arresterà ansimante: la platea resterà sempre indifferente perché non troverà alcun motivo di emozione, né la battuta, troppo sottile, arriverà tempestivamente a rompere il ghiaccio: Fò è un buffo che non fa ridere. Non c'è di peggio.

Noi vedemmo con esattezza; Lizzani, invece, ha creduto nella vis comica di Dario Fò e l'ha impegnato in una fatica che ha deluso senza neppure riuscire ad additare «nuove strade» per una più seria produzione italiana di film divertenti.

Perché «Lo svitato» non fa ridere? Questo dobbiamo chiederlo anche se sappiamo che molta responsabilità dell'insuccesso è da attribuire all'interprete preoccupato di dividersi fra Charlot, Ridolini e Hulot. (Per esempio, un Sordi nei panni di Achille avrebbe avuto grande successo). «Lo svitato» non fa ridere perché Lizzani — non è una colpa — non sa raccontare in chiave comica. Egli non ha compreso in che consiste la comicità cinematografica; mentre sembra abbia deciso di affidarla al ritmo del montaggio (la sveglia di Achille è un bel-l'esempio) eccolo subito ripiegare sulla battuta dedicando metri e metri a scenette verbose senza costrutto (si ricordi l'incontro in palestra tra Achille e il boxeur, con la lunga e paradossale disquisizione sulla bontà del pugile); oppure eccolo scendere al compromesso della sottile ironia, tanto sottile che ben pochi l'afferrano (ci riferiamo alla scena in redazione quando il mostro della via Emilia fa il tortuoso ragionamento sulla fatica compiuta per diventare, lui figlio di onesti genitori, un brutale assassino); né ha compreso Lizzani che il comico non nasce di diritto, dall'assurdo anche se Chaplin, Ridolini e Hulot, con le debite differenze, sembrano tre aspetti dell'assurdità.

Achille (meglio dire: Dario Fò) non è neppure un personaggio assurdo. E' un giovane come tanti altri; ha una esistenza grama e misera e cerca quindi di migliorare la propria condizione umana. Non è una maschera, né una macchietta; è una figura che potrebbe trovare ospitalità in una storia del migliore neorealismo. Su Achille non si può ridere; è «svitato» perché tutto è svitato intorno a lui: le due ragazze, l'amico Luigi, i redattori del giornale e persino i cani che restano impassibili sotto le torture da cui usciranno mimetizzati. Comicità, umorismo? Niente di tutto questo; piuttosto una mancata storia drammatica, frammentaria, scritta da gente seria che un brutto giorno decise di fare un film comico ispirandosi alle fonti classiche. Tanto poco allegra la vicenda che la parte migliore de «Lo svitato» è nelle pause sentimentali, in quei rapidi tocchi che determinano il rovesciamento delle posizioni, quando Achille capisce che Elena non lo ama e si adatta con la bionda

Diana, tutta fuoco, la quale, si rivela una sentimentale. Qui, ritroviamo — seppure annebbiato — il Lizzani di «Cronache di poveri amanti», il regista cioè che racconta per sfumature, che coglie un gesto dei personaggi per farne motivo poetico.

Perciò «Lo svitato» è un fallimento da cui si salva il solo regista per i suoi indiscussi precedenti di onestà e serietà. Dario Fò rimanga al teatrino di battute ad uso degli intellettuali, oppure si sottometta a personaggi seri pensati per il suo fisico particolare; Franca Rame — che è brava — nasconda la esuberanza di biondona piacente per figure drammaticamente impegnate; Giorgia Moll acquisti scioltezza o rinunci per sempre; gli altri restino in teatro in attesa di migliori occasioni.

Lizzani riprenda subito la sua strada; non si preoccupi se il film comico italiano va alla deriva sugli sberleffi e i dialetti; anche il film drammatico va male e perciò dedichi le sue forze a bonificare questa palude.

Né si consoli che alcuni critici «non del suo partito» hanno detto bene del film. E' ovvio che ad un Lizzani «imborghesito» si costruiscano ponti di oro. Noi che lo stimiamo, gli consigliamo di tornare ai temi che gli sono congeniali e con i quali ha dato prove brillanti.

Unatigre in cielo

(The McConnell Story - 1955)

Regia: Gordon Douglas -
Soggetto: Ted Sherdeman -
Sceneggiatura: Ted Sherdeman, Sam Rolfe - Fotografia: John Seitz A.S.C., Ted McCord A.S.C. - Scenografia: John Beckman - Musica: Murray Cutter - Sistema: Cinemascope - Colore: Warnercolor - Produzione e distribuzione: Warner Bros. - Personaggi e interpreti: Mac (Alan Ladd), Butch (June Allyson), Ty Whitman (James Whitmore), Bob (Robert Ellis), Newton Bass (Willis Bouchey) e Sarah Selby, Gregory Walcott, Frank Ferguson.



La Sophia di Stanley Kramer. Il noto produttore-regista americano ha dichiarato che darà nuova «personalità» all'attrice italiana da lui scelta per «Orgoglio e passione»

Joseph McConnell, soldato di sanità, che prende di nascosto lezioni di volo, si rifugia in casa della famiglia Brown per sfuggire alla polizia militare. Qui conosce Pearl; fra i due giovani nasce l'amore e poco dopo si sposano. Dopo la nomina a sergente, Joseph, riesce ad entrare alla scuola aeronautica di Washington e diventa amico di Ty Whitman, un ottimo aviatore. Ottenuto il diploma viene nominato ufficiale di rotta e partecipa alla guerra in Europa. Dopo egli si trasferisce con la moglie e le due figlie nel Nebraska dove, consigliato da Ty diviene pilota di reattori. Partecipa quindi al conflitto coreano e diviene un asso abbattendo quindici caccia "MiG". In patria, accolto trionfalmente, torna come istruttore. Sarà ancora l'amico Ty, divenuto colonnello, a ricondurlo al volo per la prova del nuovo reattore "Sabre", modello F-86 H. Ma nel collaudo, dopo aver superato la barriera del suono, Joseph perde la vita. Pearl, nel dolore, trova conforto nel sapere che il sacrificio del marito ha aperto la strada a nuove importanti conquiste.

Più che d'una «tigre» questa è la semplice e tutt'al più dinamica vita di un asso dell'aviazione, il quale non ha affatto l'aria di considerarsi un «terribile», ma al contrario un generoso e sincero individuo, innamorato del volo.

La storia di Joseph McConnell però è priva di toni drammatici; gli avvenimenti si susseguono senza destare il minimo interesse, senza mettere a fuoco episodi e personaggi che scivolano inevitabilmente nell'indeterminatezza.

Gordon Douglas ha narrato con indifferenza tanto le fasi emozionanti della vita di questo aviatore, come la parentesi della guerra in Corea od il suo amore sincero per la moglie, inevitabilmente contrastato dall'insoffocabile passione del volo, quanto quella tragica della sua morte, in un collaudo, subito dopo il superamento della barriera del suono. Un film monotono, quindi, uno dei tanti, costruito senza concedere nulla all'espressione od ai sentimenti, e che fra l'altro non ci risparmia neanche la nota fastidiosa della propaganda.

Una storia di macchine e di uomini, cui né lo spazio infinito dei cieli né il fischio impressionante dei motori ultramoderni sono riusciti a conferire una nota d'emozione, di tensione, veramente umane.

UNA CATTEDRA DI STORIA DEL CINEMA? (vedi Cinema n. 157)

Il discorso che recentemente ha tenuto su queste pagine Giuseppe Ferrara, auspicando l'istituzione di una cattedra di Storia del Cinema nelle università italiane, contiene, più o meno, quelli che sono i motivi per cui l'anno scorso, al quinto Congresso Universitario Fiorentino, veniva approvata la seguente mozione:

«Il V Congresso Universitario Fiorentino, ravvisato nel cinema una autonoma forma di arte che costituisce parte integrante della nostra formazione intellettuale e tale quindi da poter essere accolta fra le materie di insegnamento dei nostri atenei, dà mandato all'esecutivo della ORUF di sottoporre alle autorità accademiche un approfondito progetto per la istituzione di una cattedra di storia del cinema presso le facoltà di lettere nella nostra Università».

L'importante iniziativa era partita da Claudio Zanchi e da Gian Carlo Gnot, che nella veste di incaricati culturali dell'ORUF avevano sottoposto appunto all'esame del quinto Congresso una proposta riguardante un progetto per l'istituzione di una cattedra di storia del cinema.

Occorre rilevare che la proposta era consona allo spirito di quel quinto congresso, durante il quale si riconosceva all'Organismo Rappresentativo «la funzione di elemento determinante» per la soluzione della crisi che sta attraversando la università italiana, vivente oggi (sempre secondo il congresso), «in un completo distacco dai problemi vitali del Paese, distacco che risolvendo l'insegnamento in un mero accademismo trasforma l'università in un istituto di esami piuttosto che di studi».

Secondo i proponenti e gli approvanti si tratta dunque non solo di inserire il cinema nella cultura, di dargli una posizione ufficiale, facendone una materia di oggetto di studio non più solo da parte di una ristrettissima élite, si tratta anche di fare un notevolissimo passo innanzi sulla via dell'inserimento dell'università nella realtà, del riconoscimento delle esigenze culturali del Paese, si tratta di rendersi conto della realtà dei fatti, come appunto diceva il Ferrara nel suo recente articolo.

Ma perchè la proposta venga fatta alle autorità accademiche con una congrua documentazione, riguardante il parere di esperti e sulla opportunità della proposta stessa e sul modo migliore di realizzarla, l'apposita commissione creata dall'ORUF ha richiesto ed ancora

richiederà opinioni alle più note personalità del mondo del cinema (registi, critici, ecc.), e ai professori delle facoltà interessate al progetto; queste, secondo la commissione, andate quindi anche oltre lo schema prefissato dal Congresso, sarebbero tre: facoltà di lettere, architettura e magistero.

Nelle lettere che la commissione ha indirizzato a queste personalità si richiede loro un parere motivato sulla proposta in questione, sul programma che dovrebbe essere oggetto dei corsi di lezioni, e sui possibili titolari delle istituende cattedre. Quanto all'eventuale programma dei corsi, per quanto sia alquanto prematuro parlarne, sembra che vi dovrebbero essere due corsi: uno principalmente storico-critico ed un altro storico-tecnico.

Le lettere finora giunte e quelle che in seguito giungeranno verranno a suo tempo raccolte e pubblicate formando un interessante opuscolo.

Quel che è più importante, è che la mozione approvata dal quinto Congresso Universitario Fiorentino è stata portata a conoscenza dei CUC delle varie università italiane e che, nella imminente riunione che i rappresentanti dei CUC terranno a Roma, l'invito ad operare per inserire la «Storia del cinema» tra gli insegnamenti impartiti negli atenei italiani verrà esteso a tutti gli Organismi Rappresentativi italiani.

Non rimane che augurarci che la proposta di cui abbiamo parlato venga presa nella dovuta considerazione dalle autorità accademiche fiorentine. E' ormai da tempo che da molte parti si auspica la istituzione di una cattedra stabile di storia del cinema. Eppure, fino ad ora nelle università italiane non si è sentito parlare, per lo meno da parte delle autorità accademiche, della necessità di accontentare questo vivissimo desiderio di molti. Ci fu, se non andiamo errati, una specie di tentativo presso l'Ateneo milanese, ma la cosa finì presto nel nulla. Ora non si vede assolutamente come in un Paese dove il cinema è tanto diffuso, come l'Italia, in cui si svolge annualmente quella che è o dovrebbe essere una delle più importanti manifestazioni cinematografiche mondiali, non si riesca a capire che il cinema deve entrare a far parte delle discipline insegnate nelle università.

Oggi tutti parlano del «cinema come fatto artistico», e pochi oserebbero ancora negare che l'opera cinematografica sia cittadina del mondo dell'arte, ma per quanto riguarda il riconoscimento ufficiale di questo stato di cose, di questa realtà ormai acquisita e scontata, e



Da «La figlia dello sceicco» («Desert Sands») di Lesley Selander

non da poco, siamo ancora al punto di venti anni fa. Oggi si sente parlare del cinema a proposito della sociologia, della letteratura, dell'arte figurativa, ma mai, o quasi mai, come di un fatto artistico autonomo e perciò tanto valido quanto qualsiasi altro. Oggi nelle università italiane si ignora ancora che esiste un fenomeno chiamato «cinema» e che i criteri con cui esso va giudicato, le sue, se è lecito dirlo, leggi estetiche, non sono quelle della letteratura o della musica o dell'arte figurativa.

E se esiste e si insegna una storia della letteratura od una storia dell'arte figurativa, o una storia della musica, non si vede assolutamente perchè non debba insegnarsi una storia del cinema.

Nicolò Micciché

PALERMO

CI SARÀ UN'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA SICILIANA

Una rappresentanza del Comitato regionale per lo sviluppo cinematografico in Sicilia, che, come è noto, riunisce tutte le categorie degli industriali e delle maestranze interessate al cinema, è stata ricevuta dall'onorevole Salvatore Aldisio, presidente del Piano quinquennale straordinario di industrializzazione per la Sicilia e dall'onorevole Faranda, coordinatore dello stesso Piano. Erano presenti il dottor Agostino Sansone in rappresentanza dei produt-

tori, il dottor Franco Fecarotta per la Associazione provinciale degli artisti, il signor Antonino La Ciura per la FIALS ed il signor Maurizio Santini per la FILS. Il dottor Agostino Sansone, a nome del Comitato, ha illustrato le ragioni per cui si ha motivo di credere che l'acclimatazione in Sicilia di una industria cinematografica si deve ritenere facile ed opportuno. In primo luogo, le condizioni ambientali e particolarmente quelle climatiche (quelle stesse condizioni che hanno fatto di Hollywood il centro cinematografico americano al posto di New York) sono ritenute le più adatte al processo realizzativo del film. Altra considerazione da fare è quella relativa alle materie prime. Infatti il cinema, come è notorio, non ha bisogno di materie prime e di semilavorati prodotti di altre industrie il cui trasporto può incidere notevolmente sui costi di produzione. Pertanto la Sicilia, da questo punto di vista, non oppone le difficoltà sinora ritenute valide per l'affermarsi di altre iniziative industriali.

Il particolare momento di simpatia e di ammirazione, poi, di cui gode attualmente la Sicilia, in tutto il mondo, per merito precipuo della nuova fisiologia che ha saputo darle la autonomia regionale, attirerebbe, come del resto è confermato da una apposita inchiesta della Sicindustria, i migliori uomini del cinema.

E sono ormai noti i vantaggi che alla Sicilia potrebbero venire da una sana industria cine-



Danielle Darrieux ed Erno Crisa in «L'amante di Lady Chatterley» di Marc Allegret

matografica: notevolissimo impiego di mano d'opera; incremento della circolazione della ricchezza (quasi il 60 per cento del costo di produzione del film viene speso sul luogo di realizzazione); opera grandissima di diffusione della cultura e dell'arte siciliana; opera efficacissima di propaganda turistica che viene assicurata anche all'estero dalla necessità economica per il film di dover sfruttare pure mercati esteri, poiché il mercato nazionale riesce, soltanto di rado ed in un tempo piuttosto lungo, a coprire i costi di produzione.

Il Comitato regionale per lo sviluppo democratico in Sicilia si è messo totalmente a disposizione degli organi del Piano straordinario di industrializzazione per ogni e qualsiasi opera di studi e collaborazione per il settore specifico del cinema, dopo aver chiesto che l'industria cinematografica in Sicilia venga debitamente tenuta nella giusta valutazione, nella stesura del Piano a cui è affidata l'opera di un miglioramento sociale, economico ed industriale, rapido e risolutivo per il popolo siciliano.

L'On. Aldisio e l'On. Faranda, hanno ascoltato con molto interesse gli argomenti esposti. L'On. Aldisio, dopo aver ringraziato il Comitato per la collaborazione offerta, ha tenuto ad assicurare che egli conosce bene l'importanza che può avere nell'industria siciliana un settore cinematografico e conosce, altresì, i requisiti che fan-

no della Sicilia un regione idonea e favorevolissima alla nascita di una tale attività.

Ha voluto anche ricordare una sua visita ad Hollywood, dove ha avuto modo di constatare quali enormi complessi industriali può interessare il cinema, quante maestranze può assorbire e quale reale miglioramento del tenore di vita può apportare.

Dopo aver confermato che egli vede nel cinema una delle industrie principali per il benessere del popolo siciliano, ha invitato il Comitato a prendere contatti specifici con la Commissione del Piano straordinario che studia lo sviluppo industriale, per collaborare concretamente.

Il Comitato ha tratto dalle assicurazioni dell'On. Aldisio e soprattutto dalla sua precisa conoscenza del problema, ampio conforto e spinta alla consapevole azione per l'affermazione dell'industria cinematografica in Sicilia.

Mario Palumbo

PIACENZA

BENEMERENZE DEGLI ESERCENTI

L'ultima volta avevamo scritto che nella nostra città era ritornata la pace tra gli esercenti e la critica cinematografica e che la situazione di sottile livore che prima minava i rapporti reciproci era definitivamente scomparsa. Oggi la situazione è ancora migliorata.

Non solo pace e concordia ma addirittura collaborazione. Vi vogliamo parlare a questo punto di una iniziativa che credo senza dubbio unica in tutta la nostra penisola. Il locale Circolo del cinema che stava ormai languendo per insofferenze varie e anche per una certa crisi interna, ha trovato nuova vita proprio grazie alla comprensione e all'intelligenza dei nostri esercenti cittadini.

Il Circolo del cinema infatti ogni dieci o quindici giorni può presentare in uno dei locali del centro, alla sera, un film particolarmente notevole dal punto di vista umano o artistico e mediante l'aiuto di un presentatore offrire a tutti gli spettatori di intervenire nella discussione. Il film viene in tal modo «lanciato» dal Circolo del cinema e invece di costituire un insuccesso finanziario, data la sua scarsa popolarità, si rivela come un ottimo film ad alti incassi. Il primo film lanciato in questa maniera è stato «Marty». Come si sa questo lavoro è estremamente impopolare e specie nelle città di provincia non ha raccolto un soldo. Ebbene, a Piacenza, la sera del «lancio» si è avuto un tutto esaurito. Non solo, ma l'afflusso è stato abbondantissimo per tutti gli altri giorni, solo come succede per i film spettacolarmente «grossi».

Il secondo film è stato invece «All'Ovest niente di nuovo» e gli altri saranno: «Tempi moderni», «Gli sbandati» e «La cicala».

Giuseppe Recchia

BOLOGNA

LE ATTIVITÀ CULTURALI

Il Centro Universitario Cinematografico dell'Organismo Rappresentativo Universitario Bolognese (O.R.U.B.)

I.

In seno all'Università di Bologna le iniziative intese a creare e a mantenere una larga zona di interessi attorno alla vita culturale moderna non si può dire siano sempre state coronate da successo. Tre o quattro anni fa al di fuori delle aule di studio o di esami, dei laboratori e delle biblioteche, i 14.000 studenti circa dell'Ateneo felsineo erano lasciati a se stessi. Non tenendo conto di sporadiche manifestazioni, prive di un qualche carattere di periodicità o di serietà organizzativa, esisteva ufficialmente l'abulia più completa e un lassismo davvero poco edificante. Creare su tali precedenti qualche cosa di organico, impegnarsi in un serio lavoro e affrontare il rischio delle cose nuove senza l'ausilio

di alcuna esperienza questo era il programma di quanti sono, ora, alla testa dell'organismo rappresentativo. In due anni di attività i dirigenti del «Magistratus», esuberante e dinamica organizzazione goliardica cittadina (attualmente essa detiene la maggioranza in seno all'O.R.U.B. con 34 seggi su 60) hanno capovolto una situazione risucendo a polarizzare attorno a Cinema, Teatro, Musica, Arti figurative, per parlare delle attività più impegnative, l'attenzione e gli interessi di larghissimi strati di studenti. Statistiche alla mano si può dire che oggi la rotazione media degli iscritti ai vari gruppi culturali e dei partecipanti alle più diverse manifestazioni s'aggira sulle tremila unità, cifra pari alla metà degli studenti attivi (6.229 i votanti al VII Congresso O.R.U.B. del 1954 su 14.000 iscritti circa). Se oggi, specialmente nel settore Cinema, i risultati raggiunti sono positivi, sia come organicità di programma sia come numero di iscritti al C.U.C. (anche qui una rotazione media di oltre un migliaio di iscritti con una cifra stazionaria di oltre seicento soci) ciò, rivelando un radicale mutamento rispetto al passato, esprime anche come vi sia soprattutto una intima corrente di fiducia e di collaborazione fra studenti e gruppi culturali, una partecipazione mai come ora così attiva. Tanto andava detto per intendere a pieno il significato dell'attività del Centro universitario cinematografico che va inquadrata, appunto, nell'ampia cornice dell'impostazione generale dei vari programmi predisposti dal «Magistratus» in seno all'O.R.U.B.

Come sezione culturale dell'organismo rappresentativo il C.U.C. esiste da poco più di due anni e non facili sono stati quei passi che, nonostante tutto, lo hanno condotto all'attuale, diciamo pure, facilissima situazione. Prima della sua formazione gli unici elementi che confabulavano di cinema almanaccando attorno a ipotetici progetti di vere e proprie «riprese» erano i componenti di uno sparutissimo (*absit iniuria verbis!*) gruppo di aderenti al «Magistratus», i quali, ai margini dell'organizzazione ufficiale universitaria, sfogavano i loro ardori creativi nel silenzio e nella solitudine degli iniziati. Impotente fucina di artisti, questo gruppo ebbe il merito, tuttavia, di fornire «materiale umano», «esperti» alla sezione ufficiale cinematografica dell'O.R.U.B. A contatto con una realtà organizzativa, costoro hanno dato valida prova del proprio impegno. Avvicinandosi alla testa del C.U.C. in questi anni (occorre far parola di un organizza-

tore instancabile, del primo ad-detto cinema, Carlo Monti, uno degli animatori più entusiasti del C.U.C., anch'egli proveniente da quel primo gruppo del «Magi-stratus», essi sono riusciti a smuovere delle acque in verità assai chete e ad interessare al cinema più elementi di quanti non sospettassero.

G. G.

PADOVA

C.U.C. E CINEFORUM

Ultimamente qui a Padova è rinato, dopo quasi un anno di inattività, il Centro Cinematografico Universitario G. L. Lugli ed ha incominciato la serie delle retrospettive con film di un buon livello artistico tra i quali «Il fuggiasco» di Reed e «L'isola di corallo» di Huston, seguiti con grande interesse da studenti universitari e da persone di buona cultura cinematografica.

Durante il periodo di inattività di questo Centro, il Cineforum dell'Antoniano, Ente Cattolico diretto da Gesuiti, ha fatto il possibile per avere la supremazia in caso di eventuali rinascite di organizzazioni cinematografiche cittadine. E' stato fatto scomodare nientemeno che il regista Rossi che presentò il suo film «Amici per la pelle», vennero accettati film russi, ed infine venne presentato un film di Visconti: «La terra trema».

Bisogna precisare che fino a qualche tempo fa il Cineforum presentava soltanto film di poche pretese artistiche.

Quando arriva qualche film «difficile» da capire è facile immaginare i commenti della maggior parte di questa gente.

Le proiezioni vengono qui suddivise in tre gruppi riservati rispettivamente ai bambini delle elementari, agli studenti medi ed ai professionisti e studenti universitari (leggi madri, figlie e pretendenti).

«La terra trema», non si sa bene perchè, venne presentata agli studenti medi, tutti ragazzini tra i 14 e i 18 anni, che passano lì il sabato pomeriggio dando sfogo al loro bello spirito agli occhi delle ragazze e a quelli, molto più attenti, dei Gesuiti.

Ed è in questa atmosfera da patronato che «La terra trema» venne accolta con sganasciate e sciocchi commenti; niente fischi però, perchè il presentatore del film aveva preavvisato che, malgrado l'opera fosse infarcita di propaganda, il film era da tenersi in considerazione.

Detto questo non ci resta che sperare che il Cineforum proseguirà con le proiezioni di film «leggeri» e che il Centro Cinematografico Universitario G. L. Lugli continui la serie di film così intelligentemente iniziata.

Maurizio Boscolo

PISTOIA

UN CENTRO CINEMATOGRAFICO CATTOLICO

Dopo anni che a Pistoia le possibilità di vedere un «buon film» erano limitate alle proiezioni dei circuiti normali si è costituito in questa città un Centro Universitario Cinematografico.

Sorto per iniziativa di un gruppo di universitari e postosi sotto il patrocinio dell'O.R.U.F. (Organismo Rappresentativo Universitario Fiorentino), che ha già un suo Centro Universitario Cinematografico, il C.U.C. di Pistoia si propone di svolgere quell'attività filmologica di cui in questa città si è dovuto fino ad ora lamentare la mancanza. Esso ha iniziato la sua attività in marzo.

Ma il C.U.C. di Pistoia non sembra avere intenzione di limitare la propria attività alla proiezione di film storicamente ed esteticamente validi, che quasi ogni proiezione sarà seguita da un dibattito sul film stesso.

E' infine nell'intenzione del Comitato Direttivo del C.U.C. di Pistoia istituire il prossimo anno una biblioteca specializzata dotata delle più importanti pubblicazioni cinematografiche.

L'iniziativa ha ovviamente ottenuto il concorso che in effetti meritava, sia dalla stampa locale sia da parte del pubblico che è accorso numerosissimo fin dalla prima sera.

Si è costituito, contemporaneamente al C.U.C. di Pistoia, il «Cine-Club Pistoia» che, aderente alla Federazione italiana dei Cine Club, e membro della «Union International du Cinema d'Amateur», si propone di unire e di aiutare gli appassionati della ripresa cinematografica a passo ridotto. Il direttivo del «Cine-Club Pistoia», composto per ora di sei membri provvisori e di un presidente, verrà eletto dall'assemblea dei soci entro un mese dalla redazione dell'atto costitutivo del «Cine-Club» stesso.

N. M.

VENEZIA

FORSE RIAPERTI GLI STABILIMENTI ALLA GIUDECCA

Per un ente locale, la «Nuova Film», associazione di passordottisti, è in procinto di iniziare la lavorazione di un mediometraggio, probabilmente in 35 millimetri, sulla lavorazione del ferro battuto. Scarabello e Arcalli ne saranno rispettivamente regista e operatore. Il film è

stato progettato con sequenze in bianco e nero, altre a colori, e anche con alcuni viraggi. Opera quindi sperimentale, se anche la colonna sonora ospiterà nuovi tentativi di musica concreta e musica elettronica che dovrebbero accordarsi al ritmo concitato dell'immagine, all'ambientazione e al carattere particolare del lavoro di cui si esaminano le fasi successive. E' intenzione della «Nuova Film», dopo questa prova, di dar vita ad altri documentari sulle lavorazioni tipiche artigianali di Venezia: collane, vetri, merletti, eccetera.

Tinto Brass, altro passordottista veneziano, sta invece lavorando a un suo cortometraggio sulla escavazione dei rii; per operatore ha Roberto Dri, fotoreporter di Paris-Match.

Ma oltre alle lodevolissime attività di questi giovani cineamatori veneziani, qualcuno ha sparso in città la voce che Castellani presto verrà a girarvi gli esterni di un suo film; notizia che ha sollevato un vivo interesse nell'ambiente cinematografico cittadino, giacchè la chiusura della Scalera alla Giu-

decca ha lasciato disoccupate parecchie persone che ora desidererebbero trovare un impiego sia pure provvisorio durante le riprese veneziane del lungometraggio.

A proposito della Scalera, la cooperativa di lavoro costituitasi tempo addietro, e di cui demmo già altre volte notizia, pare stia avviando concrete trattative con i dirigenti dello stabilimento, in vista di una sua riapertura, per la quale i lavoratori dello spettacolo da tempo si vanno battendo, con la speranza che a Venezia possa essere ripristinata una attività di produzione cinematografica continuativa.

Tutto questo fervore merita indubbiamente un successo definitivo. Venezia possiede una tradizione nel campo dello spettacolo, e soprattutto nel settore del teatro dialettale, che molto opportunamente andrebbe rinvendita con l'apporto di iniziative cinematografiche. La stagione si va facendo propizia e la volontà degli uomini sembra volgere nel meglio.

C. D. C.

Elsa Martinelli nel film di Kirk Douglas «Il cacciatore di indiani» («Indian Fighter»)





VITTORIO NASTRI (Salerno). Ecco i dati che mi chiedi:

Il marchio sulla carne (La Duchesse de Langeais), regia: Jacques de Baroncelli.
La corte di Re Artù (A Connecticut Yankee in King Arthur's Court), regia: Tay Garnett.
L'uomo proibito (Winter Meeting), regia: Bretnagne Windust.
Omertà (The People Against O'Hara), regia: John Sturgess.
La foglia di Eva (The Girl from Jones Beach), regia: Peter Godfrey.
Fuoco alle spalle (Backfire), regia: Vincent Sherman.
Femmine bionde (Painting the Clouds with Sunshine), regia: David Butler.
Il pozzo maledetto (The Side of the Law), regia: Richard Bare.
Telefonata a tre mogli (Phon-call from a Stranger), regia: Jean Negulesco.
La fossa dei peccati (Another Man's Poison), regia: Irving Rapper.
La frontiera indomita (Untamed Frontier), regia: Hugo Fregonese.
Il figlio del dottor Jekyll (The Son of Dr. Jekyll), regia: Friedman.
Dan il terribile (Horizon West), regia: Bud Boetticher.
Città del piacere (Las Vegas Story), regia: Robert Stevenson.
Eterna Eva (My Wife's Best Friend), regia: Richard Sale.
Paura (Sangre negra), dal romanzo *Native Son* di Richard Wright, regia: Pierre Chenal.
Diario di un condannato (Lawless Breed), regia: Raoul Walsh.
Cavaliere del deserto (Man in the Saddle), regia: André de Toth.
Salvate il Re (The Brigand), regia: Phil Karlson.
Seminole (Seminole), regia: Bud Boetticher.
Prigioniero di Zenda (The Prisoner of Zenda), regia: Richard Thorpe.
Sangue sul fiume (Powder River), regia: Luis King.
Duello a Rio d'Argento (The Duel at Silver Creek), regia: Don Siegel.
Fuggiaschi (Red Snow), regia: Boris L. Petroff, Harry S. Franklin.
Sparate senza pietà (Under Cover Girl), regia: Joseph Pevney.
L'uomo dalla maschera (The Face Behind the Mask), regia: Robert Florey.
Confessione di una ragazza (One Girl's Confession), regia: Hugo Haas.
Destinazione terra (It Came from Outer Space), regia: Jack Arnold.

G. STRANO (Ognina). Nel rispondere a quanto da te richiesto, anziché procedere secondo l'ordine delle tue domande, mi atterro all'elencazione dei film che ti interessano:

Incubo (1938-39). Produzione San Giorgio Film, Genova-Sestri Ponente; regia: Andrea Miano. Int.: Paola Veneroni, Felga Lauri, Andrea Miano (niente E. Dorian).

La Madonna del Caravaggio (1932, non 1934), regia: Gian d'Isernia. Int.: G. Vacchi, F. Veroli, G. Paleologo.

Ignazio di Loyola, non è mai stato girato.
Il cavaliere di Maison Rouge (1938), con Gia-

chetti, non venne mai realizzato. Un film con lo stesso titolo venne girato nel 1953 con Armando Francioli.

L'isola delle tempeste (Palmarola, isola dimenticata), produzione: C.S.G.-Venus Film (1949); regia: Ignazio Ferronetti; venne iniziato ma mai portato a termine.

Rosso vince, annunciato ma mai realizzato.

Serata d'addio non è altri che il titolo primitivo di *Uomini senza domani* iniziato nel 1945 e portato a termine fine 1946 primi 1947. E' conosciuto anche con i titoli *Ombre nella nebbia* e *Un piccolo circo*, produzione: Artea-Donato.

A Roma non bombardano, mai realizzato.
Alguin se acerca, è la pellicola diretta da Piero Ballerini nel 1950 in Argentina con Luis Sandrini e Fedele Gentile.

OLINDO MONTALTO (Palermo). Riviste di danza spagnola non esistono. Le seguenti riviste pubblicano saltuariamente degli articoli sull'argomento: *Rivista del Espectaculo* (Sindicato Nacional del Espectaculo, Cuesta Santo Domingo 7, Madrid); *Estrellas* (Mayor 4, Madrid); *Teatro* (Narvaez 37, Madrid).

LUIGI CAMPAGNA (Pesaro). Ti ringrazio per le gentili parole a favore di *Cinema* che — come vedi — cerca sempre di fare il possibile per favorire gli amici schedatori. Ti risponderò per punti:

Il controllore dei vagoni letto è stato prodotto nel 1935 ed è venuto in Italia nel 1940. La regia è di Richard Eichberg (e non Eichenberg come scrivi) mentre Jean Boyer ne ha scritto lo scenario. La data di produzione di *Bataan* è 28 marzo 1943 (il 1949 apparso sul n. 158 di *Cinema* è dovuto ad errore tipografico).

Meravigliosi colori. Avrai notato, non soltanto ne *La scarpetta di vetro*, ma in altri film a colori della M.G.M., comparire nei titoli di testa la dicitura: fotografato in « Meravigliosi colori ». La questione è la seguente: esistono convenzioni fra le case produttrici e le ditte esclusive di pellicole e stampa a colore per cui è possibile non solo tralasciare di citare il sistema usato (Technicolor, Eastmancolor, ecc.), ma addirittura di coniare un nuovo nome che varia da Casa a Casa (vedi il colore De Luxe, il Warnercolor, ecc.). Nel caso della M.G.M. esso si chiama « Meravigliosi colori », ma dalla direzione stessa della Metro, ci assicurano che non è definitivo e che, con molta probabilità, non verrà più usato. Quindi, riferendoci a *La scarpetta di vetro* il vero colore tecnicamente impiegato era l'Eastmancolor.

Brooklyn chiama polizia, era entrato in lavorazione col titolo provvisorio di *The Brass ring* in seguito trasformatosi nel definitivo *Naked Street*.

CLAUDIO CASSI (Roma). I due episodi, che tu brillantemente hai raccontato nella lettera inviata al direttore, non mi sorprendono. Quando i Cine-clubs sono fondati sull'unico scopo di esaltare questo o quel punto di vista politico il meno che possa capitare è di veder proiettato un film con tagli e mutilazioni, oppure di sentirsi domandare quello che il brillante « domenicano » vi domandò al termine della proiezione de *L'incrociatore Pontemkin*, oppure di assistere ad una manifestazione di fantismo « rosso » con minacce di marcia sulla Cineteca. Perché sorprendersi, dunque? Bisognerebbe mettere in archivio gli uni e gli altri ed affidarsi a gente onesta e capace. Un giorno, forse.

VITTORIO ALBANO (Monreale - Palermo). I dati dei film che mi hai chiesto ti saranno forniti al più presto, ma devi avere un po' di pazienza. Ti lamenti che certi film non sono ancora arrivati a Palermo. Dai titoli che tu mi fai, credo che presto arriveranno. Per quanto riguarda il film giapponese *La via dell'inferno* ho interpellato l'Atlantis

Film, la quale mi ha confermato l'imminente programmazione del film. I film di cui tu parli saranno senz'altro programmati.

GIGI CARMINA (Pisa). Ecco i dati che mi chiedi:

Vestire gli ignudi (tratto dalla commedia omonima di Luigi Pirandello), regia: Marcello Pagliero; scenegg.: Ennio Flajano, Sandro De Feo. Int.: Eleonora Rossi Drago (Ersilia Drei), Gabriele Ferzetti (Ludovico Nota), Frank Latimer (Franco Laspiga), Pierre Brasseur (Console Grotti), Luigi Gambardella (Cantavalle). Prod. Riccio, 1954.

SERGIO FUGATTI (Trento). Ti consiglio le seguenti riviste americane che attualmente arrivano in Italia: *Screen Life* (Skye Publishing Co. Inc., 279 Park Av., New York, 17, N. Y.); *Screenland* (40th St., New York, 16, N. Y.); *Movie Show* (441 Lexington Av., New York, 17, N. Y.).

VINCENZO LA NAIA (Adrano - Catania). Avrai i dati che mi richiedi; ma, anche per te, un po' di pazienza.

DINO BARBANO (Asti). La tua richiesta non può essere presa in considerazione. Per fornirti i dati che vuoi dovrei pregare la direzione di lasciare a tua disposizione 6 o 7 fascicoli di *Cinema*.

I vincitori degli *Oscar* dalla fondazione ad oggi saranno pubblicati al più presto. Per il Festival di Venezia ti consigliamo di acquistare *20 anni di cinema a Venezia* (Ateneo - Roma), dove troverai i dati richiesti e molte foto. Per il Festival di Cannes ti puoi rivolgere alla *Unifrance*, Via Pastrengo, 16 - Roma.

MARIO ROVERE (Napoli). Quello che tu hai chiesto nella lettera è pressoché impossibile. Non credo che ci sia uno schedatore in Italia che possa fornirti tutti i dati di tutti i film prodotti dalla M.G.M. da quando questa casa iniziò la sua attività fino ad oggi. Quello che tu offri in cambio non è materiale molto pregiato. Speriamo che, leggendo questa notizia, si trovi qualcuno disposto a fornirti quello che chiedi. Nel qual caso scriveranno a *Cinema* e forniremo loro il tuo indirizzo. Ho passato all'amministrazione la richiesta dei numeri arretrati e penso già ti saranno stati spediti.

UGO FOSSADI (Milano). Ho ricevuto la tua lunga lettera. Un'altra volta ti prego di scrivere con una grafia più leggibile. Ho passato i tuoi consigli alla direzione e credo accetteranno.

Il Postiglione

CAMBI ED ACQUISTI

Fugatti Sergio (Via Prepositura, 32 - Trento), desidera vendere o cambiare le seguenti riviste e libri: « Cinema » (vecchia serie), nn. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 13, 14, 15, 20. « Cinema » (nuova serie), nn. 3, 5, 8, 16, 3. Biografie di « Cinema-Illustrazione », n. 21. Libri: « Osservazioni su cinema » di R. Angotti; « Dietro lo schermo » di W. Kortwich; « Film-industria » di R. Maggi; « Cinema » di V. Araldi; « Problemi di film » di L. Chiarini. Fascicoli 13 di « Bianco e Nero », varianti anni 1941-50. Vende o cambio con « Cinema Nuovo » o « Cinema » (vecchia serie), « Cinema » (nuova serie), nn. 99, 200, 101, 102, 104, 105 e del 127 al 145.

Pasquale Ojetti, direttore responsabile - Autorizzazione No. 4737 - 15-7-1955 del Tribunale Civile e Penale di Roma - Editrice Cinema e Teatro - Diffusione esclusiva per l'Italia: A.G.I.R.E.; Roma, Via Panama 58 - "La Fiaccola" - Roma, Borgo Pio, 70

WARNER BROS.

presenta

**JACK PALANCE
SHELLEY WINTERS**

in

TUTTO FINÌ ALLE SEI

Altri protagonisti

LORI NELSON

LEE MARVIN

GONZALEZ GONZALEZ

con

LON CHANEY - EARL HOLLIMAN - PERRY
LOPEZ - RICHARD DAVALOS - HOWARD
ST. JOHN - OLIVE CAREY - RALPH MOODY
- JAMES MILLICAN - BILLY KENNEDY

in CinemaScope in WarnerColor

Stampato in **TECHNICOLOR** - Soggetto di **W. R.
BURNETT** - Produzione: **WILLIS GOLDBECK**
Regia: **STUART HEISLER** - Film **WARNER BROS.**

Operatore: **Ted McCord, A.S.C.** - Messinscena: **Edward Carrere** - Mon-
taggio: **Clarence Kolster, A.C.E.** - Arredamenti: **William L. Kuehl** -
Musica: **David Buttolph** - Orchestrazione: **Maurice de Packh** - Direttore
della 2^a troupe: **Russ Saunders** - Assistente della 2^a troupe: **Al
Alleborn** - Operatore della 2^a troupe: **Edwin DuPar, A.S.C.** - Abiti:
Moss Mabry - Trucco: **Gordon Bau, S.M.A.** - Assis. regia: **Chuck Hansen.**

Titolo originale: **"I DIED A THOUSAND TIMES"**



CINEMA



Da "Vertigine bianca", il film in Eastmancolor della VII edizione dei giochi olimpici d'inverno, organizzato da Franco Galliano e diretto da Giorgio Ferroni; l'eccezionale produzione dell'Istituto Nazionale Luce viene presentato in esclusiva su tutti gli schermi d'Italia e del mondo.