



Cinema pubblico: un piano Dc

ROMA — La Democrazia Cristiana ha reso pubblico il proprio progetto per il cinema pubblico, inviando un piano ai ministri De Michelis e Sgarello: è la sua prima presa di posizione ufficiale e costruttiva su questo problema. La DC, infatti, finora — come ha commentato Pietro Valenza, senatore del PCI — aveva sempre caldeggiato soluzioni liquidatorie per le società dell'Ente Gestione. In sostanza, si propone che l'Ente Gestione resti per il momento sotto commissariato, ma che si costi-

tuisca prossimamente un consiglio d'amministrazione; l'EGC, inoltre, dovrebbe veder ripianato il proprio debito di 7 miliardi per poter assolvere alle proprie funzioni nei confronti delle due società operative. Queste diventerebbero un'italuce, frutto della fusione fra i vecchi Luce e Italo-noleggio, destinata all'archivio, distribuzione, esercizio e impegno produttivo, e Cinecittà, che dovrebbe impegnarsi anche direttamente nella produzione.

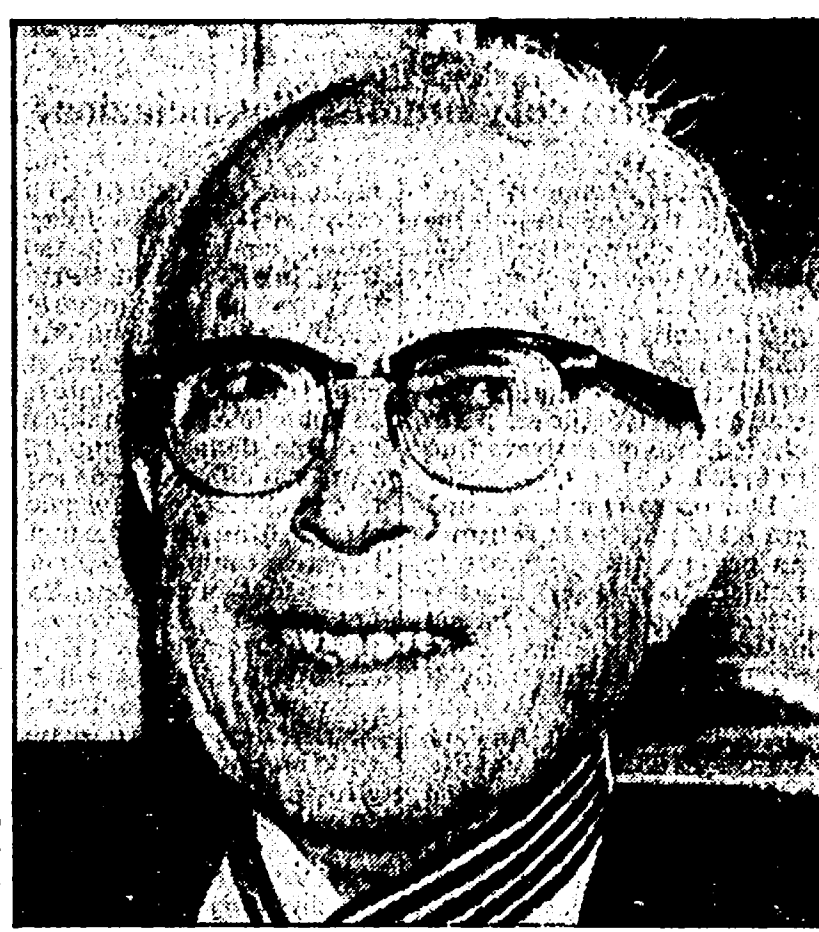
Per l'attività produttiva e di distribuzione la DC spinge alla «massima economicità»: i consigli d'amministrazione di Italuca e Cinecittà dovrebbero essere costituiti, qualora le società superassero il deficit annuo del 20%, il ministero dello Spettacolo e la RAI sarebbero i

punti di riferimento «pubblici» di questo progetto.

Quanto alla alleanza cinema pubblico e TV, nodo spinoso del contendere, la DC, oltre alle convenzioni con la RAI, accenna ad una possibile produzione di seriali e prodotti commerciali realizzati dalle due società dell'Ente. Il PCI, ancora per il tramite di Pietro Valenza, ha espresso «soddisfazione» per l'apertura della DC al problema, benché «alcuni nodi essenziali vadano chiariti e approfonditi»: in concreto, il fatto che nel progetto non «si faccia riferimento alla legge per il cinema in discussione alla Camera», e la questione «della presenza pubblica nel campo della distribuzione e del noleggio» che, secondo il PCI, soffre di un'ottica troppo riduttiva.

Ecco come lui stesso ha descritto i suoi settant'anni di vita col cinema

«Hollywood è nata con me»



IL PIONIERE — «Sono nato nello stesso giorno in cui è nato il cinema; siamo cresciuti assieme, assieme abbiamo amato e litigato: siamo come due fratelli che non si sono mai separati. Agli inizi, quando nel 1915 arrivai a Hollywood, tutto era ancora ad uno stadio molto primitivo. Tutti avevamo la coscienza di essere i pionieri del cinema, perché non avevamo punti di riferimento. Ogni film li poneva dei problemi completamente nuovi. Era una sensazione meravigliosa. Da parte mia, io sono rimasto legato a questi esordi, cioè alle mie prime prove di documentarista. Il problema era: come rendere un documentario «divertente», così come ci riusciva un Robert Flaherty?». **MIEGLIO IL MUTO** — «Il sonoro è arrivato troppo presto. In effetti, un balletto ha forse bisogno di dialogo? È un'arte che basta a se stessa. Quando è stato introdotto il sonoro, abbiamo avuto la sensazione che il dialogo, applicandosi a una situazione e a dei personaggi ben definiti, avrebbe ridotto la portata del film. Ci sono voluti ancora fra i quattro e i dieci anni per imparare a padroneggiare questa nuova arte e, se-

condo me, resta ancora molto da fare. Le scene d'amore sono un'ultima dimostrazione, perché pongono problemi particolarmente spinosi. D'altronde mi sembra che la tendenza attuale vada verso una specie di ritorno indietro, ecco, verso una vera e propria soppressione del dialogo in questo tipo di scene».

I DIVI — «La magia dei grandi attori del muto derivava dal fatto che essi possedevano una dimensione simbolica, e ci tenevano. Oggi gli attori sono padroni di se stessi e cambiano personalità senza sosta, mentre un tempo gli studios li costringevano, passando spesso sul loro corpo, a restare conformi ad un'immagine ben definita. E lo, quand'ero giovane regista, rispetto quei grandi attori, proprio per quanto di autentico essi esprimevano. Li amavo, credo addirittura di essermi identificato in loro».

IL PUBBLICO — «Il pubblico è sempre stato il mio primo obiettivo. Non capisco quei registi che dicono: io i film li faccio per me. E al pubblico ho pensato non soltanto per aver successo, per andare incontro alle sue attese ma per dargli sempre qualcosa di costruttivo. Come regista americano, in sessant'anni di lavoro, mi sono accorto che, con i nostri film, noi influenzavamo gli usi, i costumi, e le mode di quasi tutto il mondo, dall'Estremo Oriente, all'Africa al Sud America. Ma gli animi, i cuori, come li influenzavamo? A questo interrogativo ho cercato di rispondere, nella pratica, con film che dessero alla gente, dovunque, degli strumenti per vivere. Superbia? No, coscienza delle responsabilità e dei doveri di un regista?».

E LA FOLLA — «Nel '28 girai «La folla». Da tempo accarezzavo il progetto di descrivere la vita di un uomo qualunque raccontandone la storia, dall'infanzia alla maturità. A quell'epoca, era un capovolgimento di tutti gli schemi, una cosa che non si poteva nemmeno immaginare. Come se non bastasse, come protagonista lo non volevo un attore famoso, ma un volto nuovo. Una vera provocazione nella Hollywood di Rodolfo Valentino e di John Gilbert. Tuttavia i produttori, forse per ricompensarmi del successo di cassetta che a loro avevo procurato con «La grande parata», m'accontentarono. Ma quando il film fu portato a termine si misero le mani nei capelli. Avevo sovvertito la regola ferrea che dominava il codice dell'epoca: il lieto fine. Il protagonista finiva tragicamente».

HOLLYWOOD IERI — Irving Thalberg o Sam Goldwyn, a dispetto dei loro limiti, erano tipi col fiuto. Ne avevano abbastanza da darti via libera appena enunciavi un tema: capivano d'istinto quello che volevi dire. Ecco, loro, David O. Selznick, forse Walt Disney: mi è difficile pensare ad altri produttori che abbiano davvero influenzato il cinema. Quanto allo «star-system»: la MGM era un grande studio, realizzava 60 film all'anno e poteva permettersi di tenere sotto contratto le star e controllarle. Ogni nessuno studio fa questo. Le star hanno il potere di far rialzare i costi, di procurarsi molto denaro e di innalzare il loro nome. A me non sembra un fatto positivo».

HOLLYWOOD OGGI — «Il mio ultimo film è «Salomone e la regina di Saba», del '59. A quell'epoca è cambiata la struttura dell'industria. Gli studios sono scoppiati e si sono frammentati in una miriade di entità diverse: agenti, avvocati, produttori indipendenti... E il regista s'è dovuto mettere a fare il produttore di se stesso. È un pasticcio che non m'interessa più».

EPILOGO — «Quando ho iniziato, la mia ambizione era di creare film che non cadessero nel dimenticatoio. Oggi si dice che il mio nome resterà nella storia del cinema: ecco perché ancor più dolorosa deve apparire questa mia confessione. In tutta la mia vita artistica, in fondo, sono riuscito ad esprimere me stesso soltanto tre volte: con «Folla», «Alleluja», «Nostro pane quotidiano». Tutto il resto lo giudico un compromesso».

LA MORTE DI KING VIDOR / Era stato fra i pionieri della Hollywood del muto, aveva trovato il successo con «La folla» e «Nostro pane quotidiano» nel periodo tra le due guerre, ma poi, alla fine degli anni Cinquanta, aveva deciso di smettere

Il regista che rinunciò ad essere re

PASO ROBLES (California) — Il regista cinematografico King Vidor è morto all'età di 87 anni (era nato a Goveston nel Texas) nella sua grande tenuta di Willow Creek, tra Los Angeles e San Francisco. Il decesso è stato constatato lunedì mattina dal cardiologo del cinema, dott. Stanley Hoffman, chiamato urgentemente al suo capezzale.

King Vidor, re di Hollywood, è morto. Tra gli ultimi patriarchi all-american del cinema regnante degli anni Venti-Trenta, se n'è andato quasi novantenne lasciando di sé un'opera, un ricordo ormai definiti. È stato soprattutto il cineasta della Grande parata (1925), della Folla (1928), di Alleluja (1929), di Nostro pane quotidiano (1934), quattro film che costituiscono una prova di dedizione appassionata alla vita e, insieme, al cinema. Del resto, King Vidor rivendicò sempre, fino ai suoi ultimi giorni: «il cinema è vita. E la vita è l'unico oggetto del cinema... Il mondo è un palcoscenico, ma il cinema, rappresentandolo, deve saper dare un senso — e un senso «vero» — a tutto quello che si muove su questo palcoscenico. La gente è stanca di ascoltare, vuol «vedere». E il cinema deve saper spiegare con onestà quello che vede. E anche quello che non vede: che forse è il più importante».

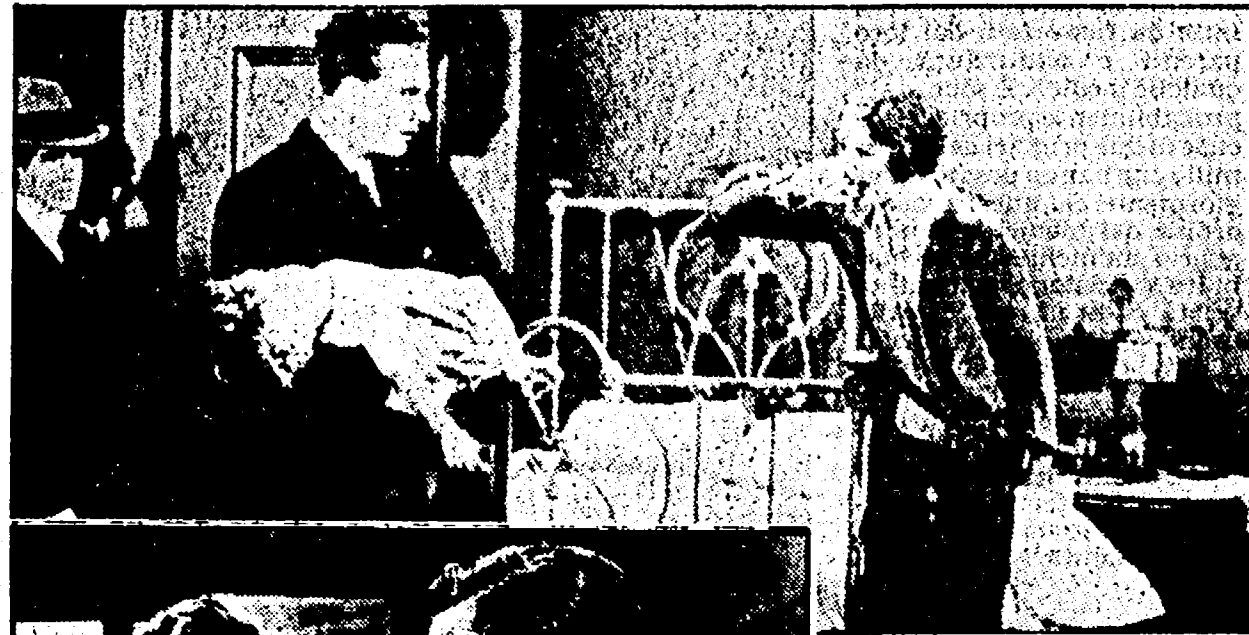
Una professione morale, una scelta creativa, questa, cui, pur tra alterne vicissitudini esistenziali e professionali, il cineasta tenne fede con esemplare coerenza. Dalle alacri, pionieristiche esperienze degli inizi, tra il '16 e il '19, ai successivi, incalzanti cimenti registici, negli anni Venti, la sua fu una progressione destinata sempre (nel discriminante periodo del passaggio dal muto, al sonoro) ad imporsi come uno dei protagonisti più rappresentativi dell'età dell'oro hollywoodiana.

Un linguaggio cinematografico consolidato in precise cognizioni stilistiche-espressive una fervida perlestrazione della realtà si dispongono così, fin da allora, nelle opere maggiori come le sue costanti. Diventano il codice genetico di una ricerca sempre a ridosso della quotidianità, ora immersa in ricorrenti drammi privati, ora agitata dalla storia.

Non si possono «leggere» altrimenti film importanti quali La grande parata, La folla, Alleluja, Nostro pane quotidiano. Ma anche nei meno noti Scene di strada (1931) e Il muto onorabile — Pulham (1941) il filo rosso della meditata perorazione civile praticata da King Vidor si dipana ininterrottamente nel solco di una complessa raffigurazione degli uomini e delle loro contraddittorie passioni.

Gli eventi, i personaggi antiretorici che abitano la tragedia collettiva della Prima Guerra Mondiale (La grande parata) e il traumatico scontro patito dall'individuo disorientato dalla massificazione sociale incombente (La folla); la tribolata storia della gente negra risserrata nell'eterna lotta tra Bene e Male (Alleluja) e la teosa evocazione della grande depressione americana (Nostro pane quotidiano) confluiscono, si può dire senza soluzione di continuità, in un generoso apologeto democratico. Sempre sorretto dalla mano sagace dello sperimentato cineasta capace di offrire grandi suggestioni spettacolari.

Riserve, obiezioni particolari sui singoli film e, ancor più, sulla variabile intensità della prima produzione di King Vidor sono andate via via componendosi in una analisi problematica che — pur con avvertiti scompensi tematici — ha contribuito a ricollocare la sua opera globale nel momento centrale della trascendente avventura del cinema americano tra le due guerre. E che dovesse trat-



Un'immagine del film «Il muto onorabile Mr. Pulham»; sopra, una scena del film «La folla»; a destra il regista King Vidor

tarsi di una vera epopea lo ha ricordato lo stesso Vidor: «Erano anni meravigliosi! Cominciava tutto e cominciavo anch'io. Qualsiasi cosa facessi era nuova. Il cinema era lì, aveva un solo padre, Griffith, e noi tutti attorno a cercare di capire che cosa ci si potesse ricavare. Una vera... febbre dell'oro all'insegna della celluloid!».

L'usura del tempo e i condizionamenti dell'industria spettacolare hollywoodiana incrinarono, ben presto, anche il volitivo estro di King Vidor. Iniziò per lui, infatti, fin dagli anni Quaranta un graduale ripiegamento su moduli registici abbastanza convenzionali. Tanto da scendere la propria carriera in modo chiaramente discontinuo e con esiti molto controversi. Sono, appunto, i tempi del suo primo film a colori, Pasaggio a nord-ovest, grintosa «canzone di gesta» con trasparenti toni nazionalistici-patriottici; del-

la Fonte meravigliosa, equivoco inno all'aggressivo individualismo quasi in chiave macchiavellista; di Duello al sole, fiammeggiante e cruento melodramma d'ambientazione western, rimaneggiato rovinosamente dal dispettico produttore David O'Selznick. E l'epilogo della parabola vidoriana doveva essere, purtroppo, anche più amaro. I suoi Ultimi fuochi furono, infatti, negli anni Cinquanta, il non meno macchinoso kolossal-biblico Salomone e la regina di Saba, entrambi realizzati in Italia.

A postumo e giusto risarcimento di King Vidor va, peraltro, ricordato ancora e sempre quanto di meglio e di originale egli seppe intuire: al film dovrebbe essere, evidentemente, la traduzione visiva del pensiero dell'autore... È un grave errore comporre un film con carta

e penna: è anzi semplicemente impossibile. Un film dev'essere composto con la macchina da presa: non è né un romanzo né un dramma. Proprio così — quasi in contrapposizione estrema — la stessa laboriosa esistenza di Vidor sembra sia trascorsa in concomitanza con la storia del cinema. Non un romanzo, né un dramma, ma cinema».

La scomparsa di King Vidor segna, perciò, implicitamente, la fine di un certo modo di far cinema, ma non mai del cinema tout court. Anche perché il patrimonio che lascia in eredità questo autore d'altri tempi resta pur sempre una nobile, pragmatica linea di condotta perseguibile con rinnovata passione: «Il cinema è vita. E la vita è l'unico oggetto del cinema... Addio, vecchio, saggio King Vidor. E grazie!»

Sauro Borelli

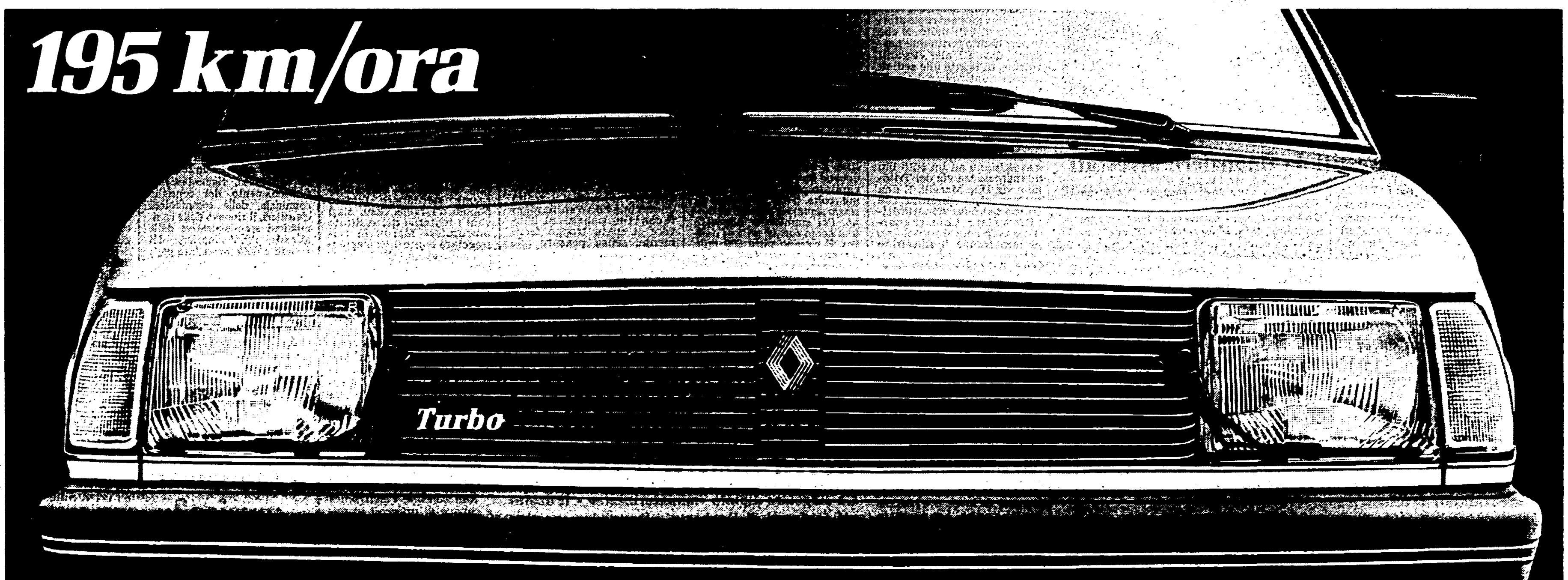
RINASCITA

nel prossimo numero
in edicola il 5 novembre

«Il Contemporaneo»

LA SFIDA DEGLI ANZIANI

Articoli di Luciano Barca, Arvedo Forni, Adriana Lodi, Angela Miglione, Vanna Montanini, Claudio Napoleoni, Alberto Oliverio, Franca Prisco, Franco Quercio, Arrigo Sacchi, Vera Squarciarupi, Eugenio Sonnino.



195 km/ora

Turbo

Nuova Renault 18 Turbo, la più veloce e potente delle 1600

Più grinta, più sicurezza, più turbo che mai. La nuova Renault 18 Turbo è di gran lunga la berlina più veloce e più potente della classe 1600. E può lasciarsi dietro senza fatica tutte le berline "due litri" con motore aspirato.

La tecnica: 1565 cc, potenza 125 cv, 5 marce, accensione elettronica, quattro freni a disco, avanzatore con braccio a terra negativo. Le prestazioni: oltre 195 km/ora, da 0 a 100 in 10 secondi, curva di coppia eccezionale già a partire da 1800 giri. I consumi: 13 km/litro a 120 orari, valore fra i più

bassi della categoria. L'aerodinamica: alettone posteriore, paraurti anteriore con spoiler incorporato, carenatura sottoscocca posteriore anti-turbolenza (CX abbassato a 0,35). La maneggevolezza: trazione anteriore Renault, servosterzo, volante regolabile in altezza. L'equipaggiamento, completo e totalmente di serie, comprende fra l'altro: dispositivo a infrarossi per l'apertura e chiusura centralizzata delle porte, alzacristalli elettrici anteriori, sedili anteriori a struttura anatomica con poggiatesta e cinture

autoavvolgenti, lunotto termico, orologio digitale con funzione cronometrica, manometro pressione turbo, contagiri, predisposizione impianto radio, lavatergifiati, ruote in lega con pneumatici a profilo basso, avvisatore sonoro delle luci rimaste accese per dimenticanza.

Renault 18 è disponibile anche nelle versioni GTL 1400 5 marce, GTS 1600 96 cv, Automatica, Diesel, Break benzina e diesel.

Le Renault sono lubrificate con prodotti **elf**



RENAULT 18, professione automobile.