

CINEMA NUOVO



**LIRE
CENTO**

1 giugno 1953 - Anno II
Spediz. in abb. post. - Gruppo II

in questo numero:

**De Laurentiis, Forges Davanzati
e Ponti - Le scuole per gli attori**

12

LA SCUOLA DI ARZIGNANO
EDITRICE

RISPONDONO I PRODUTTORI

Dopo le dichiarazioni dei registi, ecco gli interventi di Dino De Laurentiis, Domenico Forges Davanzati e Carlo Ponti. L'inchiesta tra i produttori è a cura di Braccio Agnoletti. Nei prossimi numeri le risposte degli attori

L'istituzione di scuole per attori presso le case di produzione italiane mi sembra attualmente irrealizzabile per ragioni economiche, tecniche e organizzative

Il sistema, inaugurato dalla scuola neo-realista, di utilizzare attori presi direttamente dalla vita ha giovato al cinema italiano. Molti attori reclutati in questo modo, e affinati e selezionati poi attraverso successive esperienze, lavorano oggi nel nostro cinema accanto ad attori provenienti dal teatro. Tanto gli uni che gli altri incontrano il favore del pubblico, sanno adattarsi, durante la lavorazione dei film, ai nostri metodi di produzione e assicurano così il successo di gran parte delle nostre pellicole. In poche parole, il sistema "misto" seguito in Italia di reclutare attori sia dal teatro che dalla vita ha dato finora ottimi risultati e non c'è motivo perché non seguiti a darne anche per il futuro. Così stando le cose non vedo perché si debba parlare di una crisi degli attori e di un relativo problema. Questa affermazione ottimista sembrerebbe, a prima vista, smentita da due fatti: cioè dalla immissione di attori stranieri in molti film realizzati in co-produzione con ditte estere e dalla scarsa disponibilità, per i film italiani, di interpreti di primissimo piano da molti lamentata. Bisogna però tener presente che la utilizzazione di attori stranieri nei film destinati anche agli spettatori di altri paesi non è tanto dovuta alla mancanza di attori italiani quanto alla necessità di venire incontro, per evidenti ragioni commerciali, alle particolari preferenze degli spettatori stessi: mentre la scarsa disponibilità di attori italiani di primissimo piano non è dovuta al loro numero ma semplicemente alla pleora; alla eccessiva quantità di film prodotti annualmente in Italia. Se si limitasse, con provvedimenti che qui non è il caso di proporre e discutere, il numero dei film realizzati ogni anno, si eviterebbe da un lato che la situazione attuale sbocchi, come se no è fatale che sbocchi, in una vera e propria crisi di superproduzione, e si vedrebbe anche che la apparente sproporzione fra il numero degli interpreti disponibili e le esigenze della pro-



Amedeo Nazzari con Eleonora Rossi-Drago. Secondo il produttore Forges Davanzati, Amedeo Nazzari è uno dei pochissimi attori italiani che esercitano un notevole richiamo commerciale.

duzione non esiste e non esiste quindi nemmeno un problema degli attori.

L'istituzione di scuole per attori presso le case di produzione mi sembra irrealizzabile per ragioni economiche e per ragioni tecniche e organizzative. Del resto l'insuccesso della scuola per attori, istituita a suo tempo presso la Scalera Film, sta a dimostrare la pratica impossibilità di effettuare in Italia un simile tentativo con risultati positivi.

DINO DE LAURENTIIS

Le scuole potrebbero essere organizzate grazie a un accordo fra un certo numero di produttori. Per questo motivo la loro istituzione appare improbabile

Secondo recenti statistiche, basate sugli incassi dei film e sulle quote di noleggio, soltanto tre attori del cinema italiano — e cioè Totò, Silvana Mangano e Amedeo Nazzari — sarebbero da considerarsi interpreti di primo piano, depo-



Totò in *Dov'è la libertà* di Rossellini. Il successo commerciale di Totò ha indotto i produttori ad affidargli l'interpretazione del primo film italiano a rilievo: *Il più comico spettacolo del mondo*.

sitari insomma di qualità artistiche e commerciali tali da meritarsi la qualifica di "divi". Anche applicando, nella valutazione dei nostri attori, criteri meno perentori e restrittivi, bisogna convenire che in Italia gli attori che abbiano questi requisiti sono, al massimo, una decina: il che equivale a dire che, se si fa la proporzione fra il numero degli attori disponibili e quello dei film realizzati annualmente, si scopre che ognuno degli attori dovrebbe interpretare, in capo all'anno, almeno dieci film, ciò che significa, in altre parole, che la crisi degli attori italiani esiste come esiste il relativo problema.

Tale problema risulta poi complicato dal fatto che da noi scarseggiano non solo gli interpreti di primo piano, ma anche i caratteristi, cosicché chi volesse risolverlo rinunciando a utilizzare i "divi" e ricorrendo ai caratteristi, si ritroverebbe infine al punto di partenza coi termini semplicemente spostati. Dato pertanto che il problema esiste, un riesame della formazione professionale degli attori è evidentemente il primo passo da fare per cercare di risolverlo.

Come è noto gli attori del nostro cinema provengono in parte dal teatro, in parte dai concorsi di bellezza (o da iniziative del genere) in parte sono entrati nel cinema direttamente dalla vita, come attori-personaggi, scoperti dai vari pro-

duuttori e registi secondo la moda e la prassi neorealista. Infine ci sono, o meglio ci dovrebbero essere, gli attori provenienti dal Centro Sperimentale, istituzione che, dopo aver dato nell'anteguerra al nostro cinema alcuni degli attori più noti, ha fornito invece pochissimi attori di rilievo nel dopoguerra, venendo così meno a una delle sue più importanti funzioni, se non alla più importante di tutte. Ora io ritengo che un potenziamento del Centro Sperimentale sarebbe di portata determinante per risolvere il problema degli attori.

Per prima cosa, i corsi del Centro dovrebbero essere triennali, con esame di promozione fra corso e corso e un titolo di studio dovrebbe essere richiesto per l'ammissione. Inoltre il Centro dovrebbe essere dotato di maggiori fondi. Le accresciute disponibilità economiche dovrebbero innanzi tutto servire a corrispondere agli allievi delle borse adeguate alle attuali condizioni di vita, così da permettere loro di concentrarsi nello studio senza perdersi dietro altre preoccupazioni e contemporaneamente servire a propagandare più efficacemente le attività del Centro stesso. A parte ciò dovrebbero far capo al Centro, o svolgersi sotto la sua egida, tutte quelle manifestazioni, come concorsi di bellezza e simili, che servono anche attualmente a selezionare dalla massa e convogliare direttamente

nel cinema un certo numero di elementi in possesso di determinati requisiti. Naturalmente, se si attuasse questa proposta, andrebbe cambiato il nome dei concorsi e bisognerebbe anche un po' cambiarne lo spirito e i regolamenti, ma sopra tutto il contratto di esclusiva che gli elementi selezionati firmano oggi con le varie case cinematografiche, dovrebbe venire sostituito da un impegno che li obbligasse a frequentare il Centro per il tempo necessario ad affinare le doti naturali e a impossessarsi della tecnica della recitazione. Inoltre gli esami finali non dovrebbero svolgersi unicamente nell'ambito del Centro ma effettuarsi invece con la partecipazione delle case di produzione, le quali potrebbero impegnarsi a utilizzare nei loro film gli allievi approvati usufruendo, per parte loro come contropartita, del vantaggio di poter scegliere un certo numero ciascuna degli elementi migliori.

Insieme a tutto ciò non sarebbe male seguire e potenziare anche l'attività delle accademie teatrali presso le quali si potrebbe, a esempio, istituire una sezione cinematografica, destinata agli allievi forniti di particolari doti fotogeniche e di particolari attitudini per il cinema. Parallelamente, gli allievi del Centro che risultassero, durante lo svolgimento dei corsi, più dotati di attitudini teatrali che cinematografiche, dovrebbero essere messi in grado di proseguire gli studi presso qualche accademia conservando naturalmente le rispettive borse di studio. Infine corsi liberi di tecnica cinematografica (materia facoltativa) andrebbero istituiti presso le Università. L'insegnamento dei problemi tecnici ed economici impartito in tali corsi gioverebbe notevolmente alla formazione dei nuovi quadri cinematografici anche per quanto riguarda il settore degli attori.

Ritengo che i provvedimenti sopra suggeriti possano servire a risolvere il problema degli attori più e meglio della istituzione di apposite scuole presso le case di produzione. D'altra parte tale istituzione potrebbe effettuarsi a mio parere solo grazie a un accordo fra un certo numero di produttori, e appare anche per questo motivo estremamente improbabile.

Esistono certamente in Italia, e in numero sufficiente, persone capaci e qualificate per istruire i giovani e le ragazze che aspirano a una carriera teatrale o cinematografica. L'organizzazione dei corsi e l'attuale sistema di assegnazione delle cattedre lasciano invece molto a desiderare e penso pertanto che, anche prima di attuare provvedimenti più impegnativi, sarebbe opportuno stabilire presso le scuole esistenti dei turni di insegnamento che permettessero via via a un maggior numero di elementi qualificati di entrare in contatto con gli allievi dei vari corsi.

DOMENICO FORGES DAVANZATI

Per creare scuole presso le case di produzione bisognerebbe che un certo numero di esse si unissero, si consorziassero: il che è piuttosto improbabile

Come è noto la scuola neorealista italiana ha risolto a modo suo il problema degli attori utilizzando attori-personaggi, elementi presi direttamente dalla vita. Questa soluzione di cui nessuno può contestare la validità per un determinato tipo di film, per un settore limitato e circoscritto della produzione cinematografica, non può invece essere considerata valida nei confronti del cinema inteso in senso lato, ossia del cinema come industria e come spettacolo, per cui il problema degli attori sussiste in pieno. Per risolverlo sarebbe augurabile, come ho detto in una precedente intervista, l'istituzione, se non proprio in ogni città, per lo meno in ogni principale capoluogo di provincia, di regolari scuole cinematografiche e drammatiche.

Tali scuole che svolgessero per il cinema funzione analoga a quella svolta dai conservatori nel settore musicale, attirerebbero certo un gran numero di allievi e si avrebbe finalmente la possibilità di risolvere parallelamente sia il problema degli attori del cinema sia la profonda crisi esistente, anche in fatto di attori, nel settore del teatro. L'esempio della

Svezia, che pur essendo un piccolo Paese ha fornito e seguita a fornire al cinema mondiale una serie di interpreti di classe, grazie proprio alla diffusione e alla buona organizzazione delle sue scuole di recitazione, conferma l'importanza di una seria preparazione professionale degli attori del cinema. Per quanto riguarda l'Italia, tale importanza è dimostrata anche dal fatto che, mentre sono frequenti i casi di attori che passano dal teatro al cinema, rari e poco fortunati sono invece i casi di attori che, entrati nel cinema senza una preparazione professionale specifica, passano poi al teatro.

Non vi sono attualmente in Italia case cinematografiche che producano all'anno un numero sufficiente di film e abbiano, prese da sole, forza economica sufficiente per organizzare e far funzionare scuole di questo tipo. Per attuare un simile programma bisognerebbe se mai che un certo numero di case si unissero, si consorziassero a questo scopo: eventualità, questa, piuttosto improbabile.

Ritengo però che, in ogni caso, la preparazione degli allievi attraverso questo tipo di scuole verrebbe a mancare di quelle basi teoriche così necessarie alla formazione dell'attore.



Domenico Forges Davanzati, che ha recentemente prodotto *Un marito per Anna Zaccheo*.

CARLO PONTI



Dino De Laurentiis e Carlo Ponti. De Laurentiis ha prodotto, tra gli altri film, *Il bandito*, *Riso amaro*, *Napoli milionaria*. Ponti è il produttore di *Vivere in pace*, *Gioventù perduta*, *Senza pietà*, *Il mulino del Po*. Da qualche anno, Carlo Ponti e Dino De Laurentiis lavorano insieme.

IL MESTIERE DEL CRITICO

** LUCI SULL'ASFALTO di Robert Parrish

Anche per *The Mob* (1951), il riferimento d'obbligo è a Estes Kefauver e all'opera del suo comitato per la repressione della criminalità. L'inchiesta Kefauver rivelò l'influenza dei "gangsters" nell'ambito dei sindacati, in funzione conservatrice e antioperaia: e quest'influenza può documentare, più o meno direttamente, *Luci sull'asfalto*, sopra tutto nella prima parte. L'ambiente della malavita portuale non è nuovo al cinema, ma il film di Robert Parrish ha il merito di avvicinarlo con un sia pur vago accento di verità. La seconda parte di *Luci sull'asfalto* rientra, peraltro nei normali canoni di un "giallo" persino prevedibile, ed è molto meno interessante. Di buono, rimane un certo nerbo nel racconto, e un dialogo a botta e risposta degno veramente della migliore tradizione dei Dashiell Hammett e degli Horace McCoy. Broderick Crawford è l'eroe della vicenda: sempre corretto e plausibile, con momenti di intensa comunicativa.

** IL TERRORE DI LONDRA di Harold French

Il personaggio del ladro gentiluomo, che ruba i gioielli alle belle dame e prende in giro Scotland Yard, è tutt'altro che inedito: ma *The Hour of 13* (1952) ci sembra egualmente un film nei suoi modesti limiti riuscito. Harold French riesce a presentare una materia stantia in una forma garbata e accettabile, con un'eleganza che non scivola nella leziosità, con un umorismo discreto e senza pretese. L'insistenza su certi toni macabri può vagamente ricordare *Arsenico e vecchi merlotti* anche se *Il terrore di Londra* non fonda le sue risorse sul ritmo e sulla sorpresa. Perfettamente intonata l'interpretazione di Peter Lawford.

* (*) M7 NON RISPONDE di Anthony Asquith

Con *The Net* (1953), Anthony Asquith ci propone la forma più aristocratica del "thrilling", un romanzo di spionaggio rilegato in pelle. L'"M7" è un aereo supersonico inglese di nuovo tipo, al quale s'interessa una potenza orientale che non viene nominata: il film si conclude con la giusta morte della spia e il felice collaudo dell'apparecchio.

Può sembrare strano che il raffinatissimo Asquith di *Pigmaleone* e di *L'importanza di chiamarsi Ernesto* abbia potuto interessarsi a una materia così dozzinale: eppure il film, composto con fredde abilità, reca i segni di una fattura quanto mai accurata e precisa. In mezzo a molta retorica, possono trovar grazia alcuni momenti di maggiore finezza psicologica. Il "breve incontro" fra la moglie del protagonista e l'assistente è abbozzato con un riserbo sentimentale e un pudore che trovano il loro precedente più probabile nel film di David Lean.

*** eccellente - ** buono - * sufficiente -
* mediocre - senza stellate sbagliato.



Viviane Romance e Totò in *L'uomo, la bestia e la virtù* di Steno, tratto dalla commedia di Luigi Pirandello. Al film prende parte anche Orson Welles. *L'uomo, la bestia e la virtù* è realizzato in gevacolor.

** I COSACCHI DEL KUBAN di Ivan Pyriev

Nell'Italia d'oggi, giudicare con perfetta serenità un film di produzione sovietica è impresa sommarmente difficile. Se da una parte, in fatti, esiste una psicosi anticomunista diffusa e impenetrabile, dall'altra c'è modo di rilevare una tendenza celebrativa quasi altrettanto astratta e tetragona. Una delle cause di tale situazione è da ricercare nell'atteggiamento antiliberalista della nostra censura, che concede il visto a pochissimi film sovietici, del tutto insufficienti a rappresentare l'attuale produzione dell'URSS.

Si formano così gli equivoci che può generare un film come *Kubanske Kozaki* (1950): tipico esempio, a nostro avviso, di una ben determinata produzione media che sarebbe ingiusto sopravvalutare. Il film di Pyriev è, in effetti, una commedia musicale, non esemplata su modelli hollywoodiani — come *Un treno va in oriente* e *Uomini coraggiosi* — ma condotta con una certa superficialità sui noti schemi del cinema sovietico.

Ivan Pyriev, di cui ricordiamo *La canzone della terra siberiana*, ci sembra un regista incapace di esprimere concretamente i temi dei suoi film; tutt'al più, possiamo considerarlo un diligente coreografo.



Sergei Lukianov in *I cosacchi del Kuban*, diretto da Ivan Pyriev. Di Pyriev è giunto in Italia anche *La canzone della terra siberiana*.



Richard Kiley e Broderick Crawford in *Luci sull'asfalto* di Robert Parrish. Tra i film recentemente diretti da Parrish sono *My Pal Gus*, con Richard Widmark, e *Assignment-Paris*, con Dana Andrews e Marta Toren.

TOTO TRIFAZZO I CORTOMETRAGGI

I cortometraggi sul Mezzogiorno rappresentano un settore tutt'altro che trascurato dai registi di documentari. A Napoli, una Napoli spesso inedita e sconosciuta, è dedicato il cortometraggio di G. Azzaglia, *A proposito di Napoli*, abbinato al film *Il terrore di Londra*. Ma si tratta di una Napoli di maniera, vista attraverso riferimenti folkloristici e con l'ausilio dei più vieti luoghi comuni.

Il titolo del cortometraggio è ambizioso: esso si riallaccia addirittura a Jean Vigo e al suo *A propos de Nice* (non sappiamo se l'analoga dei due titoli è voluta o casuale). Altrettanto ambiziose sono le intenzioni del regista e dell'operatore, Francesco Attenni, il quale dimostra una notevole abilità nel riprendere gli esterni della città da un'automobile in corsa. *A proposito di Napoli* vorrebbe essere un documentario a soggetto. Il filo conduttore di questa corsa della macchina da presa attraverso quartieri poco conosciuti della città è rappresentato dalla partenza di una giovane tedesca, che noleggia un taxi e ordina al conducente di accompagnarla in fretta alla stazione. Ma, commentano gli autori del cortometraggio, a Napoli «è proibito avere fretta».

E la turista viene condotta ad ammirare le più significative bellezze della città, quelle note e quelle inedite.

«A Napoli è proibito avere fretta». Per sottolineare questo luogo comune, il regista non ha esitato a ricorrere ai pretesti più banali. Così, non solo il tassmetro sale a cifre iperboliche (cinquemila lire), ma addirittura l'autista approfitta della corsa con la turista straniera per sbrigare strada facendo i suoi affari. Se Napoli fosse davvero, verso gli stranieri, come è detto in questo cortometraggio, non vi sarebbe motivo di soddisfazione. Questo folklore "minimo" danneggia la causa del Mezzogiorno. E i documentaristi, anche se animati dalle migliori intenzioni e sorretti da un buon mestiere, devono stare attenti a non cadervi.

Un cortometraggio a colori di Giuseppe Bennati, *Le nostre api* (proiettato con il film *M7 non risponde*) descrive le fasi della produzione del miele e della cera. A esso si può riconoscere una certa sobrietà, sopra tutto nel commento parlato. Le frasi retoriche e i paragoni alati vengono risparmiati allo spettatore. Non si può non rilevare, tuttavia, la superficialità con cui è affrontato l'argomento. Certo non è compito agevole condensare nel breve spazio concesso da un cortometraggio tutte le osservazioni e tutti i concetti scientifici riguardanti l'allevamento e il ciclo vitale delle api.

Non è raro trovare il nome di Gian Luigi Rondi, giornalista e re-

gista di documentari, nei titoli di testa di cortometraggi ricavati da vecchie stampe o da dipinti. Alle stampe effettuate al seguito dei viaggi dell'esploratore inglese Thomas Williamson, il quale si addentrò nelle foreste dell'India nel secondo e nel terzo decennio del secolo scorso, è dedicato il cortometraggio in ferranacolor *Caccia in India* (abbinato al film *L'uomo, la bestia e la virtù*). La fotografia di Giovanni Ventimiglia, uno dei migliori operatori di cortometraggi a colori, ha reso con efficacia la singolarità di queste stampe, che rappresentano scene di caccia e di vita negli accampamenti. Meno convincenti risultano il commento parlato e i passaggi da una stampa all'altra, effettuati il più delle volte con inutili movimenti di macchina. Il commento musicale, di Roman Vlad, ricalca temi di musica folkloristica orientale; la musica è troppo forte e invadente, e compromette l'equilibrio del cortometraggio.

Si può accennare brevemente a un numero speciale a colori (il 942) della Settimana Incom, intitolato *Sentinelle della pace*. Il numero, realizzato con la supervisione di Stefano Canzio, è dedicato alle Forze armate. Il commento parlato si ispira a una retorica che speravamo superata. A proposito della Marina, si parla a esempio in termini di "Mare Nostro".

TOM GRANICH

* LULU'

di Fernando Cerchio

Per un capriccio della sorte, l'opera di Carlo Bertolazzi ha avuto poca fortuna. Ma noi concordiamo con il Palmieri, quando scrive: «Oggi il teatro di Praga o di Rovetta spesso delude: invece, Bertolazzi spesso fa meraviglia». Una parte del cinema italiano si è svolta per anni in margine alla nostra letteratura verista, di tendenza verghiana e, prima ancora, zoliana: ma anche questo cinema ha trascurato l'autore di *El nost Milan*, "bohémien" e notaro, osservatore talvolta profondo, sempre felicissimo, di una realtà quotidiana e minuta. (Si può ricordare un film, *Vanità* (1946) di Giorgio Pastina, tratto da una delle più colorite commedie del Bertolazzi, *La ghibbianna*).

La pubblicazione del film *Lulu'* di Fernando Cerchio ha pressoché conciso, attualmente, con la ripresa della commedia omonima al Piccolo Teatro di Milano (regista Giorgio Strehler) e da parte di altre compagnie. Almeno a giudicare dalle recensioni che hanno seguito la riesumazione della commedia e il film, appare chiaro che a buona parte della critica sfugge ancora l'originalità e il significato del teatro di Bertolazzi. Bisogna aggiungere, purtroppo, che il valore di *Lulu'* è sfuggito completamente al Cerchio e ai suoi collaboratori, impegnati sul piano puramente spettacolare, con molte concessioni alla drammaticità più corviva.

Nel film, *Lulu'* è ridotta alla stregua di un piccolo personaggio da melodramma minore: non c'è ombra, in lei di quella femminilità verosimile e complessa che fa del personaggio di Bertolazzi uno "spirito della terra" di origine proletaria, con lo sguardo alla lucente borghesia della Scala e del Savini.

* L'UOMO,
LA BESTIA E LA VIRTU'
di Steno

Se un merito si può riconoscere ai tre atti di Luigi Pirandello *L'uomo, la bestia e la virtù*, è nel coraggio che l'autore dimostra riallacciandosi all'"aceto italico", alla sboccata e ridanciana allegria delle antichissime farse. La sicilianità di Pirandello diventa motivo culturale, in questo caso, proprio nel gusto del parlar grosso e della battuta salace, forse in polemica con lo spirito, solo in apparenza analogo, del teatro "boulevardier".

Per il film tratto da *L'uomo, la bestia e la virtù*, Steno non avrebbe sbagliato evocando una cornice più francamente regionale, una Sicilia da "avventura colorata". Né ci sembra un errore l'aver imposto ai personaggi una dimensione grottesca, da teatro dei pupi, escludendo ogni possibile rivelazione psicologica o sentimentale. In questo modo si potevano restituire alla farsa di Pirandello le radici etniche e storiche che ne giustificano la scurrile macchiniosità.

Ma nel film queste intenzioni non si riconoscono, anzi appaiono di continuo frustrate da una penosa mancanza di equilibrio e di misura, dalla sconcertante imperizia della narrazione, del moltiplicarsi di battute e di gesti che attingono alla più scoperta volgarità.

VICE