

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 35

NUOVA SERIE - 30 MARZO 1950

RIDER'S INDIGEST

« ORIGINALITA' d'invenzione, fertile umanità di personaggi, freschezza d'accenti e bellezza d'immagini, ecco in breve i pregi di questo "messaggio poetico" del regista... ». A quale film si riferiscono queste parole, a quale capolavoro dell'arte cinematografica son dedicate codeste righe, che un critico ha scritto "quelque part en Europe"? Abbiamo dunque la grande, la poetica, la umana opera contemporanea che da anni aspettavamo? Nossignori, non abbiamo nulla. Il regista che lancia « messaggi poetici » sarebbe William Dieterle, e il film in questione *Ritratto di Jennie*. La frase citata l'abbiamo letta riprodotta in calce ad una pagina pubblicitaria del film, fuori testo, in *Bianco e Nero*, XI, 2, febbraio 1950. Un tempo l'originalità d'invenzione l'aveva Clair, la fertile umanità di personaggi Ford, la freschezza d'accenti e bellezza d'immagini Renoir, i messaggi poetici li lanciava Dreyer. Oggi, invece, Dieterle. Logicissimo.

LA DRASTICA posizione presa da Eric Johnston circa *Ladri di biciclette*, film colpevole di aver mostrato un bambino che si accinge a far pipì, ha provocato proteste e commenti da parte degli artisti del cinema italiano, da Camerini a Lattuada, da Chiarini a Blasetti, da Visconti a Zavattini. Chiarini, con la franchezza che gli è solita nelle polemiche, ha detto che il provvedimento gli pareva ispirato a ragioni commerciali, aggiungendo: « A pensarci bene, questi, o simili, sono sempre i motivi che muovono i moralisti ». A Carlo Trabucco, che evidentemente dev'essere un moralista, questa posizione non piace. Egli scrive (*Il Popolo Nuovo*, 8 marzo 1950): « Ci sembra alquanto ardita la quasi equazione: moralismo eguale bottega e ci sembra anche una ingiuria gratuita per dei galantuomini che credono di servire l'etica artistica salvando l'etica morale ». Quella che a noi sembra ardita è "l'etica morale". Che cosa è l'etica? E' la morale. E che cosa è la morale? La morale, evidentemente. Quindi, che cosa è "l'etica morale"? E' "l'etica etica", ovvero è "la morale morale". Si attende ansiosamente che Trabucco porti qualche esempio di morale immorale, citi qualche caso di etica immorale, di morale non etica.

IL *Corriere della Sera*, in una sua corrispondenza da Washington, riporta che al Senato il senatore Edwin Johnson ha proposto di mettere al bando gli attori che si siano resi responsabili di « atti costituenti gli elementi di un delitto di turpitudine morale ». La definizione è, come si vede, assai larga, e già stan tremando gli attori che hanno l'abitudine di grattarsi la testa in pubblico; per non parlare degli attori bambini, i quali stan contemplando il caso di mai più mettersi le dita nel naso, neppure in privato. Le dichiarazioni di John-

son sono derivate dal film *Stromboli*, interpretato dalla Bergman (donna che sarebbe « una potente causa di immoralità »), e diretto da Rossellini (il quale sarebbe un « pirata d'amore », che ha esercitato sulla "diva" « una specie di influenza ipnotica »). Così il senatore Johnson — il quale deve avere poca dimestichezza con l'Italia, se confonde Roberto Rossellini con il Mago di Napoli — dopo aver catalogato Ingrid Bergman e Rita Hayworth « le due vestali alla moda della degradazione di Hollywood », si augura che « dalla degradazione che affiora dal film *Stromboli* nascano per Hollywood la decenza e il buon senso », che dalle « ceneri » di Ingrid « nasca una deccente Hollywood ». Che strano. Non ci eravamo mai accorti che Hollywood mancasse di decenza e di buon senso. La rivelazione del senatore Johnson ci ha sconvolti, e chissà mai quando potremo riavere sonni tranquilli, considerare la vita con fiducia. Les dieux s'en vont, Johnson reste.

IL *Daily Variety*, rivista di Hollywood, ha indetto un referendum tra il pubblico, per sapere quali sian stati, a detta del giudizio pubblico, i migliori attori, registi, eccetera, del cinquantennio. Miglior attore è stato giudicato Charlie Chaplin. Pochi giorni dopo il senatore William Langer ha dichiarato: « Ho assunto informazioni presso l'ufficio immigrazione, ed ho accertato che in base alle leggi attuali è impossibile espellere dagli Stati Uniti Charlie Chaplin ed altri stranieri del suo stampo. Ho deciso quindi di fare i passi necessari per liberarci di loro ». Il senatore Langer vuole proporre al Congresso una legge in tal senso. Dato che è evidente che nessun paese accoglierebbe Charlie Chaplin, se la legge Langer passa, Charlot dovrebbe finire i suoi giorni vivendo su una nave, costantemente navigando in acque extra-territoriali.

O. D. F.

DUE LETTERE

Roma, 10 marzo 1950

Caro Direttore,

Il *Giornale* di Napoli in data 17-18 febbraio e 20-21 febbraio pubblica due puntate di *Una inchiesta di « Il Giornale-pomeriggio »* sul cinema a colori a cura del signor Giuseppe Bocconetti (1). Il bello di questo è che la domanda rivolta ai pittori è esattamente la medesima di quella che io ho rivolto agli stessi artisti proprio in queste ultime settimane: « Può il pittore e in che misura intervenire nel cinema a colori? »: questo potrebbe lusingarci infine. Vuol dire che abbiamo indovinato bene, se gente ci imita immediatamente. Tuttavia segnalo la pirateria solo a prova di un malcostume, di una ineducazione in atto. E' consuetudine che nel campo della critica, quando un saggista si occupa di Donatello o di Gentilini, per almeno due anni o nel caso del vivo sei mesi, non si pubblichi nessuna altra monografia, nessun altro saggio; salvo si capisce l'occasione sia offerta da una manifestazione precisa (una mostra per esempio, o una vincita al lotto). Pestare la coda a chi va anche di mezzo minuto avanti è poco serio, poco riguardoso; si corre rischio di ricevere torte in faccia. Il che in provincia dovrebbe ancora far ridere. Grazie dell'ospitalità.

RENATO GIANI

(1) L'inchiesta del signor Bocconetti è stata pubblicata anche in *Stampa-Sera* di Torino.

Caro Baracco,

Roma, 18 marzo 1950

ho letto con interesse l'articolo di Claudio Varese sul romanzo di Giuseppe Dessì *Storia del Principe Lui*; anche perché, in collaborazione con lo stesso Dessì e Franco Solinas, mesi fa ho tratto un soggetto da quel libro. E' un film che mi sarebbe piaciuto di realizzare, ma cui per momento non ho modo più di pensare, impegnato come sono nella preparazione di Persiane chiuse. Tuttavia voglio sperare che l'idea caldeggiata da Varese non resti lettera morta, e se non sarò io a farlo, pazienza: è un film che vale la pena di girare, il libro (so d'interpretare anche il pensiero di Dessì) e il soggetto sono a disposizione del produttore e del regista che vogliono seguire il suggerimento di Varese (tra l'altro, penso che nel suo saggio vi siano alcuni spunti preziosi per chi eventualmente abbia un giorno a raccogliere il progetto).

Ti ringrazio dell'ospitalità. Tuo

GIANNI PUCCINI

Cinema messicano. Dal film « Lluvia roja » di René Cardona



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume III

FASCICOLO 35

Anno III - 30
Marzo 1950

Questo fascicolo contiene:

<i>Rider's indigest</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	162
b.	
<i>I poveri disturbano</i>	165
CARLO LIZZANI	
<i>Il documentario alla retroguardia</i>	166
PIETRO BIANCHI	
<i>L'epopea del gangster e gli intellettuali europei</i>	167
ROBERTO PAOLELLA	
<i>Amore "immortale" ad entrata continua</i>	170
RENZO RENZI	
<i>Critica partecipe</i>	172
CLAUDIO VARESE	
<i>Fotografie di famiglia e sequenze / vignetta</i>	173
ROBERTO ROSSELLINI	
<i>"Francesco, giullare di Dio"</i>	
(brano di "treatment")	175
LUIGI CAGLIO	
<i>Gli alemanni vogliono film in dialetto</i>	178
MARIO FRANCHINI	
<i>Il cinema tedesco contrario all'autarchia</i>	179
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>I registi: Renato Castellani</i>	181
GLAUCO VIAZZI	
<i>La Dunham vuole dirigere un film sulla danza</i>	184
FAUSTO MONTESANTI	
Retrospective: <i>"La maschera del diavolo"</i> di	
Seastrom, <i>"L'uomo che ride"</i> di Leni,	
<i>"Il bacio"</i> di Feyder	185
ROBERTO LEYDI	
<i>Jazz senza regista</i>	186
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	188
V. T.	
<i>Circoli del cinema</i>	190
BANDINI, L. M., TERZI, CAMPASSI	
<i>Biblioteca</i>	191
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	192

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: G. N. Fenin
2007, 23 Str. Astoria S. - Gli abbonamenti si ricevono direttamente all'amministratore
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100; estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Audrey Totter e Robert Ryan in "The Set-Up" di R. Wise.



Figure dell'ultimo Duvivier. Particolare tratto da una inquadratura di « Au royaume des cieux »: il film che venne presentato a Venezia.

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Francesco, giuliano di Dio (Amato), regista Roberto Rossellini, interpreti autentici frati e Aldo Fabrizi; Il cammino della speranza (Rovere-Lux), regista Pietro Germi, interpreti Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzì, Saro Arcidiacono, Franco Navarra, Francesco Tomolillo; Miracolo a Milano (P.D.S.-ENIC), regista Vittorio De Sica, interpreti Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabò, Francesco Golisano, Brunella Bovo, Flora Cambi, Alba Arnova, Anna Maria Carena, Erminio Spalla; Il fuorilegge (Roma Film), regista Aldo Vergano, interpreti Vittorio Gassmann, Umberto Spadaro, Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Rocco d'Assunta, Virginia Balestrieri, Leonardo De Mitri, Attilio Dottesio; Varietà (A.T.A.), registi Steno e Monicelli, interpreti Aldo Fabrizi, Gina Lollobrigida, Tamara Lees; Cronaca di un amore (Villani-Fincine), regista Michelangelo Antonioni, interpreti Massimo Girotti, Lucia Bosè, Gino Cervi; Strano paese (ARC), regista Enzo Trapani, interpreti Lilia Landi, Dedi Ristori, Nino Crisman, Ermanno Randi, Amedeo Trilli, Massimo Sallusti, Vittorio Sanipoli.



Vallone ed Elena Varzi in « Il cammino della speranza »: il film che Pietro Germi ha recentemente iniziato.

CINEMA GIRA



Gabriel Figueroa, il noto operatore messicano collezionista di premi.

La censura ha concesso...

...il visto di circolazione a Manon di Clouzot, limitandolo però ai locali che proiettano film in edizione originale, sia pure con sottotitoli in italiano.

Una Cineteca medica...

...è stata costituita a Milano dalla « Fondazione Mario Donati », in collaborazione con il locale Istituto per la cinematografia educativa e scientifica, allo scopo di favorire la diffusione e la conoscenza della « cinematografia medico-scientifica ». L'iniziativa prevede la creazione di un catalogo e di uno schedario di tutti i film medico-scientifici italiani e la costituzione di una cineteca specializzata da tenere a disposizione di istituti italiani e stranieri o di studiosi privati. Il comitato direttivo è composto di docenti universitari e di esperti di questa particolare specializzazione del cinema.

È prossimo l'inizio...

...del film Teresa, prodotto in Italia da Arthur Loew e diretto da Fred Zinnemann, il regista di Atto di violenza. Sceneggiato da Stewart Stern, esso sarà interpretato da Anna Maria Pierangeli, la giovanissima protagonista di Domani è troppo tardi, scoperta e lanciata da Moguy. Le riprese saranno effettuate interamente dal vero.

Il premio Roma...

...per il cinema, ammontante ad un milione di lire, è stato assegnato a Stromboli, di Roberto Rossellini.

Ecco la classifica...

...dei film italiani compilata sulla base degli incassi registrati nel me-

se di dicembre: Riso amaro (10 città), L. 53.006.000; Yvonne la nuit (10 città), L. 42.768.000; Il mulino del Po (9 città), L. 30.065.000; Totò cerca casa (4 città), L. 27.287.000; Adamo ed Eva (5 città), L. 26 milioni 761.000; Totò le Mokò (una città), L. 20.958.000; Cielo sulla palude (10 città), L. 20.147.000; Campana a martello (8 città), L. 17 milioni 998.000.

Giorgio Moser...

...è partito per la Somalia dove realizzerà un gruppo di cinque cortometraggi per la Omnibus Film.

Si costituita a Roma...

...l'Unione cinematografica internazionale fra cattolici (U.C.I.C.) con l'intendimento di contribuire alla soluzione del problema morale del cinema, svolgendo direttamente o appoggiando, su di un piano internazionale, quelle attività associative, didattiche, editoriali, produttive, commerciali che « vogliano portare nel mondo del cinema uno spirito nuovo di serietà e di responsabilità morale ». Nella seduta costitutiva, l'on. Igino Giordani ha rilevato la preoccupante gravità dei problemi che il « fenomeno cinematografico » pone dinanzi alla coscienza di ogni cattolico e ha richiamato l'attenzione dei presenti « sull'enorme influenza negativa che il cinema esercita ».

UN LUTTO DI «CINEMA»

Il pittore Ferruccio F. Frisone, nostro caro amico e collaboratore, è stato colpito da un gravissimo lutto: la perdita del figlio primogenito Alberto, di tredici anni. Tutta la famiglia di « Cinema » esprime i sensi del più vivo cordoglio al compagno di lavoro così duramente provato.

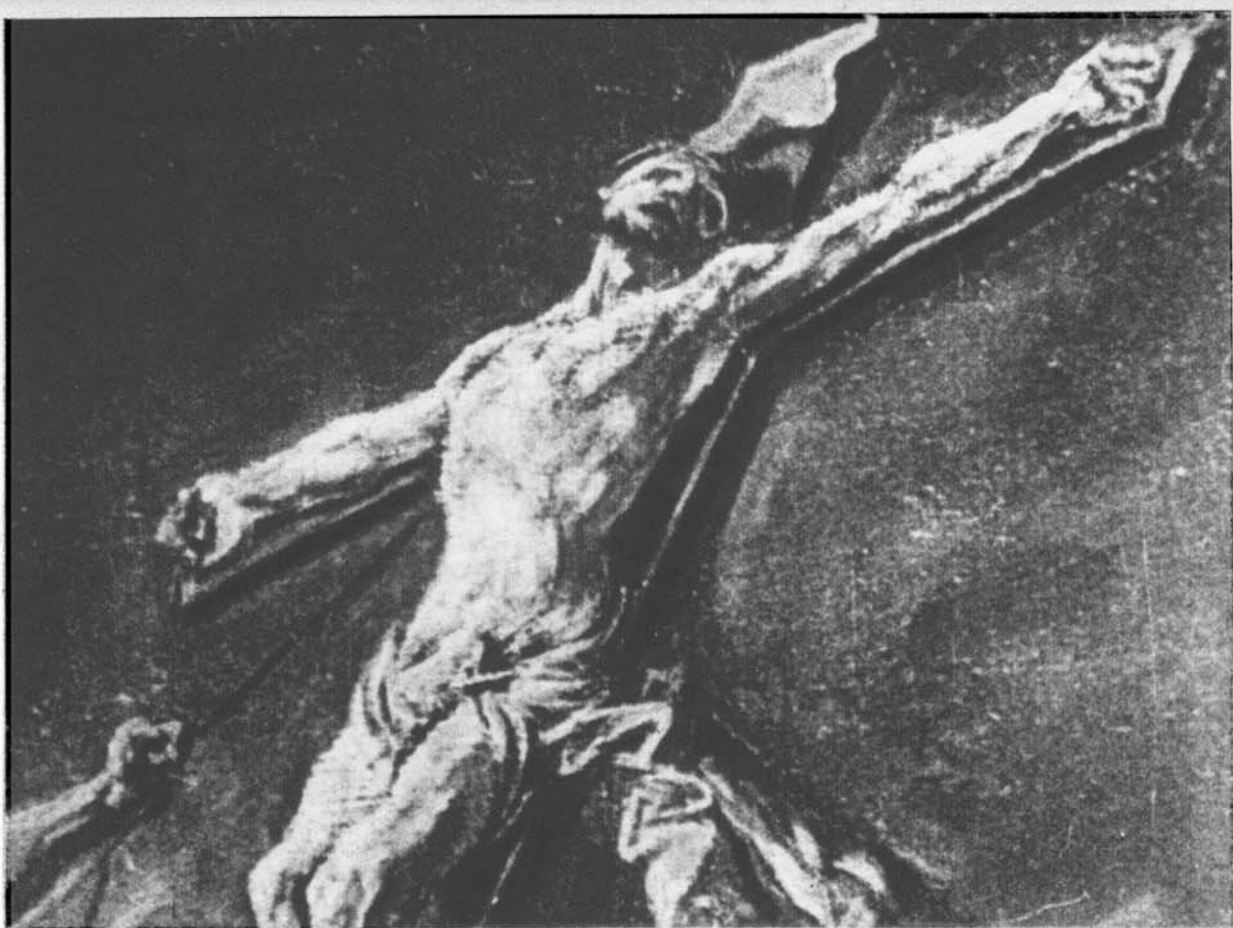
sul costume morale e sociale della nostra epoca».

L'erede di Carolina Invernizio...

...ha intentato causa alla Flora Film e al regista Guido Brignone, colpevoli di aver trascurato di porre, nei titoli di testa del film *Il bacio di una morta*, l'indicazione « Riduzione dal romanzo di Carolina Invernizio ». I diritti di riduzione sono stati regolarmente pagati (400 mila lire), ma, per l'omissione della suddetta indicazione, la vendita del libro — lamenta l'erede — non ha avuto quell'incremento che si verifica in casi del genere.

Lionello De Felice...

...è partito per Montreal (Canada), dove girerà il film *Messa di mezzanotte*, imperniato sulla storia di un uomo che crede di avere ucciso suo fratello e che, braccato dalla polizia, esausto, demoralizzato, si costituisce infine la notte di Natale. Vi prenderanno parte attori francesi ed americani. Al suo ritorno in Italia, De Felice — che è stato aiuto di Clair e di Blasetti — dirigerà, per la Nembo Film, Caterina Marasco, alla cui sceneggiatura stanno già lavorando Suso Cecchi d'Amico, Gerardo Guerrieri e De Conini.



OSCAR A DE SICA



Bertazzolo, uno degli interpreti di *Miracolo a Milano*, si congratula con De Sica, vincitore dell'Oscar per il miglior film straniero (*Ladri di biciclette*). Gli altri Oscar sono stati così distribuiti: miglior film: *All the King's Men* di Robert Rossen; miglior attore principale: Broderick Crawford per *All the King's Men*; miglior attrice principale: Olivia De Havilland per *The Heiress* di William Wyler; migliore regia: Joseph L. Mankiewicz per *A Letter to Three Wives* (« Lettera a tre mogli »); miglior soggetto: a Douglas Morrow per *The Stratton Story* di Sam Wood; migliore sceneggiatura di soggetto proprio: a Robert Pirosh per *Battleground* (tit. italiano: *Bastogne*) di Wellman; migliore sceneggiatura: a J. L. Mankiewicz per *A Letter to Three Wives*; migliore attrice secondaria: Mercedes McCambridge per *All the King's Men*; migliore attore secondario: Dean Jagger in *Twelve O' Clock* (titolo italiano: *Cielo di fuori*) di Henry King.

Da « Magnasco », cortometraggio sull'arte diretto da Nicola Barone.

Renato Castellani...

...smentisce la notizia di un suo probabile film a colori tratto dall'opera *Il paese dei campanelli*, precisando che egli non ha nessuna intenzione di distaccarsi dal "genere". Sotto il sole di Roma e E' primavera...

Il produttore Manenti...

...ha, nel corso di un'intervista, chiesto una maggiore comprensione della critica verso i film italiani. « Con vivo rincrescimento e con una certa amarezza », egli ha detto, « devo rilevare che la critica italiana esercita un'azione demolitrice con tanta costanza ed acredine da preoccupare vivamente tutti gli industriali del cinema. Tale critica che sale spavalidamente in cattedra trovando sempre da ridire sulla produzione nazionale ed arrivando, in alcuni casi, a suggerire la diserzione delle sale, fa uno strano e penoso contrasto se si considera che quei film che in Italia vengono inesorabilmente stroncati, all'estero riportano, quasi costantemente, notevoli successi. Per contro, ci è dato di notare che alcuni film di pochissima importanza, sia sotto il punto di vista tecnico, sia sotto quello artistico, ma provenienti dall'America, trovano da parte dei critici benevola accoglienza. Tutto ciò ha creato e va creando, negli ambienti interessati, una situazione di indefinibile malessere che, se si dovesse protrarre a lungo, finirebbe col minare definitivamente ogni sforzo dei produttori. Desidero quindi invitare i critici ad una maggiore comprensione per il nostro lavoro, una comprensione almeno pari a quella che essi hanno per la produzione di oltre Atlantico ». Manenti si è inoltre dichiarato sostenitore della produzione "media", ha invocato la fine del monopolio del credito cine-

matografico, ha lamentato la crisi di soggetti (« per coloro che vivono fuori dell'ambiente, è difficile immaginare l'aridità nella quale si dibattono i nostri scrittori: fantasia, immaginazione, genialità, sono cose rarissime »), e infine ha detto: « Se si vuol salvare il cinema italiano, è indispensabile limitare l'importazione dei film esteri. Se, per ragioni politiche, non è possibile limitarne l'afflusso, si conceda almeno la limitazione del doppiaggio ad un massimo di 200 film, consentendo poi la libera circolazione di un numero illimitato di pellicole con sottotitoli. Tale metodo è del resto in auge in quasi tutti i paesi del mondo ».

L'Italia è il paese...

...più ospitale per la produzione americana. Una statistica compilata



Jole Fierro in « Quel fantasma di mio marito » di Mastrocinque.



A sinistra: Louis Jouvet in «Entre onze heures et minuit». A destra: Michelangelo Antonioni mentre dirige a Milano «Cronaca di un amore».

dalla Rassegna ITA, porta la seguente graduatoria dell'assorbimento percentuale dei film americani (l'esame comparativo è limitato ai grandi e medi paesi produttori): Italia, 73,7 %; Inghilterra, 70 %; Messico, 60%; Argentina, 57%; Svezia, 57%; Germania Occidentale, 56%; Francia, 49,2 %; Spagna, 48 %; Giappone, 46,2%. La stessa Rassegna pubblica una graduatoria dei costi di produzione del film medio, espressi in lire: Messico, 50 milioni; Italia, 75 milioni; Francia, 76,6 milioni; Spagna, 97,6 milioni; Germania, 120 milioni; Inghilterra, 225 milioni; Stati Uniti, 303,8 milioni.

Altri progetti...

...di cui si parla: un film sulla vita dell'aviatore Geo Chavez, il primo transvolatore delle Alpi, su soggetto di Rodolfo Palermi e Alfredo Zenaro (Vulcania); Croci senza nome, soggetto di Cesare Torri, regia di Tullio Covaz (Zenith Film); La legge della terra, soggetto di Guido Lo Schiavo, regia di Camillo Mastrocine, interprete Rossano Brazzi (Fono Roma); Tavolara, isola del faro, regia di Carlo Campogalliani (Berardi Film); Vendetta corsa, regista Vittorio Cottafavi, interprete Lea Padovani; Il bivio, film di produzione italo-francese diretto da Fer-

nando Cerchio; Le baracche, dal romanzo di Fortunato Seminara, regista Claudio Gora, interprete Marina Berti; Il principe della terra, soggetto di Alberto Consiglio, prodotto da Gastone Betti (A.C.E.F.).

STATI UNITI

Più di 35 milioni...

...di dollari sono stati complessivamente preventivati dalle Case americane per la produzione di film all'estero durante il 1950. La maggior parte di tali fondi saranno coperti dai crediti congelati nei diversi paesi. In Inghilterra, la M.G.M. produrrà Ivanhoe (3 milioni di dollari); la 20 th. Century-Fox tre film: The Mudlark, 21 Bow Street e No Highway; gli indipendenti King Brothers, The Highwayman e The Bishop's Mantle. In Francia si gireranno: An American in Paris (M.G.M.) e Riviera (20 th. Century-Fox). In Scandinavia, The Foreign Scene (20 th. Century-Fox). In Italia, oltre Teresa, avremo Quo vadis?, per il quale è stata preventivata una spesa di 5 milioni di dollari. Intanto, a Hollywood si annunciano forti riduzioni di personale. Secondo Daily Variety, la Warner Bros. ha iniziato il licenziamento di una forte aliquota del

CAPITOLAZIONE DEL DOTT. KALMUS

POCHE ditte hanno sorvegliato con tanta cura i loro segreti come la Technicolor Inc. di Hollywood. Questa società non ha mai venduto, sia pure in un solo esemplare, le sue complicate macchine da presa; le ha semplicemente noleggiate ai cineasti, mettendo ben chiara nel contratto la clausola che gli apparecchi dovevano essere maneggiati solo dai tecnici inviati dalla Technicolor. Ogni sera le macchine da presa venivano riportate ai magazzini della Technicolor, e persino i tecnici stessi dell'organizzazione (che, secondo i fredduristi di Hollywood, erano assunti «per la loro congenita riservatezza») lavoravano sovente in un solo ramo del «processo Technicolor»: erano i dirigenti che lo imponevano, per impedire che le maestranze venissero a conoscere troppe cose. La situazione non lasciava soddisfatti i cineasti; li irritava in particolare l'eccessivo controllo, mantenuto dalla Technicolor, grazie soprattutto ad un accordo con la Eastman Kodak. Questa infatti sviluppava le pellicole e concedeva alla Technicolor i diritti esclusivi per i film tricromatici. Sebbene il colore Technicolor aumenti del 25% — al minimo — gli incassi di un film, il vecchio e irritabile dottor Herbert T. Kalmus non aveva mai voluto ingrandire il suo organismo neppure in seguito alle insistenti pressioni dei produttori. Gli «studios» di Hollywood dovevano attendere almeno sei mesi prima di avere le copie stampate dei film a colori. E così i «producers» si rallegrarono in cuor loro quando il Dipartimento della Giustizia denunciò, due anni e mezzo fa, la casa Technicolor, in base alla legge anti-trust, accusandola di praticare «prezzi alti, arbitrari e fuori concorrenza» e di ritardare inoltre, con i suoi sistemi, lo sviluppo della fotografia a colori. La settimana scorsa, la Technicolor ha ceduto senza neppure la pressione di un processo. Con un accordo scritto, ha acconsentito a rendere accessibili ai produttori il «processo di lavorazione», i sistemi segreti e le 152 patenti. (Già nel 1948, la Eastman aveva troncato i suoi impegni con la Technicolor). I produttori d'ora in poi non dovranno più ricorrere a tutti i venticinque rami della Technicolor (ovvero, sviluppo, stampa, ecc.) per usufruire in sostanza di uno solo. Entro un anno, almeno due macchine da presa in Technicolor saranno date in affitto senza clausole o imposizioni.

(Da «Time» del 13 marzo 1950)



Meche Barba, che forse interpreterà un film di Elmilio Fernandez.

personale dei suoi stabilimenti. Analoga iniziativa si attribuisce alla Paramount e alla 20 th. Century-Fox. Solo la M.G.M. produce a pieno regime, con un programma, per l'anno corrente, di 40 film. In quanto alla 20th. Century-Fox, si apprende che per liberarsi dei numerosi film non ancora collocati, essa ha cominciato le vendite in blocco, a prezzi fissati dagli stessi esercenti, ma pagati anticipatamente.

Korda ha ceduto...

...a Mark Robson il soggetto di Ben Hecht Cyrano di Bergerac che sarà interpretato da Kirk Douglas. Tale soggetto che doveva essere realizzato in Inghilterra per l'interpretazione di Laurence Olivier, era stato osteggiato dai sindacati inglesi a causa di Ben Hecht che, come ebreo, si era schierato a favore dell'Irgoun durante la guerra in Palestina.

35 sono i film...

...attualmente in lavorazione negli stabilimenti di Hollywood. Fra essi notiamo: The River, regista Jean Renoir; A Life of Her Own, regista George Cukor; Jet Pilot, regista Josef von Sternberg; Rawhide, regista Henry Hathaway; Lightning Strikes Twice, regista King Vidor.

Una ventata moralizzatrice...

...sta passando sul cinema americano. Chi rischia di farne le spese è anche Chaplin che, secondo il Daily News, sarebbe oggetto di una proposta del senatore repubblicano William Langer intesa ad espellere il grande Charlot dagli Stati Uniti. (Vedi, in questo stesso numero, Rider's indigest). La proposta verrebbe presentata come emendamento ad un severo disegno di legge presentato dal senatore Edwin Johnson inorridito per le «avventure» di Rita Hayworth e di Ingrid Bergman.

NUOVA SERIE

30 MARZO

1950

CINEMA

35

I POVERI DISTURBANO

IL FILM che De Sica sta girando a Milano, nacque col titolo di *Totò il buono*, che poi venne temporaneamente sostituito da un altro, più adatto alla vicenda: *I poveri disturbano*. Questo secondo titolo non piacque a qualcuno, e fu sostituito da un terzo, ma è un peccato, perché proprio la lavorazione del film sta dimostrando con tutta evidenza che è vero, i poveri disturbano.

Consideriamo i fatti; De Sica è un artista stimato in tutto il mondo, circondato da una fama universale. In America, in Svezia, in Francia, si conosce il suo nome, e si sa che è quello d'uno fra i più notevoli registi contemporanei; quindi si potrebbe pensare che quando egli lavora a una sua nuova opera, trovi intorno a sé un'atmosfera di rispetto e di collaborazione. Ma non è così. De Sica, a Milano, è circondato da un'ostilità quasi generale, perché nel suo film vi sono degli straccioni e delle baracche da miserabili. I milanesi benpensanti restano indifferenti davanti ai villaggi di sconnesse baracche che sconciano la periferia della loro città; favoriti in ciò dal fatto che l'autostrada per i laghi non passa all'Ortica o negli altri luoghi dove risiedono i poveri. Ma moltissimi milanesi sono categorici nel deplorare che De Sica osi introdurre nel suo film mendicanti e straccioni. « E queste cose vanno all'estero, — dicono. — Bella figura ci fa l'Italia ». Non aspettano di sapere come sarà il film, non li interessa che si tratti di un'opera d'arte o d'una buffonata: vi sono dentro dei poveri, e questo suscita indignazione. Anche i giornali si sono fatti eco del disappunto generale; alcuni di essi protestarono perché il regista aveva girato alcune scene in Piazza della Scala. E l'indignata prosa dei cronisti spiegava che questa freneticamente attiva capitale lombarda aveva dovuto perdere preziosi minuti, efficientissimi cittadini erano stati costretti ad allungare la propria strada di cinquanta metri — cinquanta metri, pensate, il tempo di dettare l'indirizzo d'una lettera — per i capricci di un ozioso regista che si divertiva a perder tempo nel cuore della città.

Uno stato d'animo simile è estremamente spiacevole. Nessuno, neppure un cronista, protesterebbe trovando una strada chiusa al traffico perché si stanno cambiando le rotaie del tram: il tram è un servizio pubblico, e tanto basta. Ma il cinema non è altrettanto pubblico? Questa gente che poi va all'Odeon, non ha mai pensato che può vedere un film grazie a chi s'è preso la briga di farlo? E lavorare per il cinema, è altrettanto serio e dignitoso, specialmente quando chi vi lavora è De Sica, che dedicare la propria attività alla

fabbricazione di tubi o di tessili. Bisogna quindi dedurre che l'ostilità verso il film che si sta girando a Milano dipende proprio dal fatto dei poveri, di quei maledetti poveri che danno un tremendo fastidio a tutti. Anche Indro Montanelli, che ha dedicato a De Sica un elzeviro sul *Corriere della Sera*, ha messo l'accento su quei poveri, sugli straccioni che non gli piacevano. E ha scritto tutto l'articolo col tono di uno che ha visitato il padiglione delle meraviglie in una fiera, ironizzando sulla neve finta, sui raggi di sole finti, e sul «neorealismo»; poi fa a sua volta del discutibile «neorealismo», affermando d'aver messo venti lire in mano a Bragaglia vestito da straccione: il che non è vero. E inventando anche una discussione su un'ernia che non è vera né verosimile, per chiunque conosca il buon gusto e il senso di misura di De Sica.

Tutto ciò è provinciale nel peggior senso della parola, e dà malinconia. Quando René Clair gira a Parigi, che pure è una città non inferiore a Milano (tranne che per i negozi di Motta e per il cinema Manzoni), è circondato da una folla amica che fa di tutto per aiutarlo, che è felice di avere con sé uno dei suoi poeti; e la stessa cosa accade quasi dovunque nel mondo. Proviamo a metterci un po' di buona volontà anche noi; De Sica non fabbrica tessuti, è un peccato; tuttavia è un regista celebre, che pur raccontando storie di sciucchi e di ladri di biciclette ha giovato molto al nostro Paese, fa parte dell'esiguo gruppo di persone che tengono vivo nel mondo l'interesse per l'Italia. Lo so, nel suo film vi sono dei poveri, ma non mordono, sono poveri quasi fiabeschi, perché il film è quasi una fiaba, raccontata con commossa poesia. E quei poveri non agitano bandiere rosse né randelli, ma aiutano il regista a dire qualche parola d'umana comprensione e di bontà.

Milano è una città che ha sempre rispettato il lavoro, l'ha sempre sentito necessario e indispensabile alla propria vita. Vorremmo che i milanesi rispettassero anche il lavoro che si svolge davanti a una macchina da presa: è impegnativo quanto qualunque altro, e coinvolge un rispettabile numero di milioni. Quanto ai giudizi, diamoli sempre dopo, nella poltrona, quando sullo schermo appare la parola « Fine ». Può darsi che allora questi poveri intollerabili, questi poveri che disturbano, e di cui sembra così facile negare l'esistenza, ci abbiano commosso, ci abbiano divertito, ci abbiano fatto provare qualche sentimento nuovo. Sarebbe triste allora dover confessare che abbiamo avuto fra noi un poeta e gli abbiamo reso la vita difficile.

b.

IL DOCUMENTARIO ALLA RETROGUARDIA

IL FENOMENO piú strano del dopoguerra cinematografico italiano, è la scarsa partecipazione del documentario al generale movimento di rinascita della nostra cinematografia, alle lotte, alle battaglie, alle polemiche che i registi « a lungo metraggio » hanno saputo suscitare e promuovere in Italia e in campo internazionale. Io non sono del parere che il nuovo cinema italiano si debba catalogare tutto sotto l'etichetta neorealistica, e vedo anzi come un pericolo il nascere di formule accomodanti e generiche buone domani a far passare di contrabbando come realisti chissà quali film, purché abbiano una fotografia « grigia », un sufficiente numero di attori presi dalla strada, una certa quantità di stracci e così via. Tuttavia è certo che ciò che resterà domani del cinema italiano sarà quel tanto di pellicola che veramente avrà saputo tramandare negli anni, come messaggio poetico umano, le passioni, i problemi, la vita reale, le delusioni e gli eroismi degli italiani di oggi.

Per questo — dicevo — è strano che proprio il documentario, la forma di cinema cioè piú immediata, piú adattabile alle passioni del momento, abbia dato proprio in questi anni un'incredibile ospitalità agli orpelli e ai formalismi rigettati dai registi maggiori. Centinaia, dico centinaia di documentari hanno in questi anni tentato di rimasticare e di rivalutare tutte le formule, il cattivo gusto, i preziosismi che il buon vento rinnovatore del realismo andava spazzando via inesorabilmente dai fotogrammi dei film maggiori. Qualcuno, all'estero, ha creduto di limitare i meriti dei maggiori registi italiani rimproverando loro un eccessivo documentarismo. Noi dovremmo forse rimproverare ai nostri amici registi, ai De Sica e ai Rossellini, ai Visconti e ai De Santis, di aver schiacciato o annullato il documentario italiano, di essersi fatta la parte del leone, di aver privato i documentaristi del loro territorio riservato. Ma

è un rimprovero da fare questo? Non ci si venga a dire davvero che, dopo le scoperte dei nostri film maggiori, non ci sia piú nulla da « scoprire » in Italia e spetti oramai ai documentaristi di dover soltanto disegnare variazioni eleganti su qualche oggetto d'arte. Diciamo la verità: è stato il cinema maggiore, il cinema industriale, malgrado tutte le sue pastoie finanziarie e la sua pesantezza, ad aprire la strada; mentre era proprio la produzione documentaristica (che, piú agile e sciolta avrebbe potuto avere una nobile funzione d'avanguardia) a impigrirsi, a stagnare nella sterilità delle cartoline illustrate, delle oleografie, e via dicendo. Ci sono naturalmente le eccezioni, ma si contano sulle dita ed è un peccato che oggi non si possa vantare, accanto a decine di film di classe internazionale, a decine di film nuovi, coraggiosi, spregiudicati, la proiezione di altrettante decine di documentari veramente degni di risonanza internazionale ed « utili » alla battaglia ancora presente e viva della cultura contemporanea del nostro paese: la battaglia per una sincera e approfondita scoperta e conoscenza del nostro costume, delle nostre condizioni reali della nostra vita sociale.

Deve assolvere, il documentario, ad una funzione piú libera di trasfigurazione fantastica della realtà a strumenti di ricerca per poeti raffinati? E sia anche, ma siano, allora, veramente ricerche ed esperimenti, sogni e trasfigurazioni di classe, e non esercitazioni da Cineguf. Proprio De Sica sta girando in questi giorni, un film che dovrebbe essere tutta una fantasticheria, un giuoco serio, intelligente, acuto, carico di accenti umani, e nessuno si è sognato di rimproverargli l'esperimento, di dirgli che doveva rimanere incatenato alle sue esperienze precedenti, ai personaggi disperati di *Sciuscìà*, alle povere vicende quotidiane di *Ladri di biciclette*. Io se fossi un grande produttore farei fare un documentario ad ognuno dei nostri registi maggiori. Vorrei

impegnarli, insomma, visto che i documentaristi (produttori e una parte dei registi) non si muovono, ad aprire la strada anche in questo campo, a suggellare, anche qui, una tradizione. Sono sicuro che questi registi porterebbero sul campo del documentario un'aria nuova, porterebbero il tema del "lavoro umano", della "fatica quotidiana", la ricerca del pane e della gioia, la felicità e la drammaticità del vero paesaggio italiano. Trovandomi a girare, in questi mesi, alcuni documentari, mi ritornava alla mente un progetto di cui si parlava con Lattuada l'anno scorso, mentre cercavamo nel mantovano e lungo gli argini del Po, i luoghi adatti per gli esterni del *Mulino*: prendere una macchina, magari a passo ridotto, e andare in giro per i paesi e per le strade d'Italia, cogliere i momenti di quella vasta vita collettiva che si agita ogni giorno negli angoli piú riposti della nostra penisola! Quanti progetti simili con De Santis, con Rossellini, con Vergano. E quante volte, a Mantova o a Vercelli, in Ciociaria, o a Milano o a Berlino, o ovunque ci trovassimo a girare un film, quante volte non si rimpiangevano le occasioni perdute, e non si faceva violenza su noi stessi per reprimere e scacciare tentazioni, soste, scoperte, che, in quel momento avrebbero soltanto disperso le nostre forze. Girando i miei documentari mi ricordavo di tutto questo e intorno a me si moltiplicavano nuove tentazioni, si affollavano i temi, paesaggi, tipi umani, atteggiamenti, momenti di lavoro, premevano intorno all'obiettivo! Meraviglioso e ancora troppo sconosciuto è il nostro paese. C'è materia, in esso, non per dieci o per cento ma mille documentari e potremmo, se volessimo, raggiungere un primato, anche in questo campo, aprire, anche in questo campo, una polemica e una discussione sul piano internazionale. Basta, cari amici, con i quadri, i disegni, le gallerie e i monumenti, fate parlare gli uomini!

CARLO LIZZANI



Il nostro paese, ancora troppo sconosciuto, offre materiale per centinaia e centinaia di documentari; potremmo, se volessimo, raggiungere un primato anche in questo campo. A sinistra e a destra: da « Via Emilia km. 147 » e « Viaggio al Sud » di Carlo Lizzani; operatore Giorgio Merli.



Da «Dead End» («Strada sbarrata», 1937): il genere gangster trova nuova forza nelle mani di William Wyler. Lo stupefacente impianto di questo film, interpretato anche da un gruppo di piccoli attori, si riallaccia alla fissità "aristotelica" dell'azione del tempo e del luogo.

PER GLI intellettuali europei chiusi tra Proust e Joyce nella breve pace tra le due mondiali, il messaggio di Hollywood ha avuto soprattutto un significato di energia: l'azione contrapposta alle conversazioni di caffè, il pericolo che annulla la pacifica vita borghese, i sentimenti esposti nella loro nudità primitiva, così lontani dalle supreme analisi del parigino e dell'irlandese. Per codesti intellettuali il cinema americano era dunque una grande risorsa, ma non una risorsa indiscriminata; era necessaria una scelta. La scelta fu il "gangster". Prima, c'eran state tre false piste: il "cow-boy", Chaplin, Greta Garbo. Ora la Garbo non era che un'attrice, Chaplin un genio che produceva poco e il filone dei "cow-boys" stava esaurendosi. Gli intellettuali sapevano già che la "vera" America non era Hollywood, troppo snob, né Nuova York, troppo cosmopolita; sapevano attraverso Carl Sandburg e Sherwood Anderson, Armstrong e Bessie Smith che Chicago è la vera capitale degli Stati. L'occasione a un rapido riepilogo del film gangster può essere forse offerta da una testimonianza minore, quel film di Curtiz che si chiama *Angels with Dirty Faces* («Gli angeli

L'EPOPEA DEL GANGSTER e gli intellettuali europei

con la faccia sporca», 1938). La pellicola di Curtiz, salvo qualche episodio della prima parte, offre sbiadite immagini di una realtà incondita, ma rappresenta la chiusura di un "genere", e per questo è importante. Nella selva ardente delle origini (a non voler tener conto dei "primitivi" degli anni precedenti la guerra del '14) mi è caro il ricordo di quel negletto capolavoro, che in italiano si chiamò *La volpe argentata*, e nel quale è forse da ricordare, attraverso buone congetture, una *Girl from Chicago* che cade negli anni della presentazione italiana. *La volpe* è, con tutta probabilità, del '27, come dello stesso anno è il primo celebre archetipo *Underworld* di von Sternberg (*Les nuits de Chicago* nel-

l'edizione francese; in Italia non venne, forse per ragioni di censura; come non venne *The Little Caesar* di Mervyn Le Roy, del '30). Per *La volpe* e per *Underworld* erano a ogni modo gli anni dell'abbondanza: erano lontani la crisi di Wall-Street e Hitler, Mussolini non era "articolo da esportazione" e Stalin non era ancora "interessante". Tutto era liscio e tranquillo e la Madame Bovary che sonnecchia nel cuore di ognuno non fece nessuna fatica a scoprire nel gangster ciò che la patetica Emma scoprì nello "hoberau" di provincia e, ricadendovi, in "monsieur Léon". La gente riconosce l'emblema del nuovo "gusto" nella canna corta del mitra come si riconoscerà più tardi nelle gambe di Marlene.



Da « City Streets » (« Le vie della città », 1931), film diretto da un Mamoulian ancora lontano dalla maniera che adotterà in opere come « The Gay Desperado » (« Notti messicane », 1936).

Prima della reazione "virtuosa" e dell'idealizzazione del "G. Men", ha luogo l'apparizione del capolavoro: *Scarface* (1932) di Howard Hawks. La materia, grezza ed informe, si nobilita in una rappresentazione affatto scevra di compiacenze estetizzanti o di mire didascaliche. L'unità artistica è data dallo stile che ricorda i precetti stendhaliani circa l'efficacia della lingua del Codice civile. *Scarface* è nella

memoria di tutti perché è arrivato da noi nel dopoguerra; ma la schematicità e l'enfasi della stesura fotografica hanno aggiunto, almeno per me, incanto ad incanto. Così come s'è potuto dire con cognizione di causa che la fotografia della piccola martire di Primavalle, con quegli occhi spalancati e la sciarpettina attorno al collo, "exploit" di un fotografo di periferia, può ricordare un Matisse. Mentre, in un ade-



Da « Scarface » (1932), diretto da Howard Hawks: opera non scevra di compiacimenti estetizzanti e di mire didascaliche, che viene considerata come il capolavoro del genere gangster.

guato ritorno cinematografico, i vecchi cronisti romani parlarono di "giglio infranto". Senza esitazione, metterei invece da parte *City Streets* (« Le vie della città », 1931) di Mamoulian, non senza la debita reverenza al talento, alquanto facinoroso e bluffistico, dell'armeno: per la nostra ricerca, apporto per nulla genuino. Mentre nella stessa direzione, e quasi per le stesse ragioni, è da scartare risolutamente l'intelligente Ford di *The Whole Town's Talking* (« Tutta la città ne parla », 1935). Con *Scarface*, ma a un gradino più sotto, sono invece da registrare in quegli anni, *The Beast of the City* (« Il nemico pubblico n. 1 », 1932), e *The Story of Temple Drake* (« Perdizione », 1933) i cui autori, Charles Brabin e Stephen Roberts, ebbero comune il breve destino. *The Beast of the City* racconta un caso piuttosto romanzesco. Il capo della polizia in una certa città ha per fratello il responsabile di un commissariato. Di carattere debole costui (Wallace Ford) è irretito da una ragazza (Jean Harlow), affiliata a una "gang". A un certo punto il giovanotto travolto si ravvede; il capo della polizia (Walter Huston) affronta i banditi riuniti a banchetto; il capo della "gang" si fa scudo del poliziotto tarato, che incita il fratello ad aprire il fuoco. Nella sparatoria muoiono i due fratelli e la mala femmina, colpita a morte mentre fugge su una scala. Nel film Jean Harlow, ancora acerba, aveva scarso peso. Non c'era alcuna ricerca formalistica o psicologica. Si trattava di una nuda narrazione di fatti, resi pregnanti dalla speditezza del montaggio, da una quantità di particolari di suggestione immediata e dalla spontaneità degli interpreti. Tutt'altre ambizioni in *The Story of Temple Drake*. Il successo del romanzo di Faulkner (uscito nel '31, ma scritto in precedenza), da cui la pellicola era ispirata, *Sanctuary*, era soprattutto di scandalo; pochi avevano saputo intravedere, oltre la scorza, il significato rivoluzionario della "Weltanschauung" faulkneriana; è logico che, cadendo nelle fauci hollywoodiane, la storia del gangster Popey si edulcorasse, sfumando farisaicamente i troppo rilevati contorni. Si fecero dunque i necessari "adattamenti"; ma Roberts era un artista, e qualcosa restò. A suo tempo io dubitai forte che la scelta di Miriam Hopkins, attrice troppo caratterizzata e intellettuale, per la parte di Temple, fosse felice, né so risolvermi a cambiar idea malgrado la mancanza, e "pour cause", di una "rilettura" del testo; ma è certo che la scelta di Jack La Rue come Popey risultò indicibilmente felice. E certi allucinati interni (il bordello di Memphis) non facevano affatto rimpiangere la mancanza della troppo celebre pannocchia di granoturco.

Frattanto, depressione e "New Deal" aiutando, il mito del gangster s'era sgonfiato come, troppo cincischiato da vogliose mani infantili, si affloscia il palloncino di un bimbo. Occasionale ma rivelatrice ironia, il capo dei "G. Men", Hoover, aveva lo stesso cognome dello sfortunato Presidente che aveva promesso la prosperità "all'angolo della strada". Accadevano cose incredibili nella democrazia prima devota al "laissez aller" e alla libera iniziativa. Il periodo si saldava con gli speculatori ro-

vinati che si gettavano dall'alto dei grattacieli e col "Brain Trust" rooseveltiano che, dopo aver abolito la proibizione, prima origine del gangsterismo, si preparava all'iniziativa "sociale" della "Tennessee Valley". Nell'euforia dei primi anni del regime di Franklin and Eleanor l'aquila degli indefessi "newdealers" fu pure l'emblema protettivo dei film di Hollywood; cinematografie celebrative degli uomini di Hoover fiorirono l'una dopo l'altra: *G. Men* di Keighley (« La pattuglia dei senza paura », 1935) e *Public Hero No. 1* di Ruben (« Missione eroica », 1935). *G. Men* è più importante di *Public Hero No. 1* per la superiore densità dell'azione e per la mancanza di trappole sentimentali; mentre *Public Hero No. 1* vince il rivale per una sorta di dilatazione dell'assunto — la lotta contro i banditi — in pro di una superiore dimensione cornelliana che tocca, oltre la vicenda, "périssable", conflitti d'anime antichi come l'uomo. E valga il vero. Mentre in *G. Men* è la lotta dell'uomo della legge contro i banditi, con la piccola complicazione di Ann Dvorak, venuta difilato da *Scarface*, dove figurava come sorella di Paul Muni e fidanzata di George Raft, in *Public Hero No. 1* sentimenti eterni come la Donna e l'Onore erano il perno del racconto. Conflitto col Dovere, risolto nello stupendo episodio del capo dei "G. Men" che ricorda al subordinato incerto il giuramento prestato, e conflitto sentimentale (tipicamente cornelliano!) quando Chester Morris s'accorge che Jean Arthur è sorella del fuorilegge Calleja. E' caratteristico, per aver la riprova del diverso peso psicologico dei due film, che, dopo tanti anni, e anche qui, ahimè!, senza rilettura; la memoria indugi, compiaciuta e appagata, sulla battaglia finale per *G. Men* e su episodi come l'atrio dell'albergo durante l'alluvione in *Public Hero No. 1*. L'anno dopo con *The Petrified Forest* (« La foresta pietrificata ») e, ancor più decisamente, nel 1937, con *Dead End* (« Strada sbarrata ») il genere "gangster" finiva gloriosamente nelle mani di Archie Mayo e di Wyler. Dietro non c'era più la divina inconsapevolezza della cronaca ma l'abilità mercenaria dei teatranti di Broadway, più usi al crepitare degli applausi che a quello delle pallottole. Le spericolate, facinorose redazioni di Chicago erano state sostituite dalla falsa semplicità dei bar del "Greenwich Village". L'eroe delle nuove storie è Bogart che si appoggia ai versi di Villon recitati con intellettuale estenuatezza da Leslie Howard e alla scaltrezza istrionica di Bette Davis, cui tutto fa brodo per far le scarpe a Greta "divina". Come lo stupefacente impianto di *Dead End* non riuscirà a farci dimenticare lo scipito idillio di McCrea, i fondali dipinti, e la fissità "aristotelica" dell'azione, del tempo e del luogo. Figlio della cronaca, il film gangster era stato adottato dagli intellettuali, pronti a rivestirlo di panni accademici e ad introdurlo, tutto ravviatino, nei salotti. Dopo aver suonato lugubre a Roncisvalle ed elegiaco sui colli di Scandiano, il corno di Rolando si apprestava a incontrare l'approvazione dei cardinali ferraresi. L'"arte" vinceva lo slancio vitale, le ottave di messer Ludovico facevano obliare la canzone di gesta.

PIETRO BIANCHI



Tre inquadrature tratte da « Angels with Dirty Faces » (« Gli angeli con la faccia sporca », 1938); questo film, diretto da Curtiz, rappresenta la chiusura di un periodo del genere gangster.





rale Cambronne, cosa avrebbe pensato di tutto questo. E' appunto sullo sfondo di una tale cornice che erano già apparsi Tullio Carminati, l'uomo degli occhi verdi e dai pantaloni a piombo, e Adolphe Menjou, il parigino « fin di secolo », il quale apprendeva alla gran massa dei maschi del Texas e dell'Arizona che l'insalata si condisce con le posate di legno e alle loro donne il gusto delle combinazioni di seta, al posto della ruvida tela raccomandata dal padre Lincoln, in uno dei famosi discorsi sotto l'albero. Vedremo più tardi anche in Lubitsch la vecchia "noblesse" europea e la vecchia "bottiglia" parigina divenire gli elementi indispensabili del suo più facile satanismo mondano, nella scena centrale, ove una coppa di champagne versata, « opportunamente », risolveva tutta la situazione sullo sfondo di un parco, con soumier, illuminato da blanda luce notturna. In ogni modo lo stile della pubblicità della cipria Tokalon che esalta « la sera in cui ballai col principe », diviene comune al nostro rimedio contro il naso lusto e alle premières, a posti numerati, nelle sale cittadine.

Viene così l'epoca della più « famosa coppia dello schermo per la prima volta insieme » che non è mai sazia di fare l'amore, in cima ai grattacieli, sugli sfondi dei "boulevards" parigini, nelle grandi sta-

Amore "immortale" ad entrata continua

LO SCRITTORE svizzero Kurt Graüm ha compilato un'opera monumentale sulla storia della bestialità umana. Mi son sempre meravigliato, scorrendo le pagine del libro, della poca parte che l'autore ha fatto al cinema, il quale in 50 anni della sua vita non si può dire, non abbia contribuito validamente alla profonda materia del tema proposto. Il solo capitolo della pubblicità è un edificante monumento di idiozia, di fronte al quale ci sentiamo presi da una specie di patetica commozione, come quella che deve provare il viaggiatore, avanti le moli babilonesi nella valle del Tigri. E' proprio di questa nostra emozione che vogliamo oggi rendere edotti i lettori di questa rivista. Non si può dire che il vecchio cinema muto non abbia scavato la via a quello sonoro, in materia di banalità pubblicitaria. Infatti quando intorno al 1910 la cinematografia italiana, per adeguarsi al gusto di quella estera, decise di allungare il metraggio ed accorciare le sottane era facile provocare le facce canicolari dei commessi viaggiatori, durante le ore di siesta o di lenta marcia del treno nelle piane assolate, le quali potevano avere ad oggetto così, *Il bacio fatale* (a lungo metraggio), come *Il naso di Cleopatra* (1500 metri di lunghezza)... Intanto la tecnica dei primi piani comincia a dare frequenti occasioni di assistere, come dice Morand, a baci giganti come le falle del Gran Canyon, oppure a impervie strette di titani e cioè a quella propaganda della carne che presso gli americani viene presentata sotto le apparenze della più innocente e sciroposa pornografia sentimentale. Allora comparvero sui muri delle strade le famose scritte del film « che vedrete

due volte » o di quello « che non dimenticherete mai ». Purtroppo noi conserviamo poca memoria dei troppi film che non avremmo dovuto mai dimenticare, per poter essere in grado di citare degli esempi. Ricordiamo piuttosto che sovente la sovrapposizione dei manifesti, dava luogo, come anche oggi, a frasi di commento che non erano affatto previste, dal rozzo cervello dell'impresario. Così l'*Amore sublime* diveniva acquistabile « in tutte le buone farmacie », se per caso il manifesto fosse stato attaccato sovra quello della Magnesina S. Pellegrino. Ma di questo non può essere dato colpa ai nostri amici esercenti.

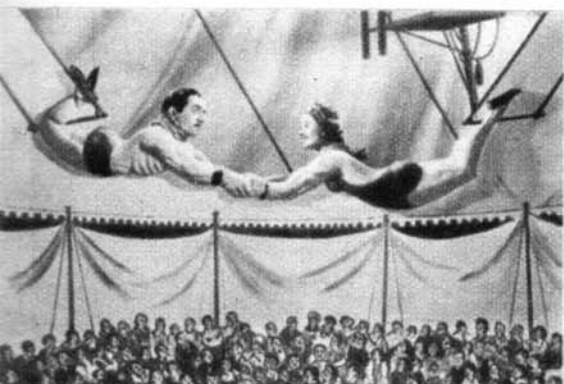
Intanto il gusto del cinema si estende. Frequentatori delle sale non sono più ragazzi, servette e militari, tutte persone mai stanche di vedere il mondo fatto a pezzi nelle comiche finali. Il film diviene anche il pasto della gente "chic", per la quale bisogna impressionare una gelatina non meno ghiotta di quella della galantina di cui si nutre il suo squisito palato. Nasce allora la scritta del dramma d'amore « che si svolge in una indimenticabile cornice di lusso ed eleganza ». Una formula questa, poi, abbastanza attraente per tutti perché se le persone "chic" si trovano a Biarritz o a Pasadena, come a casa loro, non è detto che le dattilografe non siano del pari autorizzate a sognare di trovarsi, per via dello schermo, negli stessi siti, a bordo di un yacht, ballando con Gary Cooper, sul liscio pavimento della passeggiata coperta, un « nostalgico » tango eseguito da orchestra hawayana. Se non fossimo già alle soglie del sonoro avremmo quasi il tempo di domandare al gene-



Sovente la pubblicità cinematografica esalta situazioni del genere, in una maniera da cipria Tokalon: « La sera in cui ballai col principe ».



A sinistra: il pubblico non è mai stanco di veder fare l'amore: e questo è un richiamo pubblicitario molto efficace. A destra: tipico "complesso" alla Mae West: poltrona vellutata e posa allettante; così la pubblicità e molti film presentano alle folle la "vamp rapnatrice" e "made in U.S.A.".



Caricatura simbolica del "sex-appeal": il "divo" e la "diva" sono al di sopra della folla estatica.

veramente allo stomaco gli istinti delle masse. Sotto questo punto di vista può definirsi ugualmente romantica la storia di Lassi o del figlio di Lassi o del nipote di Lassi che certo sarà per venire al mondo, in qualche canile hollywoodiano. Quel che io ignoravo fino a qualche giorno fa era la categoria dei film "immortali". Ma questa lacuna è stata colmata assai di recente, quando ho appreso, attraverso il « prossimamente » del film *Non mi sfuggirai*, che esistono alcune pellicole, fatte di gelatina come le altre, ma che hanno questo speciale privilegio: in modo da poter

essere sicuri che fra tre o quattro secoli si parlerà ancora di *Non mi sfuggirai*, come del *Faust* di Goethe. Infine c'è il film « fatto per voi », come un vestito dei grandi magazzini. Una volta io andai a vedere uno di questi film fatti appositamente « per me ». In esso erano narrate, sullo sfondo di una partita di calcio, gli infelici amori di un mediano per la sorella del portiere. Devo confessare che non avendo mai assistito in vita mia ad una qualunque competizione sportiva, rimasi quella volta, profondamente deluso.

ROBERTO PAOLELLA

zioni balneari o nei sontuosi treni di lusso. Maestro di questi accoppiamenti da laboratorio era stato al tempo del muto, Samuel Goldwyn, che aveva girato tutta l'Europa per trovare la donna da far svenire di languore, nelle braccia rudi e pelose di Ronald Colman: e questa donna era stata, una volta per sempre, la bionda ungherese Vilma Banky. Altri esperimenti riusciti di biologia cinematografica, furono la coppia Greta Garbo-John Gilbert e poi quella Greta Garbo-Robert Taylor di *Margherita Gauthier*. Un grande cinema americano, nel fissare l'orario degli spettacoli, per tale film, avvertiva che «Greta e Robert amano alle ore: 11.45-13.15-15.30-17-18.45-20.30-22.15». Questa volta lo stile dell'amore ad entrata continua è proprio quello del comandante di presidio, che prescrive l'orario delle case chiuse alle truppe dipendenti. Ma il pubblico, il "grande erotico" non chiede altro se non di essere mangiato e non è molto suscettibile alla qualità delle salse, con cui viene cucinato. Ciò che esso adora è il "romantico". La degenerazione di questa parola, ai fini infimi della pubblicità spettacolare è incredibile: sotto questo punto di vista romantico è tutto ciò che nell'avventura proposta dallo schermo serve a sollecitare nelle masse un vago bisogno di poesia che non va oltre il gusto delle cartoline a platino, oggi travasato nei giornali a fumetti del genere *Grand Hôtel*. Questa è la comune accezione del termine romantico che colpisce



Un film « che parla al cuore »; e i programmi annunciano: « La Garbo ama dalle... alle... ».

CRITICA PARTECIPE

CREDO CHE esistano due tentazioni fondamentali per chiunque si accinga a scrivere di cinematografo (come, eventualmente, delle altre arti) con una qualche intenzione critica. La prima induce ad assumere un atteggiamento distaccato (anche se parte da concezioni ideologiche che predichino il contrario) per vagliare le opere secondo un metodo che "giudica e manda". La seconda, invece, più amorevole e pericolosa, porta chi scrive a mescolarsi alle intenzioni degli autori, a far propri i loro problemi, a proporre soluzioni diverse di fronte a risultati sbagliati, a far previsioni, ad incrementare contenuti, a preoccuparsi insomma della "vita privata" delle varie opere. E' ovvio che l'una e l'altra posizione hanno molti lati in comune. Chiunque esprime un giudizio incrementa le cose in un senso o nell'altro; chiunque "parteci-

inserito nello stesso ambiente ufficiale.

Fu infatti con questo spirito che mi capitò di scrivere, su queste stesse colonne, un breve pezzo, di modeste pretese (benché anelasse a scoprire una particella di verità) intitolato Eroi complessi (Cinema n. 28) e che ha dato lo spunto a Pio Baldelli, un amico professore di Perugia (Cinema n. 32, Cronaca, realtà e poesia), per "stendermi", come si dice, poi passare ridendo sul mio cadavere. Quel pezzo intendeva individuare soprattutto un concreto stato d'animo, manifestato, a mio parere, attraverso le opere discusse (Il mulino del Po e Riso amaro) di due autori che io pensavo dovessero combattere contro i fantasmi di due preponderanti esperienze del nostro ambiente civile: quella fascista e quella americana. Pensavo che una certa complessità "tentata" nei personaggi di quei film fos-

individuazione delle cause di un particolare stato d'animo e di un suo prodotto, in base ad una situazione storica) e cerca di distruggerlo dando ad ogni mia affermazione una diversa finalità. Così dice che mentre io rinvenivo nei due film di Lattuada e De Santis una più « complessa tensione verso una maggiore realtà e più umana verità », lui vi scopriva proprio il contrario. Il giuoco è semplice: il mio termine di paragone erano i fantocci fascisti e, spesso, americani, nei riguardi dei quali trovavo questo titolo di merito ("faticosamente" ricercato); Baldelli invece sposta il termine di confronto e mi pone davanti il traguardo di un compiuto risultato artistico.

Evidentemente il mio discorso crollava (ma non era il mio discorso). Baldelli mi gettava innanzi una serie di esempi classici da Dante e Shakespeare, a Giotto, a Flaubert, a Omero (facendomi rimpiangere la troppa rapida dimenticanza dei miei studi liceali) per dimostrarmi che non è necessario che siano complessi i personaggi; complesso può (anzi: deve) essere il sentimento dell'autore. Evidentemente aveva ragione: ma stavamo parlando di cose diverse. Così la questione del "colpo d'ala", della mancata scelta tra le due parti in conflitto nel finale di Il mulino del Po. La scelta non era necessaria, diceva Baldelli. Non avrebbe aumentato l'artisticità del film. Certo che io non pensavo che con quella scelta Il mulino del Po si sarebbe trasformato nell'"Iliade". Però ne parlavo perché sopra un piano di struttura organica dell'opera, quella mancata scelta si fa sentire come una lacuna: preparata la richiesta della scelta tra le due parti in urto, si giunge ad un finale "che cambia discorso", non essendo mai stato — il fiume, che conclude — il motivo centrale del film. Mancanza d'ispirazione, diceva Baldelli, ecco la causa vera: ed anche qui aveva ragione, perché con l'ispirazione si risolve tutto e la nostra attesa estatica è perfetta. Perciò io che, ponendomi nei panni artigiani di Lattuada, avevo prospettato la difficoltà di superare, nel momento della fabbricazione, un antagonista al quale si sono date molte ragioni veritiere da difendere, mi vedevo ridotto ad una autentica Caporetto. L'amico contraddittore, insomma, che cosa aveva fatto? Aveva spalancato di fronte alle mie particolari e limitate affermazioni d'ordine artigianesco e psicologico, il mondo universo dell'arte per dire che solo la poesia può risolvere tutti i problemi, perché le vie dell'arte sono infinite. Tanto infinite che io sono crollato nel vuoto. E me lo merito! Continuando poi nel suo discorso Baldelli proponeva, dopo affermazioni che mi parvero interessanti ed accettabili, la sua risoluzione pratica dei problemi dei rapporti tra cronaca e fantasia, realizzabile mediante un più potente percorso della realtà, che contiene tutto, ed « è, senza paragone, più semplice e al tempo stesso più complessa della cronaca, più disadorna e solenne, più cordiale e sgomentevole, più lieta e più triste, più meschina e, anche, più favolosa ». Un invito, insomma, ad essere poeti, per attingere alla "seconda natura" dell'arte. Lattuada e de Santis sappiano regolarsi.

RENZO RENZI



Milano: Montgomery Clift, l'interprete di « Red River » (« Il fiume rosso », 1948) di Howard Hawks, a colloquio con Vittorio De Sica. L'attore americano ha da qualche giorno lasciato l'Italia.

pa", esprime via via altrettanti giudizi. Ma io parlo di accento: accentuato il distacco o accentuata la partecipazione. Per fare un esempio concreto: quando mi tocca parlare di Lattuada o di De Santis, riconoscendo in loro una educazione per larghi tratti simile alla mia, una pressoché simile esperienza di vita, forse la medesima provenienza sociale, certamente — per ragioni di età — l'origine da uno stesso, precisiissimo, momento storico, tendo a far miei i loro problemi, scopro che — se io e non De Santis, avessi realizzato Riso amaro — forse avrei commesso gli stessi errori (parlo di natura, non di quantità né di intensità): perché anch'io ho sentito, a suo tempo, il fascino tutto negativo del "duviverismo", ho ammirato come lui e Ford ed Eisenstein, nelle stesse condizioni psicologiche dell'anteguerra, in polemica o

se determinata dalla "fatica" di liberarsi dall'immagine ricorrente di eroi incredibili perché troppo squadratamente concepiti come portatori o di tutti di vizi o di tutte le virtù. Questo stato d'animo rifletteva, a mio avviso positivamente, la particolare situazione psicologica di uomini appena usciti da una tragica rettorica, desiderosi perciò di non cadere in un'altra. Ritenevo, scrivendo quelle parole, che risultasse evidente come io non volessi dare ad esse alcun valore assoluto; soprattutto come non pensassi affatto che quello fosse l'unico problema da risolvere per trasformare d'un colpo Il mulino del Po e Riso amaro da opere interessanti ma incompiute anche sul piano artigianesco, in compiute opere d'arte. Pio Baldelli invece trascura (perché forse non lo interessa) di considerare il motivo centrale del mio scritto (la tentata

FOTOGRAFIE DI FAMIGLIA

e sequenze-vignetta

sato che fiorì soprattutto in Germania e in Austria dopo la prima guerra europea e si fece indirettamente sentire anche in Italia.

Certe forme di calligrafismo cinematografico italiano prima della seconda guerra europea, certe sequenze che tendevano in fondo a scomporre e ricomporre vecchie fotografie di famiglia e farne delle sequenze-

DAL 15 ottobre al 12 novembre dell'anno scorso sono stati esposti alla Strozzi di Firenze alcuni quadri della Scuola Ginevrina dell'800: guardando *La raccolta delle mele*, *I carbonai* del Töpffer e qualche altro aspetto della vita contemporanea, qualche scena di genere, viene fatto di pensare al significato di illustrazione, di vignetta che talvolta ha assunto l'arte figurativa e che potrebbe onestamente e gustosamente riassumere il cinematografo. Il Momigliano ha studiato le illustrazioni dei *Promessi Sposi* come furono se non proprio scelte e guidate, certo accompagnate dal gusto dell'autore. L'ideale dell'arte cinematografica è senza dubbio la ricreazione o meglio la creazione originale, nella quale il romanzo, la novella, il ricordo e lo stesso amore dei costumi e delle curiosità di un'epoca diventano lo spunto dal quale l'artista parte per la sua affermazione fantastica: il *Don Quichotte* (« Don Chisciotte », 1933) di Pabst è di Pabst e ha tenui legami col romanzo di Cervantes. Accanto alla poesia, vi è la letteratura; accanto alla purezza assoluta dell'arte cinematografica, del cinematografo "rigoroso", vi è posto per le forme intermedie, non dico minori, per quelle forme di "letteratura" cinematografica, dove il cinematografo può sembrare ed è in parte subordinato ma in una posizione chiara e precisa. Quando il Lubitsch in *Heaven Can Wait* (« Il cielo può attendere », 1943) distende ogni tanto quasi immobili e colorate in tono blando le case e le strade della città che si trasformano, si vale di vignette: il colore, il quale come si sa non ha ancora trovato dal punto di vista estetico una sua sicura e riconosciuta funzione nel cinematografo, qui giova a dare il senso illustrativo e vignettistico dello sfondo della città, nella quale cambiano i costumi e si svolge la vita del protagonista. Lubitsch non ha interpretato altri che se stesso e il suo soggetto è direttamente connesso con il suo gusto



Certe forme di calligrafismo cinematografico italiano tendevano a scomporre e ricomporre vecchie fotografie di famiglia: da «Giacomo l'idealista» di Lattuada (sopra) e da «Cavalleria» (sotto).



e con la sua fantasia; ma quelle sequenze hanno qualcosa di volutamente fermo, quelle case hanno il sapore di illustrazioni guardate e isolate nel passato come in album: si può per questo parlare di vignetta, del gusto retrospettivo della vignetta. Il Lubitsch ha portato nella sua arte cinematografica quel senso ironico e insieme malinconico delle figure di un recente pas-

vignetta, derivano da questo stesso gusto: si pensi a *Cavalleria* (1936) di Alessandrini, a *I mariti* (1941) di Mastrocinque e persino a certe forme più vive più mosse e più disinteressate di Lattuada in *Giacomo l'idealista* (1942) o dei *Soldati in Piccolo mondo antico* (1940) e in *Malombra* (1942). La vignetta per se stessa può significare un momento di arresto, la fan-



Töpffer: «I carboni», esposto l'anno scorso (ottobre-novembre) alla Strozzi di Firenze.



Vignetta che assume un aspetto di vera e propria illustrazione, di commento visivo: da «How Green Was My Valley» («Com'era verde la mia valle», 1941): il film diretto da John Ford.



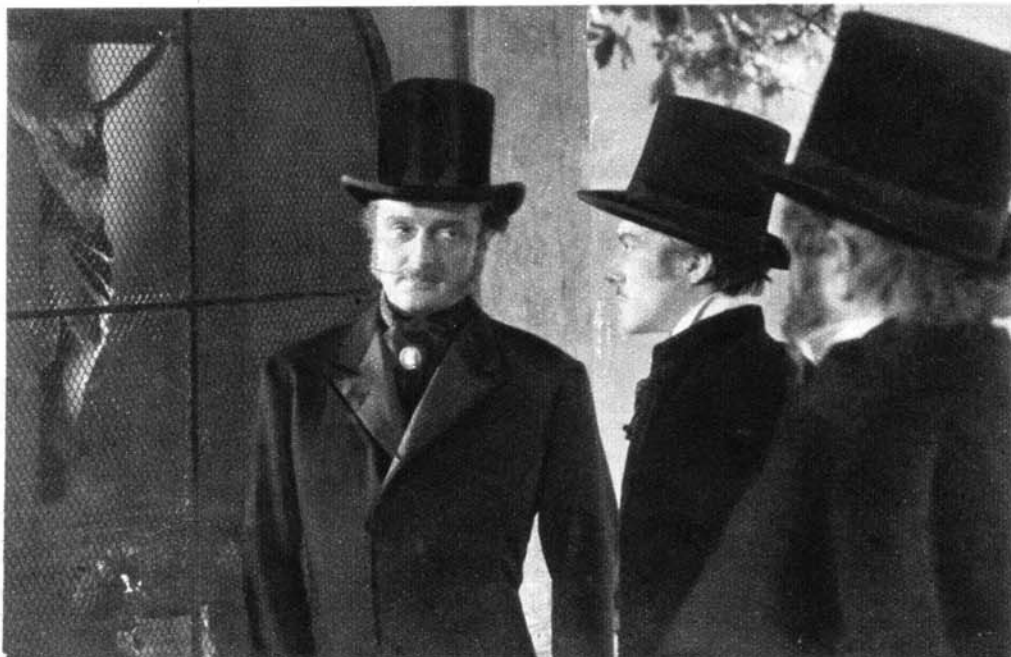
La Lotti in «I mariti» di Mastrocinque: altro esempio di vecchia fotografia di famiglia.

tasia che si ferma e distacca un'immagine: il regista pare che nella vignetta venga piuttosto a illustrare e a commentare che non a rappresentare. Vi è quindi un pericolo che può essere qualche volta superato se il regista sa dare un valore di contrasto o di contrappunto a queste forme in certo qual modo immobili. L'artista dell'800, i pittori di una scuola misurata e borghese, che volevano testimoniare, con accurata fedeltà della vita contemporanea e sottolinearne con colorita devozione certi aspetti, non avevano senza dubbio intenti di ironia, neppure di leggera e affettuosa ironia, come non ironiche ma partecipi sono le vignette che illustrano i nostri libri dell'800. Così anche nel cinematografo la vignetta, cioè la sequenza che ferma e raccoglie con valore illustrativo una scena caratteristica e di genere, un aspetto facilmente pittorresco della vita e del costume, può prendere due aspetti: accanto al motivo nostalgico e ironico-allusivo che si incontra in registi

ma acquista un particolare valore e una particolare urgenza.

Quale sarà il regista colto e intelligente il quale con modestia consapevole vorrà illustrare i nostri romanzi? Non ogni regista può ricreare e formare delle nuove opere d'arte, non sempre e non in ogni occasione ci si può liberamente distaccare dal testo. *I Promessi Sposi* che hanno dato origine ogni volta a dei terribili pasticci cinematografici, potrebbero per esempio essere ripresi da un regista che non avesse altra ambizione se non quella di creare delle moderne vignette manzoniane e non si cimentasse con troppo alti e rischiosi disegni. Questo gusto così diffuso e direi prepotente, ben conosciuto e sfruttato dagli editori, questa ricerca di un rapporto tra il libro e il film potrebbe così venire alimentato; né sarebbe cosa nociva allo sviluppo della cultura cinematografica questa forma, in un certo senso minore, di arte illustrativa. Il cinematografo ha bisogno continuo di nuove forme e di nuovi modi, ha bisogno di prender coscienza di sé, accettare dei limiti, assimilare e sviluppare esperienze delle arti affini se non sorelle, nate prima di lui. Il difetto di autonomia che può rimproverarsi a un simile atteggiamento, può essere compensato da una chiarezza di propositi e da una precisazione di gusto. Il cinematografo a colori soprattutto, che ancora brancola nella ricerca di una sua necessaria funzione, potrebbe trovare in questo compito, apparentemente modesto, un primo impiego; il limite e la pazienza, la precisione del modello potranno forse giovare a dare un punto di partenza ancora limitato ma sicuro. Il cinematografo a colori è ancora in gran parte statico; il rapporto di spazio e tempo, di immagini in movimento dentro il tempo, il rapporto tra scenografia e movimento, tra figura umana e situazione narrativa non ha ancora trovato il suo equilibrio e il suo ritmo. Nella cornice e nella chiusura un po' esterna della sequenza-vignetta il colore può forse acquistare una maggiore sicurezza e prepararsi una maggiore libertà.

CLAUDIO VARESE



La vignetta può significare un momento di arresto, la fantasia che si ferma e distacca un'immagine. Un'inquadratura di «Piccolo mondo antico», film diretto nel 1940 da Mario Soldati.



“FRANCESCO, GIULLARE DI DIO”

DA QUALCHE tempo Roberto Rossellini ha iniziato le riprese di Francesco, giullare di Dio. Il soggetto di questo film, scritto da Fellini e dallo stesso regista e basato tra l'altro su I Fioretti, segue il Santo dal « ritorno alla capanna di Rivotorto (dopo l'udienza concessagli da Innocenzo III) al momento nel quale si mette in cammino per portare in tutto il mondo la parola del Vangelo ». Diamo qui un estratto del « treatment » riguardante l'ultimo episodio.

« Padre », domandarono i frati, « per quale via dobbiamo noi andare? ».

Sulla bianchissima pianura di neve v'era un grande silenzio. Dopo parecchio cammino, Francesco e i suoi compagni erano giunti in un punto dove s'incrociano cinque strade, sepolte sotto la candida distesa. I frati, fermi, guardavano Francesco.

Rispose Francesco: « Per quella che Iddio vorrà ».

Dissero i frati: « Come potremo noi sapere la volontà di Dio? ».

Rispose Francesco: « Al segnale che io vi mostrerò. Pertanto io vi comando per lo merito di Santa obbedienza che voi vi aggiriate intorno nel luogo ove tenete i pie-

di, come fanno i fanciulli per gioco, e non ristiate di volgervi su voi stessi s'io non ve lo dirò ».

E allora, senza nulla obbiezione, i frati incominciarono a volgersi in giro, e nel mezzo di essi ristava Frate Francesco, silenzioso e umile. Giravano i frati su loro stessi, nella grande candidissima pianura... e tanto si volsero che per la vertigine del capo cominciarono a cadere in terra in qua e là, come arboscelli tagliati. Il primo a cadere fu frate Amalziabene, che per li lunghissimi digiuni, più di ogni altro vacillava. Tentò di rialzarsi ma giacque con la testa in gran delirio. Cadde disteso per secondo frate Masseo, e affondò nella neve con tutta la faccia. E caddero nell'ordine seguente gli altri frati: fra Ginepro, fra Leone, fra Egidio, fra Ruffino (con un gridarello come di uccellino ferito)... Tenacissimo nel suo girare si mostrava fra Giovanni il semplice, e già gli altri frati erano tutti proni sulla neve, e ancor egli, di robustissima costituzione, continuava a volgersi tranquillo e sorridente su se stesso. Cadde infine. Si rialzò e riprese a girare, imperocché frate Francesco nulla diceva, ma aspettava con impaziente letizia che anche fra Giovanni cadesse disteso. Ciò

avvenne dopo alquanto tempo, ed ora che tutti i fraticelli storditi giacevano distesi a raggera, sulla pianura immacolata, frate Francesco chiamandoli per nome domandò a ciascuno in verso quale parte essi tenevano la faccia.

Rispose fra Masseo: « In verso Siena ».

Rispose fra Silvestro: « In verso Firenze ».

Rispose fra Ruffino: « In verso Pisa ».

« ...e Lucca, e Pistoia, e Arezzo... », risposero ad uno ad uno li frati, tranne fra Giovanni, che ignorantissimo tra gli altri, rispose umilmente: « In verso quel tordo che pigola e saltella sulla neve ».

Disse allora frate Francesco: « Diletissimi fratelli, queste sono le strade per le quali Iddio vuole che noi andiamo ».

E in tal modo si separarono i compagni da frate Francesco, ciascuno per la sua via; e sulla neve che pareva ricoprire il mondo intero, parevan delle lente e affaticate rondinelle... ».

Francesco, giullare di Dio è interpretato da fra Nazario, un autentico e giovane frate di Baronsi, una parte è sostenuta anche da Fabrizi. L'operatore è Martelli; costumi e arredamenti sono di Virgilio Marchi. (In questa pagina, e nelle due seguenti, foto del film).





A sinistra: esercitazioni di granatieri in « Wehrhaft und frei », documentario svizzero a lungo metraggio montato da René Martinet. A destra: una inquadratura tratta da un cortometraggio sovietico (sulla controffensiva russa del 1942) e inserita, con altre, in « Wehrhaft und frei ».

GLI ALEMANNI VOGLIONO FILM IN DIALETTO

DOPO il successo di *Swiss Tour* della Präsens, la realizzazione di film a soggetto sembra avere subito un tempo d'arresto in Svizzera. Affiorano progetti diversi, più d'uno sceneggiatore è all'opera, ma per il momento dagli studi della Confederazione escono soltanto documentari più o meno lunghi; e anche in questo campo si palesano difficoltà che inceppano il collocamento del film sul mercato nazionale. Intanto dal pubblico della Svizzera tedesca, tenacemente avvinto al suo vernacolo, si leva di quando in quando all'indirizzo dei produttori l'invocazione: dateci film in "schwyzer-dütsch". Ben volentieri lo faremmo, ribattono i cineasti, ma fin quando un film in dialetto non riesce a coprire le spese con le proiezioni in Svizzera, la cosa rimane un pio desiderio. *Swiss Tour*, il film di Lindtberg edito dalla Präsens di cui ci siamo occupati in una precedente lettera, è uscito da alcuni mesi: e, oltre ad avere fatto il giro nei principali centri della Confederazione, ha varcato l'Oceano. In America quest'opera ha destato interesse, e non poteva essere altrimenti; il soggetto mostra un marinaio americano che trascorre un periodo di licenza in Svizzera e ai piedi del Cervino, a Zermatt, e oltre a cimentarsi per la prima volta con gli sci, fa presa nel cuore d'una ragazza del paese. Ad accrescere l'interesse del pubblico americano per *Swiss Tour* concorre la circostanza che il marinaio è impersonato da Cornel Wilde, accanto al quale agisce una francese: Josette Day. Ci si trova una volta di più davanti ad un'applicazione di quella formula internazionale cui da alcuni anni a questa parte la Präsens dà la preferenza. L'amor proprio svizzero è però salvo, giacché senza

contare la regia e i coefficienti soggetto musica fotografia, la distribuzione artistica comprende, come detentori di parti di rilievo, alcuni attori svizzeri fra i quali Heinrich Gretler e Zarli Carigiet. Una capatina fatta qualche settimana addietro negli uffici della Präsens a Zurigo, non ci ha permesso di avere lumi sui progetti del più importante ente produttivo svizzero per un avvenire più o meno vicino. Un giovane dirigente della ditta ci ha rivelato che Richard Schweizer, il soggettista, è all'opera: ma nulla ci è stato dato di sapere intorno al suo lavoro. Oltre un anno fa si era accennato al piano di realizzare un'edizione a colori di *Kleider machen Leute* (lett. « L'abito fa il monaco ») dalla novella omonima di Gottfried Keller; un soggetto che a suo tempo Helmut Käutner aveva trattato con una libertà sconcertante per il pubblico svizzero, il quale in Gottfried Keller scorge una delle più alte glorie letterarie del Paese. Il nostro informatore ci ha detto che questo progetto non è stato abbandonato, ma non ha indicato quando verrà realizzato. Ha però soggiunto che *Kleider machen Leute* avrebbe probabilità di trovare accesso nei mercati germanico e austriaco per un particolare linguistico: anche se l'azione si svolge in Svizzera, il protagonista del racconto originale, il sarto Strapinski, essendo un oriundo polacco, può parlare in tedesco, anziché in dialetto "schwyzer-dütsch". Ed eccoci una volta di più a sfiorare un problema che costituisce una pietra d'inciampo per la produzione filmica nazionale. La Svizzera tedesca, che conta più di tre milioni di abitanti e forma la maggioranza assoluta della popolazione, non accetterebbe un film a soggetto nazionale che fosse parlato in buon

tedesco. Ciò che è ammesso sulla scena (e cioè un dramma o una commedia ambientati in Svizzera e parlati in tedesco) non viene tollerato sullo schermo. Lo spettatore alemannico che vede in un film una scenetta avente per cornice la "Bellevue-Platz" di Zurigo, o un padiglione della Fiera di Basilea, o l'interno d'un tram di Berna, si ribellerebbe se sentisse la gente esprimersi nel tedesco che viene parlato a nord del Reno e che sul territorio della Confederazione è essenzialmente un idioma scritto. Al culto quasi fanatico per il dialetto — che dal 1933 in avanti fu una spiegabile e plausibile forma di difesa spirituale del Paese — non fa riscontro la possibilità del mercato svizzero di coprire interamente le spese di produzione d'un film. E' avvenuto così, per fare un esempio, che *Matto regiert*, il "giallo" presentato alla Mostra veneziana del 1947, non ha dato sul piano finanziario un esito incoraggiante. Ciò malgrado la Präsens non ha rinunciato al proposito di girare altri film in dialetto svizzero-tedesco.

Mentre l'attività degli studi elvetici ha subito un'interruzione nel settore dei film a soggetto, continua la produzione di documentari. Ultimamente è uscito il lungometraggio *Wehrhaft und frei* (« Etre fort pour rester libre ») dedicato all'esercito come "scudo dell'indipendenza nazionale". Il lavoro esce dagli studi della Gloriafilm di Zurigo, ed ha per direttore di produzione Adolf Forter; ne ha curato il montaggio René Martinet, ne ha composto la musica Robert Blum e ne ha redatto il commento Urs Schwarz. Si tratta di un mosaico cinematografico in cui sono amalgamati stralci da film dovuti al servizio cinematografico dell'esercito, da numeri del cinegiornale svizzero, da documentari di guerra esteri, oltre a riprese curate dalla Gloriafilm. Dopo un'introduzione che prende le mosse dal 1291, anno di fondazione della prima Lega costituente il nucleo originario della Confederazione, *Wehrhaft und frei* comincia a far uso di documenti cine-

IL CINEMA TEDESCO contrario all'autarchia

matografici per rievocare le manovre del 1912, chiamate le manovre del Kaiser per il fatto che vi assisté Guglielmo II. Il massimo sviluppo viene dato all'illustrazione dello sforzo fatto dalla Svizzera per darsi un'attrezzatura bellica, tale da permettere di fronteggiare ogni evenienza: a questo quadro della vita militare nazionale si alternano riflessi dei principali eventi del conflitto 1939-45. Nella parte finale si dà risalto alla necessità per la Svizzera di avere un esercito che sia all'altezza del suo compito. Un altro film girato in questi ultimi tempi in Svizzera e che ha le caratteristiche del documentario e in pari tempo del film a soggetto è *Piccolo bandito* di Otmar Gurtner edito dalla Schweizerische Kulturfilm AG. Con questo lavoro si intende richiamare una volta di più l'attenzione del pubblico sulla provvida azione svolta dal Villaggio dei fanciulli a Trogen, in cui sono riuniti ragazzi bisognosi di tutti i paesi. Il titolo italiano non è una nostra traduzione, ma è quello originale. Infatti la trama svolta nel film ha principio nei dintorni di Napoli dove il protagonista, un ragazzo del luogo dal viso intelligente, e i suoi coetanei conducono la vita della strada, abbandonandosi a quegli atti di tepismo e perpetrando quei furterelli che rappresentano il preludio a forme più gravi di delinquenza. Pare che l'inclusione di queste scene nel film abbia suscitato da parte italiana obiezioni che hanno l'effetto di ritardare la presentazione in pubblico di *Piccolo bandito*. Non si vuole compromettere con un'eventuale polemica il risultato cui si tende: quello di svolgere propaganda a favore di un ente la cui opera ha irradiazioni internazionali. Chi ci riferiva la reazione sfavorevole di taluni circoli italiani — non ci si è indicato con precisione quali — si chiedeva per quale ragione da parte italiana si sollevino difficoltà del genere, quando tutta una serie di film realizzati in Italia ha fatto luce con coraggio, e in vari casi con innegabile dignità artistica, su aspetti preoccupanti dell'attualità italiana. Riferiamo questa considerazione senza esprimerci sulla sua fondatezza o no.

Intanto, mentre solo i documentari sembrano assorbire l'attività dei cineasti svizzeri, rimane vivo fra gli appassionati del film l'interesse per il lavoro dei cinedilettanti. Questi ultimi sono stati all'ordine del giorno alcune settimane or sono per il loro concorso nazionale svoltosi a Lugano, con la partecipazione di 17 film a lunghezze varianti da un minimo di 15 a un massimo di 420 metri e con tre misure di passo ridotto: 8, 9,5 e 16 mm. Nella competizione si è aggiudicato il primato Ernst Brun di Soletta col documentario *Vom Fels zur Form* (lett. «Dalla roccia alla forma») di 170 m. (16 mm.), un'esposizione nitida, stilisticamente coerente delle metamorfosi che la pietra subisce diventando elemento decorativo. Al secondo posto è venuto un film a soggetto *Erpressung* (lett.: «Ricatto») dovuto ad una triade di cineamatori basilesi, i signori Schudel, Lussi e Meister, i quali hanno conseguito risultati singolari nel piano tecnico e hanno saputo condurre con linguaggio non privo a tratti di mordente, un'azione avvolta in un'atmosfera di tensione che svanisce alla fine per fare posto ad una conclusione umoristica.

LUIGI CAGLIO

NEL FEBBRAIO scorso Walter Koppel fu chiamato dal prof. Heuss. Il presidente della Repubblica occidentale attendeva il rappresentante dei produttori indipendenti degli undici Stati federati in una sala di Viktorhöhe. Il colloquio ebbe subito inizio. Si svolse attorno alla situazione della cinematografia germanica, e affrontò tutti i problemi culturali ed economici ad essa collegati. Koppel avanzò alcune proposte. Il presidente ascoltò, chiese delucidazioni; alla fine promise l'appoggio ufficiale della Repubblica. Prima di febbraio, ad Amburgo Hannover Braunschweig eccetera, c'era stata la serrata. Le sale di proiezione erano state chiuse e altrettanto si era fatto per le agenzie di noleggio e gli stabilimenti di produzione. Uomini e donne del cinema avevano invaso le vie recando cartelli attraversati da scritte come questa: «Abbasso le imposte sugli spettacoli». Kohlert, presidente dell'Associazione cinematografica, aveva attaccato violentemente il decreto n. 34 del Governo militare alleato, che fissa al 31,2% degli introiti generali derivanti dal movimento dei film la tassa da corrispondere. Kohlert aveva in tasca il

mandato degli esercenti, dei produttori e degli attori. La protesta era molto seria, specialmente per gli Stati della zona britannica. (In quella Americana la tassa era stata da poco ridotta al 20%. In quella francese la riduzione era stata sensibile. Nell'una e nell'altra si era impostato lo studio per il finanziamento della produzione da parte di istituti di credito all'uopo autorizzati). Dopo il colloquio Heuss-Koppel, la situazione risulta avviata verso il meglio. Le imposte verranno ridotte in tutti gli undici Stati della Repubblica. La cinematografia tedesca non perseguirà obiettivi autarchici. Un dazio protettivo verrà istituito, ma tutti i buoni film esteri potranno entrare nei circuiti germanici di noleggio. La produzione nazionale — di 60 film l'anno — verrà integrata da almeno 340 film esteri. Le banche per il finanziamento dell'industria cinematografica tedesca (comprendente la produzione vera e propria, il noleggio e l'esercizio) istituite a Monaco e in altre città, apriranno filiali nei centri tuttora scoperti. Tutti i piccoli produttori — ce ne son tanti che tirano fuori 3-4 film l'anno — progettano di federarsi per dare



Willi Fritsch e Hilde Krahl: due attori del vecchio cinema tedesco sui quali poggia particolarmente la nuova produzione della Germania occidentale. Hilde Krahl fu premiata a Locarno.



Sopra: Marianne Hoppe e Wilhelm Borchert in « Schicksal aus zweiter Hand », soggetto e regia di Wolfgang Staudte. Sotto: Hilde Krahle e Ingrid Pantow in un recente film diretto da Liebeneiner.



un più solido carattere economico ed artistico alla loro produzione. Molte altre norme di credito e riforme organizzative sono allo studio.

Come si vede, la faccenda non ha carattere esclusivamente tedesco: è di vasta portata europea ed extraeuropea. Riguarda anche il mercato internazionale. Interes-

sa tutti i Paesi produttori in condizioni di mandare i loro film oltre frontiera. Di conseguenza: concerne anche l'Italia. Negli ultimi due mesi il film che ha battuto — e batte — tutti i precedenti primati di incasso non è di produzione germanica: si intitola *The Third Man* (« Il terzo uomo »). Per far fronte alle esigenze del pubblico la pellicola di Reed è stata — ed è — proiet-

tata quattro volte al giorno su tutti gli schermi del circuito di noleggio. Sino a tre c'erano arrivati altri film, come *Ninotchka*, *Les enfants du Paradis*, *Nachtwache*. Gli incassi di *The Third Man* hanno di gran lunga superato quelli fruttati da *Ninotchka* nello stesso periodo di due mesi. (Non conoscete ancora *Nachtwache*, germanico, destinato all'esportazione). Un altro film — un documentario di 630 metri — realizzato a Roma in collaborazione con un produttore italiano — sta riscuotendo largo successo nella Germania occidentale, dove il Cattolicesimo si è notevolmente risvegliato: si chiama *Porta Santa, apriti!*. Debbo aggiungere che la monacense « Film Export-Import », sempre in collaborazione con nostri produttori, prepara un grande film sull'Anno Santo. L'Arcivescovo di Monaco, Mons. Neuhausler, in occasione di una udienza recentemente concessagli dal Sommo Pontefice, ha illustrato a S. S. il progetto del film, il cui titolo provvisorio è *Der Golden Schatten*. Un film tutto brio e garbo, *Mia nipote Susanna* con la Krahle, Paulsen, la Pankow e Schönböck, per la regia di Liebeneiner, guadagna il favore del pubblico; ed è un'altra opera da esportazione.

L'iniziativa privata, appoggiata dalle facilitazioni già ottenute e spinta da quelle ormai promesse dalla Repubblica, continua intanto a mettere in piedi piccole cinecittà per la produzione e il doppiaggio. A Wiesbaden sono stati ultimati 3 teatri di circa 800 metri quadrati ciascuno, circondati da una superficie, adatta alla costruzione di esterni, di oltre 14 mila mq. e dotati di uno stabilimento di sviluppo e stampa. Géza von Bolvary e Wolfgang Liebeneiner vi gireranno i primi due film. A Tempelhof, ossia alla periferia di Berlino dove i teatri Ufa erano andati distrutti, è stata ultimata la ricostruzione di 4 grandi « ateliers » e di uno studio per il doppiaggio. Un quinto teatro è in allestimento. Questo complesso è destinato a servire la produzione dei tre settori occidentali della ex capitale, gli altri stabilimenti essendo nel settore russo e riservati alla sola produzione di marca « orientale ». A Bendestorf, a un'ora di macchina da Amburgo, la « Junge Union » ha costruito un modernissimo « atelier » capace di dare contemporaneamente ospitalità a quattro « troupes » cinematografiche. Comincerà a lavorare quella di Annelore Schroth. La Ufa infine sta per rivendicare tutti i suoi diritti, coerciti a suo tempo dal nazismo. Il dr. Klitzsch, ex direttore generale della grande editrice cinematografica, si è deciso a rompere il silenzio ed ha affermato tra l'altro che la Ufa, fatta oggetto a inaudite pressioni da parte di Goebbels, venne, dopo il 1937 — anno in cui la sua capacità di resistenza passiva crollò — assorbita dal nazismo; che l'anno prima, il capo della produzione, Ugo Corell, fu costretto ad emigrare e morì in esilio; che successivamente Goebbels statizzò la Ufa imponendo la propria volontà all'assemblea. Adesso gli esponenti del gruppo Hugenberg adiranno alle vie legali per rivendicare il diritto sugli stabilimenti di Neubabelsberg e Tempelhof, come pure sull'enorme organismo di noleggio e di esercizio Ufa: un complesso industriale, insomma, valutato a 100 miliardi di lire italiane.

MARIO FRANCHINI

RENATO CASTELLANI

PER ESSERE uno dei più giovani registi italiani (è nato nel 1913), Renato Castellani ha già dietro di sé una carriera abbastanza lunga e complicata. Lunga perché ha avuto inizio nel 1941 (senza contare i precedenti di sceneggiatore, durante i quali Castellani fu al fianco, tra l'altro, di Camerini — per *Grandi magazzini*, *Documento*, *Centomila dollari* — e di Blasetti — per *Un'avventura di Salvatore Rosa* e *La corona di ferro* —; esperienze formative di indubbio interesse, compiute in collaborazione con i talenti più rappresentativi del cinema italiano del tempo). Complicata perché l'attuale punto d'arrivo del regista è press'a poco agli antipodi del suo punto di partenza. Pochi film subirono, al loro apparire, le discussioni suscitate da *Un colpo di pistola* (1941). E le discussioni furono tanto più contraddittorie in quanto il film uscì in un momento storico assai particolare. Mi spiego. *Un colpo di pistola*, ispirato, come è noto, ad un racconto di Puskin, intese essere, a suo modo, un film polemico. Polemico non da un punto di vista contenutistico (ché sotto questo aspetto l'insegna di esso era il classico « niente da dire », che gli venne e gli viene fuor di misura rimproverato), ma da un punto di vista formale. Correvano i tempi del ministro Pavolini, della « quota 120 » e di altre allegrie del genere, per la cinematografia italiana, inflazionata dal monopolio e dalla politica protezionistica. Si volevano molti film, con scarso riguardo alla loro qualità. Il « righellismo » trionfava a spese dello Stato. E allora, da parte di una certa pattuglia d'avanguardia, ci fu una reazione. Basta con la sciatteria, con l'approssimativo, con l'ignoranza del decoro formale. Facciamo qualche film che risponda a precisi criteri di armonia nella composizione del quadro, di suggestione nei valori pittorici. Nacque il primo cinema dell'architetto Alberto Lattuada, dell'ingegner Renato Castellani. I titoli accademici non sono ricordati a caso. *Giacomo l'idealista* (1942) e *Un colpo di pistola* attestavano un senso geometrico delle forme in equilibrio e un senso decorativo spiccatissimo. Oggi può anche essere facile fare dell'ironia, come ha tentato Antonio Pietrangeli, nella sua *Panoramique sur le cinéma italien*, apparsa sul numero 13 di *La Revue du Cinéma*, riguardo al compiacimento di quei registi per certi pesatissimi calcoli di composizione. Ma è per lo meno azzardato parlare, a proposito di quella corrente, di « invasione degli studi da parte di antiquari impazziti ». *Un colpo di pistola* era una lezione di buon gusto, di raffinatezza visiva, sia pure nel senso di una rievocazione ottocentesca tanto ricca di pregi pittorici quanto gelida e distaccata. Il « niente da dire » di Castellani era evidentemente un'evasione di fronte alla realtà circostante, che al regista non interessava ed a cui egli opponeva il suo glacialmente nitido e levigato « fin de non recevoir ». Un'evasione del genere, pur ritenuta da molti salutare, ai fini di una civilizzazione del nostro cinema, cui i registi nostalgici dell'ottocento (oltre ai due citati, Soldati, e sporadicamente Camerini, Chiarini, Poggioli, e diversi altri) miravano, non poteva non riuscire sgradita sia ai cineasti « ufficiali »,



Castellani prima maniera. Sopra: particolare di calligrafia ottocentesca tratto dal film « Zazà » (1943). Sotto: Assia Noris e Centa in « Un colpo di pistola » (1941), opera formalistica.



i quali riscontravano nel film una deleteria assenza di contenuti in linea con i tempi (tempi, si ricordi, di guerra), sia all'altra pattuglia di dissidenti, la quale stava, sommessamente, ponendo le basi per quella che, a guerra finita, sarebbe diventata la così detta scuola neorealista. Oggi, che possiamo vedere quegli anni in una certa prospettiva storica, siamo in grado e in dovere di sottolineare che film come *Un colpo di pistola* esercitarono, nel quadro del nostro cinema, una funzione rinnovatrice, nei loro limiti ragguardevole, se pure in un senso tanto diverso (e meno fecondo) da film come *Ossessione* (1943). Del resto, il tempo ha dato ragione a Castellani, nei confronti di chi lo definiva un arido formalista. Per lui quella fu soltanto un'esperienza, se non indispensabile, certo utile per altri, come Soldati, che non seppe svincolarsi, costituì un vicolo cieco. D'altro canto, è doveroso notare che, a parte i suoi pregi formali, *Un colpo di pistola* presentava, quale film di un esordiente, una nettezza di linea narrativa del tutto assente da altri tentativi analoghi e pur rilevanti, come *Giacomo l'idealista*. Castellani dimostrava di saper raccontare; ad avviarlo verso una efficiente tenuta narrativa avevano certo contribuito le esperienze precedenti, tra cui particolarmente notevole mi sembra quella di *Un'avventura di Salvator Rosa*, film che univa una scioltezza di racconto inedita in Blasetti ad una felicità figurativa non consueta. E' lecito azzardare l'ipotesi che il contributo di Castellani al film sia stato di qualche entità? Certo, diverse opere di Camerini e Blasetti cui egli collaborò stabilirono le premesse sia per il gusto della bella immagine sia per quello del narrare agile e scanzonato, il quale ultimo rappresenta l'attuale punto d'arrivo del regista.

Prima di toccare il quale Castellani doveva però raggiungere il fondo dell'esperienza formalistica e constatarne la sterilità, qualora questa oltrepassasse certi limiti. *Zazà* (1943), una seconda pagina di calligrafia ottocentesca, basata sul celebre "melo", non godeva più dell'equilibrio del film precedente e non era più accettabile quale salutare correttivo di una invadente sciatteria. *Zazà* era nato sotto i segni di un deterioro sternberghismo, e questo stes-

FILMOGRAFIA

1941: *Un colpo di pistola*, con Assia Noris, Fosco Giachetti, Antonio Centa, Renato Cialente. - 1943: *Zazà*, con Isa Miranda e Antonio Centa; *La donna della montagna*, con Marina Berti, Amedeo Nazzari, Maurizio D'Ancora, Corrado Racca. - 1946: *Mio figlio professore*, con Aldo Fabrizi, Giorgio De Lullo, Mario Pisu, le tre sorelle Nava. - 1948: *Sotto il sole di Roma*, con Oscar Blando, Francesco Golisano, Liliana Mancini. - 1950: *E' primavera...*, con Elena Varzi e altri attori non professionisti.

Renato Castellani ha inoltre sceneggiato in collaborazione: 1938: *L'orologio a cucù* di Camillo Mastrocinque. - 1939: *Grandi magazzini* di Mario Camerini; *Un'avventura di Salvator Rosa* di Alessandro Blasetti; *Documento* di M. Camerini. - 1939-40: *Centomila dollari* di M. Camerini. - 1941: *La corona di ferro* di A. Blasetti.

so accostamento vale a dimostrare la sua inutilità. Sternberg era già affondato da anni nella maniera, barocca e soffocante, che il suo decorativismo ad oltranza gli aveva suggerito. Vana essendosi rivelata l'esperienza per lui, quale profitto ne poteva ricavare, a distanza di tanto tempo, un epigono dotato, oltre tutto, di un talento non pari al suo? I giuochi tonali, il tripudio dei pizzi bianchi e delle calze nere, gli impasti decadenti di una fotografia preziosa entro una cornice sensualmente carica, ove non mancavano neppure le imposte care a von Sternberg, le quali favorivano, attraverso il profilarsi delle loro linee orizzontali, la compiaciuta civetteria dei chiaroscuri; tutto ciò finiva per schiacciare letteralmente il racconto. E Castellani, intelligentemente, chiuse una pagina e ne aprì un'altra, favorito anche dal precipitare degli avvenimenti e dai nuovi orizzonti consentiti dalla conclusione della guerra. Tra il Castellani prima maniera e quello seconda maniera c'è tuttavia un'opera, che va registrata per puro scrupolo: *La donna della montagna* (1943), racconto contemporaneo di rapporti psicologici tra un uomo e una donna, ambientato, come il titolo avverte, al cospetto dei ghiacciai. Ho di questo film un ricordo piuttosto penoso, a causa della sua inconsistente convenzionalità narrativa, da cui la pur interessante

Marina Berti usciva mortificata oltre le richieste della parte. Il nuovo Castellani nasce con *Mio figlio professore* (1946), che, concepito in piena fioritura "neorealista", dimostrò un lodevole disprezzo per le formule ed una simpatica indipendenza di fantasia. Questo film raccontava la storia di un bidello di ginnasio, il quale si cresce amorosamente un figlio, avviandolo alla carriera dell'insegnamento, e, quando è finalmente riuscito a farlo giungere ad occupare la cattedra nello stesso istituto dov'egli è impiegato, si trova di fronte all'umiliato e umiliante impaccio del ragazzo, a causa della situazione, in cui l'esser figlio del bidello sembra porlo dinanzi agli scolari. *Mio figlio professore* annunciava in Castellani la gioia del raccontare svelto, fitto di osservazioni colte con acutezza dalla realtà, e la propensione verso tessuti narrativi che dalla spiritosa freschezza giungessero ad una patetica commozione. La quale ultima costituisce l'insidia più costante e pericolosa per il regista, che da essa è talvolta bruscamente indirizzato verso la maniera (i film successivi lo dimostreranno in misura anche più probante), verso il facile appello alla tenerezza del pubblico. D'altro canto, *Mio figlio professore* annunciava in Castellani la virtù del saper cogliere i tratti vivi di un ambiente, non senza un prevalere di punte umoristiche: si veda la descrizione arguta e disinvolta della scuola. Qualche errore decisivo compì in quella circostanza Castellani nel disporre il "cast". Se felice apparve la scelta di Giorgio De Lullo, che interpretò con fine misura il giovane professore, se Aldo Fabrizi risultò una volta di più prodigo di una cordialità umana, comunicativa, ma pericolosamente incline a debordare, le tre sorelle Nava, chiamate, in omaggio al "box-office", a causa della episodica popolarità acquisita sui palcoscenici di rivista, recarono una nota di chiassosità invadente e disordinata, tale da squilibrare l'intero film. L'esperienza aveva tuttavia chiarito le idee al regista, che nel 1948 presentava un'opera più matura: *Sotto il sole di Roma* (1948). Il film giunse a proposito, in un momento in cui il neorealismo del fatto di cronaca stava ormai mostrando la corda e quello del "reportage" appariva ormai esaurito nei suoi presupposti. Si imponeva un superamento del neorealismo



A sinistra: Marina Berti in «La donna della montagna» (1943): opera minore e convenzionale. A destra: da «Mio figlio professore» (1946): primo film diretto da Castellani nel dopoguerra, annuncia la nuova maniera del regista non più vincolato, come una volta, alla calligrafia.

puro e semplice, affinché questo non scadesse a formula. *Ladri di biciclette* riuscì, in tale superamento, per mezzo della sua universalità elementare di messaggio umano, *La terra trema* vi riuscì sul piano di una non meno universale compostezza epico-lirica, *Sotto il sole di Roma* vi riuscì seguendo una via assai più modesta: quella del racconto per il racconto, affidato ad una sua istintiva, esuberante, scanzonata felicità. Castellani non aveva polemiche aperte o sottintese da sostenere. Narrava con un piacere schietto e disinteressato. Che era ben lontano tuttavia dal "niente da dire", in quanto affondava le radici in una realtà ben riconoscibile, quella di Roma, durante e dopo la guerra, del suo quartiere di San Giovanni e della sua irrequieta e mordace gioventù. Qui del "neorealismo" rimaneva soltanto la volontà di attingere una nuova verginità di ispirazione e di espressione, dimostrata anche dalla scelta di volti tutti inediti e tutti autentici, quel Ciro, bel giovane tra scapato e "bullo", ma buon figliuolo, quella Iris, quieta e saggia, quel Geppa, filosoficamente rassegnato e fedele. Certa disinvoltura nella scelta degli ambienti o del materiale espressivo, che fece storcere il naso a qualche critico affetto da "pruderie", non era un segno di una polemica oltranzista in favore di un neorealismo malinteso, bensì indice di una baldanza salace e un po' beffarda, che non rifuggiva dal particolare scatologico, se reputato necessario quale manifestazione di un raccontare senza peli sulla lingua.

La prima metà abbondante di *Sotto il sole di Roma* fu un fresco miracolo di agile ritmo, di fertilità inventiva (non si dimentichi che alla sceneggiatura aveva partecipato un buon gruppo di ingegni, tra cui lo stesso Emilio Cecchi); Castellani osservava, rapido, pungente, e narrava sciolto, sbrigato, senza preoccupazioni formalistiche di nessun genere (quanto lontani ormai i tempi di *Un colpo di pistola*). Quello che gli premeva era un racconto senza falle, senza prolissità, che non desse allo spettatore, preso nel giuoco, il tempo di rifiutare, di riflettere, di sofisticare. Poi, a un certo punto, il gomitollo birichino della gustosa narrazione si ingarbugliava un po'. Faceva capolino la lacrimuccia facilmente sollecitata, la moraletta alquanto ovvia. E il timbro non pareva più lo stesso, così sincero, così anticonvenzionale. Ma il narratore c'era, con la sua piena capacità di sbazzare i personaggi, di tratteggiare gli ambienti, di far levitare il racconto sotto la spinta di una fioritura rapida di trovate, sotto il controllo di un sorriso ora affettuoso ora ironico ora malizioso. *E primavera...* (1950) è sulla stessa linea di *Sotto il sole di Roma*. Esempio brillante di narrazione divertita e divertente, abbandonata al proprio estro. Rispetto al film precedente, questa storia di allegra bigamia ha una tenuta forse superiore; anche qui, verso la fine, il discorso si impasticcia un po', si inturgidisce, drammatizzandosi, e perde così il proprio agio, la propria immediatezza. Però qualche traccia del suo piglio ironico permane, a garantire la continuità del tono di partenza. Che è lo stesso di *Sotto il sole di Roma*, ma con una più dichiarata intenzione ironica, con un talora più risentito graffiare. Castellani ha guardato certi aspetti della società e del costu-



Castellani seconda maniera. Sopra: da « *Sotto il sole di Roma* » (1948): narratore disinvolto, il regista attinge a suo modo al "neorealismo" per la scelta degli ambienti e del materiale umano. Sotto: da « *E' primavera...* » (1950): esempio brillante di sviluppi divertiti e divertenti.



me italiano con un occhio smalzato e disincantato e li ha definiti con tratti brevi e perentori: si vedano le scene della caserma, con quel generale piemontese, bonariamente spicciativo, e quel pingue colonnello che gli trotterella al fianco, con l'attendente sfaticato e il sottufficiale concitatissimo: altrettanti emblemi della vita militare italiana e della sua casta. E ricchissima di tratti significanti è pure la sequenza del tribunale. D'altro canto, Castellani si dimostra, ancora una volta, avvertito interprete dello spirito delle singole città: in un paese che si regge su contrapposti campanilismi questa attitudine può essere feconda di risultati espressivi: dopo Roma, ecco Firenze, Catania, Milano. E l'anima e la fisionomia psicologica e le consuetudini sociali di ciascuna delle tre città risultano tanto più evidenti, in quanto tacitamente contrapposti a quelli delle altre due. Qui

risiede la vitalità maggiore del film, attraverso il quale scorre una lena alacre, un succo bozzettistico quasi costante. Tutto questo sfondo, questo brulichio, questa ricca vivacità rendono l'opera più feconda di sviluppi, forse, che non *Sotto il sole di Roma*. Basandosi sull'umore qui diffuso a piene mani e dopo aver denunciato i limiti di impegno del film (le punte non sono spinte a fondo, tutto è mantenuto sul piano di una frizzante superficialità), un critico acuto, Mario Gromo ha creduto dover additare in Castellani la stoffa del satirista. Potenziale, finora, ma certo latente. Non saprei dargli torto. E sono senz'altro propenso ad aprire a Castellani un credito notevole (pensate a che cosa è riuscito ancora una volta a ricavare da interpreti occasionali): la strada giusta egli sembra averla imboccata.

GIULIO CESARE CASTELLO

LA DUNHAM VUOLE DIRIGERE UN FILM SULLA DANZA

GIA' PRIMA di vedere Botta e risposta avevamo intenzione di chiedere a Katherine Dunham che cosa pensasse del cinema, quale fosse la sua opinione sui film cui aveva partecipato, quali infine i suoi progetti, o più semplicemente i suoi desideri. Ci ricordavamo nettamente della lunga sequenza di Stormy Wheeler, in cui ella agiva, con la sua compagnia. E, nel clima teatrale fiacco e stanco degli ultimi anni, oscillante tra farse grossolane, abissali drammi metafisici, preziosi formalismi sempre più sottili, che cosa potevamo prediligere, noi appassionati di cinema e della verità, della sincerità del buon cinematografo, se non Katherine Dunham: se non — e forse su un piano ancor più schietto — quella compagnia senegalese che mesi or sono ci ridimostrò le grandi qualità artistiche della gente negra? Katherine Dunham e le sue opinioni ci interessavano davvero. E, davvero, Katherine Dunham non ci ha delusi. Nel suo camerino al Teatro Nuovo di Milano vige la regola della massima semplicità e cordialità. Ecco una prim'attrice coltissima e applauditissima, amica dei migliori intellettuali che il tempo nostro vanti, ecco questa prim'attrice che non fa la "diva", nel cui camerino gli attori della compagnia entrano senza anticamera, una prim'attrice che offre volentieri una tazza di caffè ai giornalisti, e in nessun momento dà loro l'impressione di recitare la parte della prim'attrice intervistata. Non c'è condizione migliore per conversare. Chiediamo dunque a Katherine Dunham che cosa pensi del cinema, dei rapporti tra cinema e danza. Ci dice: « Il cinema ha una grande funzione da svolgere, nel campo dell'etnografia. Ho visto in tal senso cose pregevolissime, film etnografici importanti non solo come documento, ma anche come comprensione dei fenomeni artistici. Questo è senza dubbio un settore importante del cinema, nei suoi rapporti con la danza. Per quanto riguarda il lavoro nel campo industriale, le difficoltà sono enormi. La tecnica di lavorazione cinematografica difficilmente si concilia con l'arte della danza. Ore e ore di prove, le luci che non van mai bene, le esigenze del fonico, dell'operatore: si prova otto, dieci, quindici volte, e quando si è già oltrepassato il momento migliore della resa della danza, ecco che si gira: i risultati sono in genere mediocri dal punto di vista dell'arte della danza ».

« Dunque non è soddisfatta del suo lavoro cinematografico svolto sin qui? ».

« Precisamente », risponde. « Non sono soddisfatta. Innanzitutto c'è da superare lo scoglio dei produttori: è gente che ha sue esigenze e sue concezioni; poi interviene il regista: anch'esso ha sue concezioni ed esigenze. E' difficile, se non impossibile,

dipingere un quadro in collaborazione quando si hanno, poniamo, due diverse concezioni del rosso. Al dualismo produttore-regista segue poi quello, inevitabile, tra produttore e regista d'un lato, e coreografo e ballerino dall'altro. Per questo non sono soddisfatta del lavoro cinematografico che ho fatto sin qui. Penso lo sarò solo quando potrò realizzare e dirigere io stessa film delle mie danze, delle danze della mia compagnia, o semplicemente della danza in genere. Il film di danza deve essere concepito, realizzato e diretto dal creatore stesso della danza; soprattutto deve essere montato da lui. Nei film di danza la funzione del montaggio è di grande importanza. La semplice riproduzione fissa di un numero di danza, il teatro fotografato per intenderci, non ha attinenza con l'arte del cinema e con l'arte della danza ».

« Ma », obiettiamo, « anche la semplice riproduzione, il semplice teatro fotografato cioè, ha un suo valore, in quanto porta a conoscenza di un più vasto pubblico uno spettacolo diversamente limitato e ristretto nei suoi rapporti con gli spettatori ».

« Senz'altro », risponde Katherine Dunham, « questo è pacifico, s'intende. Dal punto di vista culturale, della diffusione di massa dell'arte della danza, per ora il cinema può svolgere un gran ruolo. Anche in questo caso però è necessario muovere la macchina da presa, variare i piani. Io cerco sempre di giungere all'essenza delle cose, nei miei spettacoli: è importante far vedere allo spettatore cinematografico quel che lo spettatore teatrale non può vedere, e che in un certo senso lo interessa meno: il particolare, il ritmo dei particolari. A teatro conta un insieme perfettamente omogeneo: al cinema, l'omogeneità deve essere raggiunta dalla fusione dei particolari minuziosamente analizzati. Io penso a film sulla danza di tipo scientifico-realistico. Far vedere le cose vere con la massima precisione. Certo che varierei la tecnica a seconda del soggetto, che in arte è fondamentale. Se facessi un cortometraggio ambientato in un tabarin, dedicherei molte inquadrature a cogliere le reazioni del pubblico: e credo ne verrebbero cose molto significative. Metterei in relazione la bellezza e la profondità delle nostre danze popolari, con il volto, i gesti degli spettatori che frequentano ritrovi notturni ».

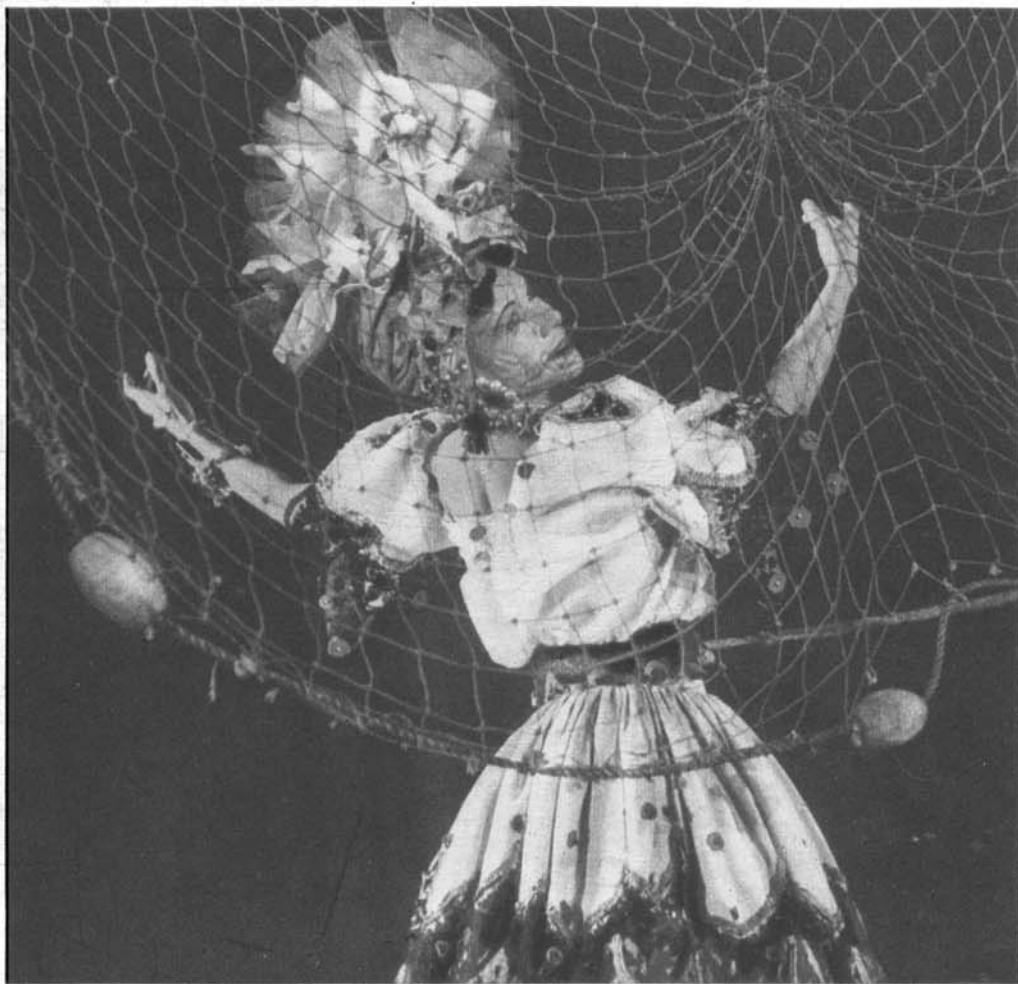
Chiediamo se intenda realizzare film a soggetto veri e propri, o documentari.

« Documentari », risponde, « o meglio cortometraggi, novelle, racconti. Un lungometraggio sulla danza? Forse. Molto difficile, però. Vorrei fare una serie di brevi film, idealmente collegati tra loro, però. Ma, ripeto, vorrei essere io a provvedere alla regia, alla ripresa e al montaggio. Il cinema è un'arte molto diffusa: bisogna tener conto di questo fatto importante ».

E allora, a bruciapelo, una domanda altrettanto importante: « Che cosa pensa del pubblico, del pubblico teatrale e del pubblico cinematografico? »

Risposta altrettanto veloce: « Il pubblico del cinema, che è un pubblico popolare, è molto più intelligente di quel che si pensi di solito. Molto spesso questo pubblico è corrotto, ma la responsabilità ricade sui suoi corruttori. Pensi alla propaganda, alla pubblicità. Istupidisce la gente, l'atrofizza. C'è

(Continua in terza di copertina)



MASKS OF THE DEVIL (*La maschera del diavolo*). Regia: Victor Seastrom. Interpreti: John Gilbert, Eva Von Berne. Produzione: M.G.M., 1928.

THE MAN WHO LAUGHS (*L'uomo che ride*). Regia: Paul Leni. Interpreti: Conrad Veidt, Mary Philbin, Olga Baclanova, Cesare Gravina, Josephine Crowell, Stuart Holmes. Produzione: Universal, 1928.

THE KISS (*Il bacio*). Regia: Jacques Feyder. Interpreti: Greta Garbo, Conrad Nagel, Lew Ayres. Produzione: M.G.M., 1929.

UNA STORIA del cinema davvero esauriente, concepita con assoluto rigore informativo, e sufficientemente documentata, è forse ancora di là da venire. Certe lacune ormai accettate perché all'apparenza poco importanti, col passare degli anni vanno spaventosamente allargandosi creando una serie di inspiegabili vuoti che la cronaca non fa più in tempo a colmare. Personalità di registi ormai passati nel rango dei "classici", e della cui vasta opera si sono a volte conservati solo pochi frammenti, vengono oggi abitualmente citate e discusse sulla base di quei due o tre titoli di film ormai sulla bocca di qualsiasi socio di un circolo del cinema di provincia, dimenticando, si direbbe con premeditata coscienza, tutto il resto. Quasi che, ad esempio, *The Patriot* (« Lo zar folle, 1928) o *The Man I Killed* (« L'uomo che uccisi », 1932), due film americani di Ernst Lubitsch, fortemente drammatici (fermati a suo tempo dalla censura italiana, ma, a quanto ci è dato sapere, seriamente impostati), non abbiano nessuno spicco nella carriera del regista tedesco, specializzatosi, come si sa, in un genere totalmente diverso. Questo di Lubitsch è un caso tipico di catalogazione schematica, il cui errore consiste proprio nella incompleta documentazione: si preferisce di solito tacere o sorvolare, per evitare che un certo giudizio critico, ormai avviato secondo schemi prestabiliti, non si trovi improvvisamente imbarazzato dinanzi a testimonianze contraddittorie. Sarebbe mai concepibile una storia della pittura o della letteratura impostata su presupposti altrettanto approssimativi? Il fatto è che non si vuole ancora comprendere come, fuori del patrimonio delle cineteche (e sarebbe opportuno, a tale proposito, sapere finalmente che cosa si è salvato in questi ultimi cinquant'anni, facendo un elenco generale dei film conservati in ogni parte del mondo), non resta ormai altro che la purtroppo labile memoria di quanti assistettero a certi film irrimediabilmente perduti, e che quindi il materiale necessario alla compilazione della prima vera *Storia del cinema* non può essere raccolto da una sola persona, ma deve essere il frutto di una quanto mai larga collaborazione. Tali considerazioni di carattere generale ci vengono alla mente tutte le volte che per completare certe nozioni intorno a determinate figure o a particolari periodi della storia del cinema, ricorriamo sempre più sfiduciati ai manuali che a tali scopi informativi dovrebbero rispondere. E che cosa troviamo, invece, quando riusciamo infine a trovare qualcosa? Un titolo, talvolta impreciso ed equivoco, perché privo del riferimento all'originale, e, nel migliore dei casi, una data fra parentesi. Non è molto, mi pare: specie quando a far le spese di tali discutibili metodi storici, sono registi di fama, sulla cui attività, anche quella meno importante, sarebbe invece utile conoscere qualcosa di più. Un capitolo di grande interesse potrebbe essere, poniamo, quello appunto dei registi europei che hanno lavorato ad Hollywood: ma di quanti dei loro film girati in America si hanno dati precisi e notizie dirette? Ho scelto, non a caso, tre film diretti in America da tre registi europei, film di solito trascurati dagli storici del Cinema, forse perché considerati di scarso valore. Sono tre film silenziosi, appartenenti all'immediata vigilia del sonoro, cioè a quel caratteristico periodo del "trapasso", durante il quale parve che la cosiddetta "arte muta" non volesse rassegnarsi a morire.

Masks of the Devil (« La maschera del diavolo », 1928), di Victor Sjöström (Seastrom, per gli americani), era un film particolarmente adatto al temperamento del regista svedese, il quale lavorava ad Hollywood già da cinque anni con notevole successo. Fra i suoi film più noti di quel periodo, vanno ricordati: *He Who Gets Slapped* (1924), con Lon Chaney, Norma Shearer e John Gilbert; *The Scarlett Letter* (1926), dal romanzo di Hawthorne, con Lillian Gish e Lars Hanson; *The Divine Woman* (1927) con Hanson e la Garbo; e *The Wind* (1928) con la Gish, preceduto, quest'ultimo, da *Masks of the Devil*: tutti prodotti dalla Metro Goldwyn Mayer. Il soggetto di *Masks of the Devil* dovette sembrare assai seducente a Sjöström, poiché gli permetteva di approfondire un problema di carattere morale attraverso una trovata di fantasia che poteva in un certo senso ricordargli



Feyder in America. Sopra e sotto: Greta Garbo in « The Kiss » (« Il bacio », 1929), il film più noto realizzato ad Hollywood dal regista belga.



l'atmosfera leggendaria dei film girati in Svezia. Ambientato a Vienna, esso narrava la tragica storia di un "viveur", spregiudicato e scettico secondo la moda dell'epoca, il quale, a un certo punto della sua vita dissoluta, si trovava improvvisamente di fronte alla propria coscienza: egli vedeva riflessa nello specchio un'immagine corrispondente sì alle proprie caratteristiche somatiche, ma illuminata da una luce diabolica. La suggestione del film si basava appunto sulla scoperta e sull'ossessivo ritorno di tale tremenda realtà: prima di giungere alla spettacolare visione dello specchio, il protagonista vedeva riflesso il proprio aspetto sul viso impaurito di una delle sue vittime, che, un istante prima di morire, "vedeva" in lui il volto del demonio: l'incubo non consisteva quindi nel compiersi meccanico di una metamorfosi esteriore (sul tipo del Dottor Jekyll, per intenderci), ma essendo il frutto della soggettività individuale, per quanto sollecitata da una testimonianza estranea (la quale, dopo la "rivelazione" in punto di morte non poteva più essere smentita), restava patrimonio esclusivo della coscienza del protagonista. L'implacabile condanna si rinnovava così dinanzi ad ogni superficie sulla quale fosse possibile scorgere di riflesso l'ambigua parvenza di un volto purtroppo non completamente irriconoscibile, anzi proprio per

questa sottile rassomiglianza ancor più pauroso. La maschera satanica preceduta da calcolate attese e da sapienti pause piene di effetto, entrava lentamente in campo sul vetro di una finestra, o nella barocca cornice di uno specchio, e il volto di John Gilbert, truccato e illuminato con astuzia, sorrideva mefistofelicemente, traducendo con allucinante evidenza il dramma intimo del peccatore. Alla bellezza un po' fredda di Eva von Berne, garbesamente atteggiata, era affidato l'arduo tentativo di redimere l'ormai dannato personaggio, il quale, nel finale, allo scopo di riabilitarsi agli occhi del pubblico (non dimentichiamo la M.G.M.), ferito a morte dal fidanzato della ragazza, ormai perduto innamorate di lui, cercava, forse invano, di riunire la coppia da lui divisa.

Un film prodotto con larghezza di mezzi dall'Universal, fu *The Man Who Laughs* (« L'uomo che ride », 1928), per la regia di Paul Leni. Il regista tedesco, che nel periodo dell'espressionismo aveva diretto alcune opere di estrema importanza come *Das Wachsfurkenkabinett* (« Il gabinetto delle figure di cera », 1924), che per quanto non avesse ottenuto un grande successo commerciale, era valso tuttavia ad aprirgli le porte di Hollywood. Egli riuscì fra l'altro a creare un nuovo genere, che ottenne i favori del grosso pubblico: una specie di intelligente mistura fra il film terrificante (di tipo tedesco) e il film poliziesco (di tipo anglosassone), cui non mancavano notazioni di carattere umoristico, che rendevano più accettabili, da un punto di vista strettamente spettacolare, gli effetti agghiaccianti. Ma *The Man Who Laughs* era al di fuori di tale tipo di film, cosiddetti "a sensazione". Esso era una ben costruita riduzione del popolare romanzo di Victor Hugo, e dovette rappresentare per il Leni (deceduto come si sa ad Hollywood, nel 1929), un esperimento isolato quanto mai interessante. Dopo un prologo "notturno", costituente l'"antefatto" (virato in azzurro, secondo la consuetudine di quegli anni), che si svolgeva alla Corte di Giacomo II d'Inghilterra, verso la fine del Seicento, il cui "tempo" narrativo era scandito dalla fantomatica presenza di uno strumento di tortura avente sembianze umane (la cosiddetta "Dama di ferro", una statua vuota all'interno e munita di aculei, entro la quale veniva rinchiuso il Lord ribelle, padre di Gwynplaine), aveva inizio l'azione del film, ambientato con un certo gusto spettacolare nei primi anni del Settecento. Il corpo immobile della donna (che la neve copriva, a poco a poco), fra le cui braccia Gwynplaine ragazzo aveva trovato la piccola Dea; le orme dei passi di lui sulla neve, durante il suo vagare in cerca di un rifugio; l'improvviso apparire, nel buio, del carrozzone di Ursus, e l'allarme dato dal cane, sono tutte immagini rimaste nel ricordo per la loro intima necessità narrativa, e per la precisa puntualità dei particolari. Nell'interno del carrozzone avveniva la prima impressionante rivelazio-



Leni in America. A sinistra: Veidt in « *The Man Who Laughs* » (« L'uomo che ride », 1928). A destra: la Baclanova interprete dello stesso film.

ne della "risata" senza perché, impressa sul volto deturpato del ragazzo: mentre il vecchio Ursus constataba che la bimba era cieca, Gwynplaine si sbarazzava della sciarpa, scoprendo così la sua bocca ridente, in un momento quanto mai inopportuno. Una trovata analoga si era avuta precedentemente in *Foolish Wives* (« Femmine folli », 1922), di Erich von Stroheim, nella scena dell'ufficiale mutilato che non si chinava a raccogliere il fazzoletto lasciato cadere da una signora: la constatazione cioè di un determinato difetto fisico visto non tanto nel suo aspetto esteriore quanto piuttosto nelle sue conseguenze pratiche. In *The Man Who Laughs* la muta smorfia del ragazzo dagli occhi tristi raggiungeva un effetto forse superiore a quello di *Foolish Wives*, cui nuoceva, a rivelazione avvenuta, l'eccessiva reazione di pietà (d'altra parte necessaria), della elegante signora, un momento prima offesa dall'ostentata indifferenza dell'ufficiale. Delle varie figure del film, mentre la duchessa Josiane (l'attrice Olga Baclanova) risentiva del gusto dell'epoca per i languori troppo spinti del suo personaggio (basti ricordare la lunga scena del convegno dato a Gwynplaine nella sua alcova, cui però non difettavano coraggiose emozioni di carattere morbosamente erotico, suggerite dalla insana passione della donna per il mostruoso « clown », scena furbescamente interrotta da un tintinnante armadietto meccanico, dal quale usciva il rotolo di pergamena recante un urgente messaggio); in compenso Dea, la cieca (l'attrice Mary Philbin) era descritta con toccante affettuosità (si pensi alla scena in cui ella appare alla ribalta, dinanzi alla platea vuota, mentre Ursus

LA MUSICA NEL FILM

NON MOLTI aspetti della pur viva storia della musica jazz il cinema americano, finora, ha saputo offrirci con serietà e sincerità. Malgrado un facile equivoco i film-rivista, anche i migliori, sono evidentemente un'altra cosa. Del resto a *Bathing Beauties* (« Bellezze al bagno », 1945), a *Sun Valley Serenade* (« Serenata a Vallechiara », 1941), a *Night And Day* (« Notte e di », 1945) — cito a caso — non possiamo certamente richiedere un qualunque significato documentario: gli strombettamenti di Harry James, i salti acrobatici dei Nicholas Brothers o le melodiose canzoni di Cole Porter, pur pregevoli nei loro limiti, con il vero jazz (e soprattutto con la storia mitica e dolorosa del jazz, da New Orleans a Chicago a New York), hanno davvero ben poco in comune. Anche film musicalmente assai pregevoli — da un punto di vista jazzistico — perché interpretati da orchestre o solisti di effettivo valore — ricordo, ad esempio, *King Of Jazz* (1930) con Duke Ellington, *Hollywood Hotel* (1937) con Benny Goodman, *Pennies From Heaven*, *Artists And Models*, *Doctor Rhythm*, *Every Day's A Holiday* (giunto sugli scher-

mi francesi con il titolo *Fifi-Peau-de-Pêche*), ed il famoso *Jeepers-Creepers*, tutti con Louis Armstrong (girati dal 1936 al 1939), ecc. — non sono affatto riusciti a ricreare, se non fatti realmente accaduti, neppure il clima storico del vero jazz. In definitiva anche questi film, se pur su di un altro piano, rimangono sostanzialmente legati alla formula convenzionale della rivista filmata. Falliti nella stupidità e spesso nel cattivo gusto, anche i pochi film direttamente rievocativi. Così *Stormy Weather* (1943), scialba ed infedele biografia del celebre ballerino negro Bill « Bojangles » Robinson (apparve con Shirley Temple nel Piccolo colonnello), pregevole soltanto, per quanto ora ci interessa, in due scene, quella sul battello del Mississippi (con una buona orchestra « washboard » formata da sconosciuti) e quella nell'osteria (con « Fats » Waller che suona al piano e canta il suo indimenticabile *Ain't Mishbeavin*, accompagnato da elementi d'eccezione e cioè Sidney de Paris, Wilbur de Paris, Buster Bailey, Slam Stewart, Zutty Singleton e con la cantante di blues Ada Brown) e come il più recente *New Orleans* (La città del

jazz), in cui una trama assolutamente arbitraria e presuntuosa, oltre che insignificante, rende quasi inutile la presenza di Armstrong.

L'ultimo tentativo di ricostruire persone ed ambienti del primo jazz (che, si badi bene, non è stato esclusivamente negro, ma anche bianco; ed il contributo dei « not colored » non è stato ancora ben analizzato) è *Young Man With A Horn*, presentato pochi giorni fa in prima visione a New York. A differenza degli altri film ricordati, deboli soprattutto nella trama e solidi invece musicalmente, questo si vale di un soggetto tratto da un buon romanzo, appunto *Young Man With A Horn* di Dorothy Baker, che segue con fedeltà e sensibilità dati storici. Infatti il romanzo della Baker si ispira alla vita di un grande suonatore di tromba « dixieland » — forse il più grande suonatore di tromba bianco di tutta la storia del jazz — morto a ventisette anni, nel 1931: Leon « Bix » Beiderbecke. I casi avventurosi di « Bix » sono appena leggermente svisati nel racconto: ognuno può riconoscere nell'esistenza di-



Sjöström (Seastrom) in America. Da una inquadratura tratta dal film «Masks of the Devil» («La maschera del diavolo», 1928), con John Gilbert.

e i suoi compagni improvvisano per lei una pietosa commedia per nascondere la triste verità della cattura e forse della morte di Gwynplaine; oppure a quella in cui accarezzando il volto del "clown", scopre la ferita che egli voleva nascondere). L' "uomo che ride", era Conrad Veidt, chiamato in America appunto per sostenere tale impegnativa interpretazione: e certe improvvise apparizioni fra i lembi del sipario del suo viso stravolto dalla tragica risata, certi suoi sguardi dolenti e accorati (per buona parte del film l'attore appariva col volto semi-nascosto da una sciarpa), davano una profonda consistenza drammatica alla sua caratterizzazione, veramente lontana dagli schemi divistici hollywoodiani. Il film terminava con un movimentatissimo inseguimento, costruito secondo la prassi spettacolare ormai nota a tutti sotto la formula del "montaggio alla Griffith", non ultima ragione, occorre dirlo, del suo grande successo di pubblico.

L'attività americana di Jacques Feyder, fu invece fra le meno clamorose di tutti gli europei recatisi ad Hollywood: egli anzi, nello sforzo di adeguarsi al tono della produzione corrente, non riuscì tutto sommato a lasciare una traccia davvero memorabile. La Metro, che lo ebbe sotto contratto dal 1929 al 1932, gli fece dirigere, fra l'altro, una scialba replica dei film «esotici» di Valentino, *Son of India* ("Il figlio dell'India", 1931), con Ramon Novarro e Madge Evans, e se ne servì persino come regista in sott'ordine per l'edizione tedesca del film firmato da Clarence Brown, *Anna Christie* (1930), il primo parlato della Garbo. Egli,

appena giunto ad Hollywood, aveva tuttavia già diretto l'attrice in quello che rimane il più noto dei sei film da lui realizzati in America: *The Kiss* ("Il bacio", 1929). Il titolo allettante e il prestigio divistico del protagonista, procurarono al film un successo sproporzionato al suo valore intrinseco. Il soggetto, dello stesso Feyder, era imperniato sulla figura di una donna accusata di aver assassinato il marito, e difesa dal proprio amante (Conrad Nagel) in un drammatico processo. Causa del delitto era il "bacio" del titolo, un bacio strappato alla donna da un suo giovane ammiratore (Lew Ayres), e in seguito al quale il geloso e manesco consorte avrebbe certo soppresso, a furia di pugni, l'incauto studentello. Di tutto il film la cosa migliore era il racconto dei rapporti fra la donna e il ragazzo, impostati su una serie di penetranti sfumature, psicologicamente esatte, di pretta marca europea. Ed è proprio in questa parte della vicenda, che il personaggio della Garbo, fino a quel momento incasellato nei limiti di un "tipo" apparentemente senza vie d'uscita, trovava una nuova interiorità nella comprensiva e condiscendente ironia con cui accettava la corte maldestra di un collegiale in vacanza. Mi pare anzi che proprio col film diretto da Feyder abbia inizio la "maniera materna" dell'attrice: un tono destinato più tardi a diventare parte integrante della sua personalità. Assai eloquente potrebbe essere a tale proposito un diretto confronto fra il sorriso "fatale" della "tentatrice" (*The Temptress*, 1926) che assiste imperterrita a un duello alla frusta, da lei provocato, e il sorriso lievemente ironico della signora de "Il bacio", che ascolta paziente l'impetuosa dichiarazione del ragazzo. Non foss'altro che per questo tentativo di umanizzare nei limiti del possibile uno dei calchi più intoccabili dello "Star System", l'opera del Feyder andrebbe ricordata.

Tre film di importanza minore, d'accordo: ma, nei limiti stessi entro i quali essi vennero concepiti e realizzati, non privi — mi pare — di qualche pregio, e soprattutto non liquidabili in poche righe. Poiché se è pur vero che *The Man Who Laughs* e *The Kiss* sono catalogabili in due generi assai cari al cinema degli Stati Uniti, e come tali, nonostante l'indiscutibile apporto di Leni e di Feyder, vanno considerati; *Masks of the Devil*, dimenticato in genere, a quanto mi risulta, da tutte le Storie del cinema, non mi pare un episodio assolutamente secondario nella carriera di Sjöström. Come giustamente avverte G. C. Castello (in *Cinema* n. 25), « forse un giorno bisognerà scriverla per filo e per segno, la storia dell'intelligenza europea ad Hollywood »: una storia piena di estrose impennate e di avvimenti cadute, ma forse proprio per questi suoi aspetti contraddittori, conseguenza inequivocabile dell'eterno dissidio fra arte e industria, ricca di scoperte interessanti e magari di impensate rivelazioni.

FAUSTO MONTESANTI

JAZZ SENZA REGISTA

sordinata e tragica di Rick Martin quella del povero Beiderbecke. Young Man With A Horn, a differenza di New Orleans, poteva inoltre contare su di un regista che ha saputo in altri tempi realizzare buoni film, Michael Curtiz e su di un gruppo di ottimi attori: Kirk Douglas, Lauren Bacall e Doris Day. Tuttavia, stando alle notizie americane, anche questo film pare fallito; anzi, doppiamente fallito perché oltre ad essere cinematograficamente scadente (e su questo punto tutti i recensori si sono dimostrati concordi) neppure sa offrire una colonna sonora interessante. A doppiare Kirk Douglas è stato chiamato ancora una volta Harry James, un musicista cioè troppo lontano dalla pura vena del jazz e soprattutto insensibile al « dixieland », lo stile in cui appunto suonava « Bix » Beiderbecke. A « Greenwich Village », nel cuore di New York, esiste tuttora un nutrito gruppo di « dixielanders », con Art Hodes, Pee-Wee Russell, Eddie Condon, Wild Bill Davison, Billy Butterfield, Max Kaminsky, Bobby Hackett, ecc., che avrebbero potuto riempire tutto il film di ottimo jazz!

In questi giorni un altro film-rivista ame-

ricano, che in edizione originale già ha fatto una fugace apparizione, circa un anno fa, al Festival del Museo del Cinema all'Arlecchino, viene proiettato sugli schermi milanesi: *A Song Is Born* (« Venere e il professore », 1947) di Howard Hawks, con Danny Kaye e Virginia Mayo. Com'è noto ormai il soggetto di questo film è tratto dal racconto *From A To Z* di Thomas Monroe e Billy Wilder ed è perciò identico a quello di un altro film di Howard Hawks, *Ball of Fire* (« Colpo di fulmine », 1941), già presentato in Italia (in *Ball of Fire* ricordate il lungo « solo » di Gene Krupa alla batteria in *Drums Boogie?*). Invece di risalire le misteriose vie dei dialetti e degli «slangs», come in *Ball of Fire*, in *A Song Is Born* un curioso tipo di professore (Danny Kaye) scopre le origini del jazz. Di qui il pretesto per far suonare e cantare Louis Armstrong, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Lionel Hampton, Charlie Barnet, Mel Powell, The Golden Gate Quartet, The Page Cavanaugh Trio, Buck and Bubbles, Harry Babasin, Louis Bellson, Al Hendrickson e, presenti ma invisibili, Carter, Bigard, Dickerson, Singleton e Moore. Uno stuo-

lo davvero eccezionale di grandi solisti di jazz, tuttavia non giustificato dai risultati buoni ma non straordinari. Le esecuzioni infatti sono, generalmente, piuttosto slegate risentendo dell'unione forzata di stili troppo diversi. I più importanti pezzi eseguiti sono: *Stealing Apples* (versione di Benny Goodman), *Muskrat Ramble* (Mel Powell and All-Star Dixielanders), *Redskin Rhumba* (Charlie Barnet's Band), *Daddy-O* (The Page Cavanaugh Trio e Jeri Sullivan che impresta la sua voce a Virginia Mayo), *A Song Was Born* (la sommatoria « storia del jazz ») e *Flying Home* (grande « session » finale con quasi tutti i musicisti presenti nel film). Tutti questi pezzi sono raccolti in un album, dal titolo appunto *A Song Is Born*, edito, in America naturalmente, dalla « Capitol ». Il critico americano Leonard Feather, scrisse a proposito di questa raccolta: « E' certamente il miglior album di dischi legato ad un film finora pubblicato; se questo non fosse una ragione sufficiente per comperarlo ricordate che l'intero incasso è destinato al Fondo Damon Runyon per la lotta contro il cancro ».

ROBERTO LEYDI

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

L'AVVENIMENTO cinematografico più singolare di queste due ultime settimane è stato la proiezione di *Manon* (1). Come è noto, al film di Henri-Georges Clouzot, che ha ottenuto all'ultima mostra veneziana il massimo riconoscimento (il Leone di San Marco), si è negato il nulla osta per la normale pubblicazione in italiano: forse per ragioni di "prestigio" nel compromesso, la censura ha però concesso il visto alla copia originale, avendola prima mutilata, in verità, di alcune pagine riguardanti gli amplessi dei due giovani nella cattedrale semidistrutta e sotto gli occhi delle statue sacre abbattute dalle bombe; per il resto, deve aver pensato e non a torto la censura, a velare cioè molte altre cose, soccorre il dialogo comprensibile a chi abbia una dimestichezza non soltanto con la lingua francese ma anche con l'"argot". Non intendiamo riaprire qui una polemica sulla censura in generale, e, tantomeno, sulla decisione da questa presa nei confronti di *Manon*: anche perché il film non ci sembra sul piano dell'arte in modo da giustificare comunque, su questo piano, una "moralità". L'opera di Clouzot è piuttosto indicativa di un ben determinato costume, di una chiara tendenza intellettualistica, decadente e di maniera, la quale trova il suo divertimento estetizzante in un freddo neoromanticismo pseudo verista e in un cinismo morboso quanto compiaciuto e criticamente ingiustificato. Dopo la pausa psicologicamente umana di *Quai des Orfèvres* (« Legittima difesa », 1948) Clouzot è così dichiaratamente diventato una specie di nuovo "dandy" del cinema, lontano dallo "spiritualismo" e piuttosto vicino allo "stoicismo": una specie di prestigiatore (ben diverso dal Welles di *Citizen Kane*) il quale, come direbbe Baudelaire, « ha il piacere di meravigliare e la soddisfazione orgogliosa di non essere mai sorpreso ». Soltanto aderendo, inconsapevolmente o no, all'intellettualismo inteso nella accezione riferita, lo spettatore viene sedotto dal "gioco" abile di Clouzot: quasi tutti i "valori" del film (a parte ad esempio la costruzione di alcune figure) sono da ricercare in questo "gioco", invero non comune; e sopravvalutarlo, porlo al di sopra dei limiti nei quali effettivamente si muove, significa fare un "elogio del trucco" e non chiedersi quale sbocco possa in avvenire trovare un regista siffatto, legato in *Manon* (e in parte anche in *Le corbeau*) ad una salda risoluzione di non commuoversi, intendendo la commozione come partecipazione umana e critica ai personaggi e alla vicenda. Queste sono le "impressioni" avute alla recente rilettura del film: sul quale non ci dilunghiamo in quanto essa non modifica sostanzialmente il giudizio da noi formulato in occasione della Mostra veneziana, e a quel giudizio, seguendo una nostra consuetudine nei casi del genere, rimandiamo il lettore. C'è da discutere semmai, e abbastanza lungamente, su un'opera nuova per questa rubrica: *Tobacco Road* di John Ford.

LA VIA DEL TABACCO (Tobacco Road)

Regia: John Ford - Soggetto: tratto dall'omonimo dramma di Jack Kirgland, basato sul romanzo di Erskine Caldwell - Sceneggiatura: Nunnally Johnson - Fotografia: Arthur Miller - Snenografia: Richard Day e James Basevi - Musica: David Buttolph - Interpreti: Charley Grapewin (Jeeter Lester), Marjorie Rambeau (Sorella Bessie), Gene Tierney (Ellie May), William Tracy (Dude Lester), Elizabeth Patterson (Ada Lester), Dana Andrews (Dr. Tim), Slim Summerville (Peabody), Ward Bond (Lov), Grant Mitchell (George Payne), Zoffie Tilbury (Grandma), Russell Simpson (Capo della polizia), - Produttore: Darryl F. Zanuck - Produzione: 20th Century Fox, 1941.

L'INCONTRO di John Ford con Steinbeck e Caldwell non è certo occasionale, anche se in un certo senso può apparire contingente: nel senso, cioè, che esso avvenne tra il 1940 e il 1941, in piena guerra mondiale; ma in quell'epoca, d'altra parte, la tendenza letteraria cui appartenevano questi due scrittori ed altri (da Dos Passos a Faulkner) era giunta a risultati anticonformistici piuttosto precisi: ad una polemica presa di posizione contro la maiolica e l'ottimismo retorico, che cercavano e cercano di mascherare o di nascondere aspetti amari e tragici di una civiltà e di certe condizioni umane. E Ford, non sprovvisto di attitudine, sia pure di natura romantico-religiosa, a guardare criticamente le psicologie dei suoi personaggi (si vedano *The Informer* e *Stagecoach*), subì ad un certo punto e in un certo senso, l'influenza dell'accennata avanguardia letteraria: la sua visione, dalla nuova esperienza culturale e storica, si amplificò infatti e nacque *The Grapes of Wrath* (cioè *Furore*, 1940); al quale seguì poco dopo, *Tobacco Road* (« La via del tabacco »): proprio quando l'omonimo dramma, tratto da Kirgland dal romanzo, aveva oltrepassato i sette anni di repliche a New York. Un conflitto, tra gli altri, veniva così a determinarsi nel regista di origine irlandese: in quale modo e in che misura egli, cattolico praticante, poteva accettare i "documenti" di Steinbeck prima e di Caldwell poi? Le preoccupazioni umane e sociali dei due scrittori si prestavano ad atteggiamenti critici che, in omaggio al "naturalismo", si compiacevano di toni crudi nel presentare le parti orride e rivoltanti di certe piaghe. Comunque tali "documenti", portati sul palcoscenico, anche ad alcuni critici di formazione cattolica sembravano non privi di un motivo di esistere, in quanto non ritenuti cinici o da "tribuna-politica" (2). Tutto questo, senza contare che Ford trovava in *The Grapes of Wrath* anche occasioni care al suo genere preferito: il vecchio "western": occasioni che gli permettevano una nuova via d'uscita, lontana dai consueti schemi. Non per il fatto, come può sembrare a prima vista, che lo sganghera-

to camion dei Joad poteva venire identificato nella tradizionale diligenza e prenderne il posto (e qualche critico ha sottolineato una tale identificazione). Nella diligenza viaggiano donne con gioielli e uomini da depredare e uccidere: per questo viene assalita dai fuori legge e dagli indiani. Ma nel camion di Tom c'è la povertà; ci sono esseri in cerca di lavoro: già depredati della loro terra e alla ricerca di nuova terra, non dell'oro. L'assalto era già avvenuto, allorché la famiglia venne sfrattata e sulla povera baracca passò il trattore; ed anche questo assalto ebbe le sue vittime: il vecchio nonno, ad esempio. Nello sgangherato camion di Tom è da vedere, piuttosto della diligenza, un "covered wagon" motorizzato, pieno di nuovi pionieri che non debbono più combattere con gli indiani, ma contro bianchi che governano con il bastone e la violenza in nome di una falsa legalità. E se Ford, di fronte ai primi — gli indiani — poteva assumere un atteggiamento di prammatica e di comodo (una prammatica che comunque infrangerà in *Fort Apache*), di fronte ai secondi una simile posizione non gli era più possibile: non poteva analogamente impostare e risolvere. Implicitamente l'indagine psicologica sfociava nella polemica "sociale", sia pure intendendo questa parola in un ampio significato. *The Grapes of Wrath* è, in tale senso, l'opera più "attuale" e importante di Ford, senza dubbio la meno legata al compromesso: il lieto fine non esiste, proprio perché storicamente esso non è possibile. Il lieto fine è semmai "ideale", da rinvenire nella fiducia di Tom costretto a fuggire: e la sua, nel film, è fiducia in Dio. In questo la posizione cattolica presa da Ford di fronte al "furore" di Steinbeck.

Assai più difficile è invece rintracciare l'atteggiamento di analoga natura assunto dallo stesso regista nei riguardi di *Tobacco Road*: a meno che non lo si voglia identificare in certi compromessi i quali, come il lieto fine, sono di carattere più commerciale e pseudo moralistico che cattolico. Tali compromessi inducono sceneggiatori e regista ad attenuare (e vedremo in che direzione) il "naturalismo" del Caldwell e della pagina e del copione teatrale. Così, tra le altre cose, mancano nel film particolari piuttosto scabrosi ma determinanti nella visione dello scrittore: come quelli riguardanti la predicatrice Bessie Rice nell'albergo di Augusta (« Gli uomini sono molto strani, negli alberghi », disse Bessie. « Non ho mai visto dire e fare cose più strane. Ma sono contenta che siano rimasti qui stanotte, mi diverto molto. Qui non è certo come sulla via del tabacco »); oppure l'animalesca sensualità di Ellie May, che viene quasi confusa con il desiderio della ragazza per le rape di Lov (« Ellie May sembra il tuo vecchio cane quando andava in calore », disse Dude a Jeeter. « Guarda come striscia con la pancia in terra. Il tuo vecchio cane faceva anche lui lo stesso rumore: come il verso di un porcellino, non ti pare? »). Il "naturalismo" elementare e antipuritano di Caldwell, e quindi la posizione sociale dello scrittore, non risultano nel film soltanto attenuati ma addirittura capovolti nel presentare il proletariato agricolo nella Georgia: quel quadro che, in altre opere dello scrittore, dalla "via del tabacco" condurrà al quar-

tiere periferico di una grande città americana (*Tragic Ground*). Tale capovolgimento non consiste nel fatto che la polemica diretta della pagina viene esclusa da Ford. « Saranno i ricchi a mandarci all'ospizio », dice Jeeter. « Se noi dovremo andare a vivere all'ospizio dei poveri, sarà perché i ricchi si son presi tutto il denaro che dovrebbe essere diviso tra noi e non vogliamo mollarlo e darci un po' di credito per procurarmi seme di cotone e guano ». E ancora: « Voi, gente ricca di Augusta, non fate che dissanguare i poveri diavoli. Non lavorate, e vi prendete tutto il denaro dei coltivatori. Io ho lavorato qui tutto l'anno, Dude ha lavorato, e Ada ed Ellie May hanno aiutato a pulire il cotone l'estate, e a raccogliarlo l'autunno. E che cosa ne ho ricavato? Niente, solo un debito di tre dollari. Non è giusto, dico. Dio non è dalla vostra parte. Non sopporterà ancora a lungo imbrogli simili. Dio non ama voi ricchi come voi credete. Ama i poveri, Dio ». Nessun dialogo del genere contempla *Tobacco Road* film. Il capovolgimento è da ricercare, ripetiamo, in altri fattori: non in una denuncia più o meno diretta ed esclusa, ma nella giustificazione che John Ford dà al decadimento, alla povertà e alla miseria dei contadini. Jeeter è presentato, nel film, come un indifferente di là dai limiti concessi nel romanzo: come un pigro, un inguaribile svogliato che rimanda tutto e sempre al domani, che cerca una giustificazione di comodo alla sua inoperosità: che adduce cioè il pretesto di non aver denaro e mezzi adeguati per lavorare la terra. Quando, alla fine, il giovane figlio del capitano John Harmon (una figura nuova, inesistente nel romanzo) riesce a far rimanere Jeeter nella "via del tabacco", e gli regala dieci dollari per la semente, è evidente che tra sei mesi i campi saranno ancora incolti: che tutto sarà come prima: e il vecchio dovrà andare davvero all'ospizio: per colpa della propria pigrizia. Ford, come gli uomini di Fuller nel libro, ignora quanto Jeeter prova all'arrivo di ogni primavera: « Quel sentimento era di nuovo dentro di lui. Jeeter lo sentiva più profondamente che mai, perché per sei o sette anni ogni volta che aveva desiderato coltivare la sua terra si era salvato alla disperazione sperando di poterlo fare l'anno seguente. Ma quest'anno sentiva che se non riusciva a mettere nella terra il seme di cotone e il guano, non avrebbe potuto farlo mai più. Capiva che non poteva continuare eternamente ad aspettare ogni anno un credito che non arrivava mai. Egli si indeboliva ormai ogni giorno, e presto, anche se gli accordavano il credito, non sarebbe nemmeno più riuscito a camminare dietro l'aratro ». Ma Jeeter, dinnanzi al mistero per lui insolubile della sua vita, non perde ancora ogni speranza: « Forse Dio mi darà il modo di farmi crescere un raccolto ». E pur non potendo coltivare il cotone, pensa che può almeno preparare il terreno, bruciando le saggine, le giovani querce nere, i pini. (« Nel caso che un avvenimento improvviso gli avesse permesso di coltivarla, poteva preparare la sua terra, e forse... »). E Jeeter comincia, infatti: dà fuoco alle saggine, alle giovani querce e ai pini: e muore bruciato, con Ada, nella vecchia capanna. Da una analisi approfondita risulta che i personaggi di Caldwell non sono "senza cuore"; anche se Ada è immobile come un pilastro e non

ha ricordo dei diciassette figli avuti, e non si preoccupa, come Jeeter, della vecchia nonna sfracellata dalla macchina di Dude. E lo stesso Dude alla fine si commuove: lascia di suonare l'indiaiolata tromba dell'automobile, e pensa di seguire il desiderio del padre: di coltivare la terra, in qualche modo. E l'umanità di Ellie May è tutta in quell'unico pianto represso, quando Jeeter le dice: « Un uomo, se ti guarda dal dietro, dovrebbe aver voglia di prenderti subito, senza aspettare... Non mostrarti troppo la faccia, e vedrai che gli uomini ti verranno dietro ». E si ricordi, infine, il soliloquio di Lov, di fronte ai corpi carbonizzati di Jeeter e di Ada. Soltanto Bessie Rice rimane chiusa nel suo muffo beghinismo puritano: continua a benedire il Signore mentre si rifiuta di pregare per Ada e Jeeter.

A differenza del film, *Tobacco Road* di Caldwell è tra l'altro un omaggio alla terra della Georgia, all'attaccamento non romantico che per questa hanno i suoi contadini. Tale motivo si trova anche negli altri romanzi dello stesso scrittore: nel protagonista di *Tragic Ground*, ad esempio, vive continuo il desiderio dei campi lontani, che ha dovuto abbandonare. E la povertà, nei personaggi del protestante autore americano, è intesa in un senso più "cattolico" di quanto risulti dall'opera di Ford: è proprio in quest'ultima che essa diventa un "vizio" piuttosto che una "virtù indispensabile", cristianamente interpretata. Un sentimento cristiano (ma in fondo più semplicemente di compassione umana, in senso largo) è semmai nel gesto finale del dott. Tim (il figlio del capitano John): ma tale gesto risulta elemento troppo poco determinante per costituire una vera visione, un fatto di sostanza. E appunto perché intesa come "vizio" (non nell'accezione del Caldwell), questa povertà non può più dare l'avvio ad un'opera nella quale, come in quella letteraria, personaggi e situazioni trovino un equilibrio tra le loro caratteristiche ora tragiche ora umoristiche, o tragiche e umoristiche nello stesso tempo. *Tobacco Road*, film "sociale" per spunto di partenza (e "sociale" è ad esempio *Land* di Flaherty) diventa opera più specificatamente di genere comico. In essa, data la sua importazione, non si accenna neppure ad un altro dei temi del libro: « Piuttosto che tentare di insegnare ai suoi mezzadri i sistemi nuovi e più economici dell'agricoltura, compito che gli era sembrato fin dall'inizio impossibile, il capitano John aveva venduto il suo bestiame e i suoi attrezzi e se n'era andato. Uno sfruttamento intelligente delle terre, del bestiame e delle macchine », commenta Caldwell, « avrebbe messo in grado Jeeter e centinaia d'altri, il cui benessere dipendeva dal capitano John, di produrre ottimi raccolti e venderli con profitto. Riunendo i loro sforzi in una cooperativa agricola si sarebbero salvati tutti ». Ogni cosa, nel film, diventa invece pretesto per muovere lo spettatore alla risata. In tale senso è davvero magistrale la scena in cui Lov, di fronte alle urla isteriche e di protesta dell'adolescente Dude, poggia con estrema calma in terra la rapa che ha in mano, ribalta l'automobile, risale i margini della

strada mentre un movimento di macchina scopre il vecchio Peabody che gli porge mansueto e attonito la rapa. Risulta, da questa scena, che la comicità cui Ford attinge non è, come è sembrato a più d'uno, quella di un Ridolini: essa appare più raffinata, più intellettuale, più vicina piuttosto ad un Keaton. A conferma, sopravvivono la singolare costruzione dei tipi, dalle maschere appunto impassibili, e la recitazione: costruzione e recitazione le quali, con la fotografia di Arthur Miller, sono in ultima analisi le cose migliori del film: quelle che lo pongono al di sopra della mediocrità corrente, e testimoniano ancora una volta in Ford un consumato e nobilissimo mestiere.

MISCELLANEA

UN MESTIERE ben diverso, cioè soltanto volto a creare effetti del tutto esteriori e una tensione meccanica nello spettatore (anche se questi, a mano a mano che l'azione si svolge, prevede le risoluzioni dei vari episodi): un mestiere ben diverso, dicevamo, si riscontra nel Siodmak di *The Great Sinner* (« Il grande peccatore », 1949): tipico esempio di film pseudo-psicologico il quale peraltro parte da lontanissime origini Dostoevskijane (cioè dal lungo racconto *Il giocatore*) e ha tra gli sceneggiatori Isherwood, l'uomo "ucciso con la dolcezza" nell'Eden di Hollywood. Su un piano nobilmente artigianale è invece da porre *Angels with Dirty Faces* (« Gli angeli con la faccia sporca », 1938): opera da non dimenticare in un capitolo sul cinema gangster o comunque sul costume, essa va tra l'altro giudicata non nei suoi scopi propagandistici diretti ma piuttosto come documentazione di un determinato fenomeno legato al banditismo: il mito del falso eroe. Infatti la vicenda glorifica in fondo il protagonista, soprattutto nel momento in cui questi accetta di morire da vile soltanto per abbattere tale mito nei suoi adolescenti amici, già pronti a seguire le sue imprese. Michael Curtiz costruisce le figure con efficaci particolari: si veda ad esempio il continuo stringersi alle spalle del gangster (magistralmente interpretato da Cagney): gesto diventato in lui abituale dopo gli anni passati nelle umide prigioni. (Da ricordare, in proposito, il tubetto di fenara che più volte porta alle nari il protagonista di *The Street with No Name*). Un'idea che in origine, quando doveva essere sviluppata da Lattuada, faceva pensare ad un'opera interessantissima di costume attuale, viene invece uccisa senza remissione dal Duilio Coletti di *Miss Italia* (1950).

GUIDO ARISTARCO

(1) Titolo originale: *Manon*. Regia: Henri-Georges Clouzot. Soggetto: ispirato a *Manon Lescaut* dell'abate Antoine-François Prévost. Sceneggiatura: H. G. Clouzot e J. Ferry. Fotografia: Armand Thirard. Scenografia: Max Douy. Musica: Paul Misraki. Interpreti: Cécile Aubry (Manon), Michel Auclair (Robert Des Grieux), Serge Reggiani (Léon Lescaut), Gabrielle Dorziat (La tenutaria della casa di appuntamenti), Andrex, Helena Manson, Raymond Souplex, Dora Doll, André Valmy, Wanda Ottoni, Henri Vibert, Robert Dalban. Produttore: P. E. Decharme. Produzione: Alcina, 1949.

(2) Si veda, ad esempio, Silvio D'Amico: *Storia del teatro drammatico*, Milano-Roma, Rizzoli & C. Editori, 1940.

CIRCOLI DEL CINEMA

NON E' NECESSARIO scrivere un articolo per mettere in rilievo l'interesse e il continuo sviluppo quantitativo e qualitativo dell'attività dei circoli del cinema italiani di cui diamo qui sotto un quadro vasto seppur ancora incompleto. Ottanta circoli del cinema funzionano attualmente in Italia, ed i loro programmi diventano sempre più vivi e interessanti. C'è ancora snobismo e mondanità in alcuni cineclub, si possono ancora ascoltare discussioni terribili sulla base dell'estetismo più deteriore, qua e là si trovano tracce di un filologismo non critico ma sterile, però nella stragrande maggioranza dei circoli si comincia a sentire il peso di una responsabilità culturale viva e operante, che queste associazioni culturali si sono

trovate ad assumere nel mondo cinematografico italiano. Non più cenacoli ristretti senza nessun contatto con il pubblico cinematografico indifferenziato. I circoli del cinema diventano l'organizzazione culturale degli spettatori migliori, diventano un gruppo di studio dei problemi del cinema, diventano un sicuro riferimento ed una guida per l'opinione pubblica. Gli esempi che potremmo citare sono innumerevoli: ci limitiamo a sottolineare le iniziative e l'attività di alcuni circoli qui sotto elencati: il concorso culturale di proiezioni «Il fanciullo nel cinema» organizzato da Trento, l'attività culturale svolta in modo organico del circolo «Pasinetti» di Venezia. Ma, ancora, possiamo ricordare la presentazione nella cittadina di Suzzara di fronte a un pubblico enorme di «La terra trema» e la discussione protrarsi a lungo nella notte. E poi ancora tutto l'interessamento concreto e sempre più avvertibile di molti circoli del cinema nella segnalazione e nel lancio della produzione cinematografica migliore.

V. T.



Da «The Texas Rangers» («I cavalieri di Texas», 1936) di King Vidor, presentato a Venezia.

ANCONA - Il Cineclub Ancona ha presentato: Monsieur Verdoux, Iris, fiore del nord, Il silenzio è d'oro.

ASCOLI PICENO - Il cineclub ascolano ha inaugurato il suo secondo anno sociale con Ossessione di Visconti. Era presente il segretario della F.I.C.C., che ha tenuto una breve prolusione. Sugli stampati distribuiti ai soci si poteva leggere: «La bontà e l'efficienza dei programmi è in rapporto al numero dei soci. Porta un amico con te e convincilo ad iscriversi».

BERGAMO - Circolo del Cinema «La cittadella»: 23 e 24 marzo: Naissance du cinéma.

BOLZANO - Il neo «Cineclub Bolzano» ha continuato la sua attività con Breve incontro, La grande illusione, Film and Reality, Sciuscià.

BRESCIA - Il cineclub ha presentato: Il fantasma galante, E' primavera... (in serata di gala), Cinema primitivo e Topi grigi.

CARPI - Sono stati presentati Ossessione e Dies Irae.

CATANZARO - Il Circolo Catanzarese ha presentato Tutto il mondo ride.

CORTONA - Sono stati presentati: Ostatni Etap e La moglie del fornaio di Pagnol.

CREMONA - Ha presentato Un palmo di terra di Frigyes Bán.

CUNEO - Ha presentato Ladri di biciclette.

FANO - Da alcune settimane si è costituito a Fano un cineclub il quale ha già novanta soci, ed ha presentato Breve incontro di David Lean, Giorni perduti di Wilder e alcuni cortometraggi inglesi.

FIRENZE - Il cineclub «Primi Piani» ha presentato L'infanzia di Massimo Gorki, La legge del grande amore, Admiral Nakhimov, Dies Irae.

FORLÌ - Per un errore, sul n. 33 di Cinema, era stata annunciata la sospensione dell'attività del circolo forlivese che invece, come del resto si è potuto vedere già nel numero scorso, ha regolarmente continuato la sua attività. Il Circolo che ha effettivamente sospeso le sue

programmazioni è quello di Faenza.

GENOVA - Il «Film Club Genovese», nel quarto anniversario della sua costituzione, ha presentato l'edizione originale di Dies Irae di Dreyer.

GENOVA - Il «Cineclub del Ponente» ha presentato recentemente: Monsieur Verdoux, Maria Candelaria, Legittima difesa, Arsenico e vecchi merletti. Ostatni Etap, La terra trema (presentazione del regista), Ivan il terribile.

GROSSETO - Il circolo grossetano ha presentato Sul sentiero degli animali, Infanzia di Gorki, Industrial Britain e, nel diciannovesimo anniversario della morte di Murnau, Tabu. Ha inoltre organizzato un referendum popolare in occasione della proiezione in città di Enrico V. L'opinione del pubblico è stata sostanzialmente favorevole (98%). All'ultima domanda del referendum («Che cosa l'ha maggiormente impressionato in questo film?») trentasei spettatori hanno votato per la sequenza della battaglia.

LECCO - La sezione cinema del «Centro di cultura» ha presentato Un palmo di terra e Il corvo.

LIVORNO - Ha presentato Les anges du péché di Bresson (in edizione originale).

LUGO - Il circolo del cinema ha presentato Dies Irae e Nascita di Charlot.

MANTOVA - Sono stati presentati: Ivan il terribile e Naissance du cinéma.

MASSA MARITTIMA - Il «Circolo culturale del cinema» ha presentato Paisà dando occasione ad una nuova manifestazione per il cinema italiano. Il film era stato preceduto da una conferenza illustrativa per il presidente del circolo, Angelo Gianni. Sono stati pure presentati: Infanzia di Gorki e Tabu. Il circolo ha bandito un concorso per un saggio di critica cinematografica su uno dei film presentati, per i giovani fino a 25 anni. I lavori saranno giudicati dal consiglio direttivo del circolo. Saranno assegnati tre premi e i nomi dei vincitori saranno segnalati su questa pagina.

MEZZANO (Ravenna) - 31 marzo: Cinema primitivo e Topi grigi.

MILANO - Il «Cineclub popolare milanese» ha proiettato: La giovinezza di Massimo (dalla trilogia di Kosinzev e Trauberg) e L'ultimo miliardario di Clair, presentato da Tom Granich.

NAPOLI - Il «Circolo napoletano del cinema» ha presentato in anteprima La terra trema e Dies Irae.

PESCARA - Il «Circolo abruzzese del cinema» ha presentato Sciuscià, Strada sbarrata, La grande illusione, una serie di documentari classici inglesi, Il corvo, Ventesimo secolo. Ha organizzato una discussione pubblica sul tema: «Il realismo del dopoguerra».

PADOVA - Sono stati presentati: Dies Irae, Elena, studentessa in chimica di Benoit-Lévy e Marie Epstein, Naissance du cinéma, Volga Volga.

PARMA - Ha presentato: Ossessione, The Quiet One (introd. Pietro Bianchi), Cinema primitivo e Topi grigi, L'impareggiabile Godfrey, Roma città libera, Un palmo di terra, Dies Irae.

PIACENZA - Ha proiettato: The Quiet One e Ossessione.

PISA - Al cineclub pisano sono stati recentemente proiettati: L'infanzia di Gorki e Tabu.

REGGIO CALABRIA - In occasione della presentazione al circolo del cinema «Sequenze» del film La terra trema (in edizione originale), sono convenuti in questa città un centinaio di soci del vicino ed amico cineclub messinese.

SINIGALLIA - Sono stati presentati: Monsieur Verdoux, Ivan il terribile, Il silenzio è d'oro. E' stato tenuto un pubblico dibattito sui film presentati.

SORTENNA (Pineta) - Al circolo del cinema «Il campo» sono stati presentati Sul sentiero degli animali, Un palmo di terra, Monsieur Verdoux.

TORINO - Il «Cineclub Torino» ha presentato in marzo: Il molto onorevole mister Pulham, Alba fatale, un programma di cortometraggi di pupazzi e di disegni animati a colori cecoslovacchi, Himmelskibet.

TORTONA - Il neo-circolo del cinema tortonese ha continuato la sua attività proiettando: Sciuscià, Sirena, La terra trema, Breve incontro, documentari classici inglesi.

TRENTO - Il «Centro universitario cinematografico trentino» ha proiettato Legittima difesa e Himmelskibet. Ha inoltre realizzato un interessantissimo ciclo di proiezioni dedicate a «Il fanciullo nel cinema», presentando successivamente: The Quiet One, E' accaduto in Europa, Sciuscià e I bambini ci guardano.

TREVISO - Sono stati presentati: Alba fatale e L'assassino abita al 21 di Clouzot.

TRIESTE - Ha presentato: Rio Escondido, Cinema primitivo, Topi grigi e Paisà.

UDINE - 20 marzo: Il processo.

VENEZIA - Il circolo del cinema «Pasinetti» ha dedicato tre proiezioni al regista Howard Hawks con Scarface, Ventesimo Secolo, Il fiume rosso, precedute da una conversazione di Mario Orsoni; ha proiettato I cavalieri del Texas di Vidor, dopo una conferenza di G.C. Pradella su «Western vecchio e nuovo» e Antoine et Antoinette di Becker; ha dedicato una mattinata a Martin Fric con Janosik il bandito e un episodio da I racconti di Ciapek; ha commemorato S. M. Eisenstein nell'anniversario della morte con Ivan il terribile e con una conversazione; 26 marzo: Assunta Spina; 2 aprile: Nascita di Charlot; 9 aprile: Charlot soldato; 16 aprile: Monsieur Verdoux (tre programmi dedicati all'arte di Charles Chaplin).

VERONA - Il 12 marzo ha presentato Dies Irae, Iareggio - 23 marzo: Nascita di Charlot.

VICENZA - 28 marzo: Un palmo di terra.

CARLO MOLLINO: « Il messaggio della camera oscura », Torino, Editore Chiantone, 1949.

TUTTO il mondo è paese nei riguardi della fotografia: gli autori e gli studiosi più significativi sono al di fuori della produzione fotografica ufficiale, quella delle grandi mostre, delle rassegne internazionali e della stampa tecnica e specializzata. Volendo tralasciare la questione del dilettantismo che s'involge sempre più con tenacissimi legami da paese a paese, da esposizione a esposizione, si rientra infine senza eccezioni in un problema generale di gusto e sensibilità. Così questo bellissimo volume dell'architetto Mollino non si può certo dire che tragga origine o motivo dall'ambiente fotografico italiano. E' un libro d'eccezione. Per la prima volta da noi viene pubblicata una brevissima, ma ben delineata e chiara, storia critica della fotografia corredata da una scelta esemplare di riproduzioni delle opere dei migliori fotografi, dai pionieri ai giorni nostri. Inoltre nel capitolo *Il messaggio della camera oscura* viene impostata un'acuta estetica dell'espressione fotografica che ha il grande pregio di non concludersi in una poetica esclusiva, ma lascia aperta la via all'azione e al ragionamento di ognuno. « Tutto è permesso... », dice Mollino, e pare di sentirgli mormorare subito dopo «... purché siate bravi come gli autori che vi presento ». E gli autori presentati sono tutti bravi, bravissimi: qualche appassionato non troverà forse la o le fotografie del suo cuore, ma bisogna pensare infine che Mollino aveva di fronte tutto il mondo e tutta l'esistenza della fotografia. Una bella fatica e una bella prova. La scelta è la più estesa possibile, ma così contenuta da un controllo critico da acquistare saldamente un valore dimostrativo e diciamo pure, anche se non era nelle intenzioni, un vigore polemico. Nonostante questo, Mollino che pure ha un suo mondo così personale e riconosciuto, dimostra di saper rispettare e valorizzare quello degli altri in maniera rara, forse per alcuni inaspettata. Naturalmente da tutto il panorama d'immagini, alcune centinaia, risaltano dei nomi. Tra i contemporanei spicca Erwin Blumenfeld, olandese, che tiene testa anche ai migliori americani, da Edward Weston a Fritz Henle. Blumenfeld è presentato benissimo con una dozzina d'opere scelte tra le migliori, nudi, ritratti in bianco, fotografie di moda, sino agli ultimi perfetti esempi d'una maturità eccezionale: *Movimento gelato di Marna* e *Lo spirito del corpo seduto*. Spiccano pure le due "personali" preferite da Mollino: quella di Man Ray e quella di Alvarez Bravo. Due poli opposti. L'americano Man Ray cresciuto a Parigi, rotto a tutte le invenzioni, accorto, abilissimo e pur sempre lirico, contro Alvarez Bravo, l'istintivo, il sangue-misto, che canta il suo vecchio Messico con immagini senza tempo e senza tecnica, con tanto sole e tanto sangue. Due personalità senza paragone che si ritrovano soltanto quando tutto è finito, nella validità ultima del loro lavoro. Tralasciamo altre segnalazioni per ricordare, proprio dalle pagine di questa rivista, che Mollino inserisce nella sua raccolta, e quindi dà in certo senso la dimostrazione di un diritto, una fotografia di scena: Simone Simon e Jean Gabin nel corridoio del treno di *La bête humaine*. Vorremmo ancora segnalare un particolare punto di forza: l'esame accurato e completo, la difesa giustissima dei mezzi espressivi della fotografia. Di questa fotografia così facilmente accusata d'inerzia automatica e meccanica, che invece si dimostra un docile e insieme bizzarro strumento influenzabile in ogni sua funzione, in ogni sua componente. Possibilità di trasfigurazione dell'obiettivo fotografico, dell'inquadratura, della posa, della messa a fuoco, dello sviluppo, della stampa, dell'ingrandimento; selezione del tempo, dello spazio, dei rapporti di tono e dell'angolo prospettico; e infine tutte le "occasioni" che possono sorgere da questa tecnica. Da questi elementi nasce un linguaggio, un linguaggio che si articola, inconfondibile e caratteristico, nel « messaggio della camera oscura ». Non sono parole soltanto: le prove sono tutte nel testo e sono più che sufficienti.

BALDO BANDINI

DILYS POWELL: « Films Since 1939 », London-New York-Toronto, Longmans Green & Co., 1947.

UN CERTO numero di film inglesi realizzati durante la guerra con intenti propagandistici, o più semplicemente di interesse limitato al momento, sono destinati a non apparire sugli schermi delle altre nazioni. Eppure, secondo quanto testimonia miss Dilys



Powell, avvennero in Inghilterra in quel periodo progressi assai interessanti che influirono considerevolmente anche sulla produzione successiva. Per esempio si nota fin dai primi anni di guerra un notevole influsso del documentario (si sa quali caratteristiche di realismo abbia sempre conservato il documentario inglese) sul film a intreccio, specialmente per quanto riguarda l'ambientazione; cosicché, prima ancora di avere film intonati alle nuove esigenze determinate dalla guerra, si ebbero film a intreccio tradizionale svolti in ambiente realistico. Progressi interessanti, spesso dettati anche da necessità occasionali, si ebbero anche nel campo della tecnica. Nuovi uomini sorsero, e già provati talenti si dedicarono a nuovissime esperienze; ma il fatto forse più notevole e determinante per lo sviluppo della cinematografia nazionale fu l'interesse grandissimo dimostrato allora dal pubblico inglese per il documentario e il film di guerra; lo stesso pubblico che fino a qualche anno prima aveva rivolto tutte le sue simpatie alle « dive » e ai « divi » americani. Fu proprio durante la guerra, anche in conseguenza di questo fatto, che la cinematografia inglese venne assumendo caratteristiche proprie e originali, mentre prima una vera tradizione inglese si sarebbe potuta rintracciare soltanto nel documentario. A questo proposito la Powell ci ricorda come all'inizio della guerra la produzione di documentari, dato il suo carattere di non autosufficienza finanziaria, fosse in massima parte nelle mani di or-

ganizzazioni dipendenti direttamente da uffici governativi (come il "General Post Office", il "Crown Film Unit" controllato dalla "Film Division" del Ministero dell'Informazione, il "British Council"), oppure di grandi complessi industriali aventi una loro sezione cinematografica come ad esempio il "Petroleum Film Bureau". Questo fatto ebbe i suoi vantaggi e svantaggi: da una parte impedì che maldestri produttori approfittassero della situazione per produrre lavori indecorosi; dall'altra risultò che una buona parte delle pellicole prodotte erano di carattere propagandistico e prive di qualità artistiche seppure realizzate dignitosamente. A una attenta dignità formale specialmente dei documentari di guerra contribuirono anche i diversi registi di fama, che posero la loro opera al servizio della nazione inglese dandole talora delle opere che uscirono dalla media e che possono considerarsi contributi alla cinematografia internazionale. Così *Western Approaches* di Pat Jackson, *Target for Tonight* e *Squadron 992* di Harry Watt, *Children of the City* di Paul Rotha, *The True Glory* realizzato in collaborazione dall'americano Garson Kanin e dall'inglese Carol Reed, *In Which We Serve* prodotto e diretto da Noel Coward, e altri ancora. Se si pensa che di questo periodo interessante per nuove e originali esperienze cinematografiche, anche se di carattere spesso non artistico, noi siamo in gran parte all'oscuro ed è ormai difficile potersi documentare direttamente, si comprende con quale interesse si possa leggere questo volumetto della Powell; tanto più che è scritto nitidamente, non privo di acute osservazioni e di notizie.

L. M.

(La rubrica continua in terza di copertina).



Due inquadrature tratte da « Nasce il romanico ». Questo cortometraggio, diretto da Antonio Marchi, ha ottenuto, al recente congresso di Bruxelles, il primo grande premio internazionale.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

ANGELO SCIALPI (Taranto). Non ricordi il referendum condotto proprio da Cinema (vecchia serie) sul doppiato? Molti sì e molti no hanno naturalmente lasciato la situazione come prima, e dopo la breve parentesi delle didascalie stampate sui fotogrammi stranieri (è il periodo della liberazione) siamo ritornati al doppiato, che in Italia — a parte i rari bellissimi esempi — sta peggiorando, un po' per il superlavoro di un solo doppiatore (mi dicono che Panicali abbia venti attori stranieri da servire) e un po' per la superficiale cura di alcuni direttori di doppiaggio. Gli inglesi sono meticolosissimi e quando doppiano, doppiano accuratamente, spendendo sterline e sterline per ottenere risultati formidabili. Ma nella maggior parte dei casi preferiscono le sovrastampe (è questione di opinioni, si sa) non volendo privarsi della voce originale degli attori. E non hanno un gran torto. Da noi è apparsa per esempio La mia via, doppiata a Hollywood da attori italiani: Crosby alterna — rapidamente — note di canto a battute di dialogo. Col sistema costoso del doppiaggio dei pezzi brevi (come usano gli anglosassoni) è stato possibile far seguire alla vera voce di Crosby la voce del doppiatore (era nella sequenza della palestra, quando l'attore insegna Swinging on a Star al coro dei ragazzi) e tornare all'istante alla voce di Crosby. Da noi avrebbero al massimo doppiato anche Crosby, poiché il malvezzo di tradurre la canzone è ormai diffuso negli ambienti romani. Non credo che faccia piacere a coloro che entrano nel cinematografo — decisi a tollerare un film insulso pur di sentire qualche bella canzone in originale — subire la colonna sonora maltrattata da cantieri italiani ahimè inferiori di gran lunga a quelli americani. È il caso di Notte e di, oltraggiato da una voce sgradevole che canta versi abborracciati in sostituzione della bella voce di Mary Martin che modulava, nell'originale, My Heart Belongs to Daddy. Solo quando c'è un coro, i doppiatori italiani si trattengono. Perché questo massacro? Perché togliere a tanti orribili film technicolorati l'ultima, cioè decente risorsa la musica? Si distinguono in questa opera di bonifica non richiesta la Warner Bros., la R.K.O. (che però ha un maggior ritegno), e resterà pur sempre memorabile l'impresa di doppiare Frank Sinatra in Due marinai e una ragazza (nel duetto con Gene Kelly), da addebitare al-

la Metro Goldwyn Mayer. Io parteggio per il buon doppiato della voce nei dialoghi.

GIORGIO MARIANI (Fabriano). Le sceneggiature da inviare al Centro Sperimentale di Cinematografia, per essere ammessi come allievi, possono essere basate su un soggetto tratto da un romanzo, da un libretto d'opera o d'operetta, da un racconto, da una novella d'amore d'odio e di morte, da una poesia di autori noti o anche un'idea del candidato. Non ha importanza lo spunto; importa lo svolgimento. Il Filmlexikon (che puoi ottenere mandando a Bis, Corso Matteotti 22, Milano, l'importo di L. 2500) dice: «Quadro. Limite temperale di una singola azione ripresa senza interruzioni. È detto altresì inquadratura».

BRUNO CRESCENZI (Roma). Rispondo, secondo l'ordine, alle tue domande. 1) Il brano di Wedekind, riportato da Aristarco nella sua critica al film Campane a martello di Zampa, appartiene a quella tal risposta mandata da Wedekind stesso alla censura teatrale allorché il suo lavoro (coincidenza di titoli) «La censura» subì un rabbioso boicottamento. Puoi trovare il testo integrale della prosa di Wedekind, nel volumetto intitolato Il vaso di Pandora, edito da Rosa & Ballo. Il processo Crainquibille, che tu hai trovato in edizione muta nel formato 9,5 mm., è probabilmente il Crainquibille (prima edizione) realizzato da Jacques Feyder tra il 1922 e il '23 con Maurice de Feraudy come protagonista. Naturalmente il tuo parallelo con la «tecnica» dei Due timidi di Clair (girato nel 1928) deve subire un sostanziale ritocco. Nel formato ridotto praticato dai dilettanti avrei una grande fiducia se i realizzatori curassero di eliminare o di ridurre al minimo il coefficiente di «dilettantismo». Non mi sembra però che il formato 9,5 — di cui tu possiedi una macchina — sia il più indicato per riprese di una certa importanza, con luci da studio ecc. Per la risposta riguardante il soggetto, aspetta.

DANILO FEDERIGHI (Piombino). «Mi rivolgo a Lei chiedendo degli schiarimenti su di un film: Gli angeli con la faccia sporca di Michael Curtiz» mi scrivi. «Ora cerco di renderLe chiaro come e cosa deve chiarire. A lavoro con dei compagni abbiamo discusso tale film, ci siamo trovati discordi su come interpretare la fine. Una tesi (maggioranza) dice così: che il bandito Sullivan (James Cagney) vada sulla sedia elettrica e finga di es-

sere un vile di fronte alla morte per far piacere all'amico prete (Pat O'Brien) che voleva sfatare il mito che si erano fatti dei ragazzi, nei confronti del bandito, che si intradavano nella delinquenza. L'altra tesi (minoranza) dice: che il bandito di fronte alla sedia (veramente) abbia avuto paura della morte, perché il prete aveva risvegliato in lui coscienza e cuore. Credo che non sia difficile rispondere per Lei». Non mi è difficile rispondere poiché dico temerariamente e sinceramente la mia impressione. Confesso che verso la fine del film sono rimasto perplesso, e non poco: «La vista della sedia elettrica l'ha fatto realmente tremare? — mi domandavo. — Oppure il gangster ha voluto accontentare Padre Jerry Connolly con una morte da vigliacco?». Ho concluso che Rocky Sullivan ha voluto morire da coniglio come estremo omaggio alla richiesta di un amico d'infanzia, qual'è il prete, ma Curtiz in questo caso ha commesso un lieve errore di montaggio: non doveva inserire nel film quel particolare della mano del gangster che s'attacca al radiatore del termosifone e che a stento viene allontanata dai poliziotti. Comunque il dubbio deve aver colto anche gli agenti pubblicitari della Warner Bros, se nell'opuscolo che accompagna le foto per la stampa hanno scritto: «Jerry assiste Rocky fino all'ultimo momento: di fronte alla morte il cinismo e la spavalderia cedono al timore e al pentimento. Il sacerdote spera che il tragico episodio possa servire d'esempio ai suoi ragazzi». Ho detto la mia opinione — amici lettori — ma non è escluso che mi sia sbagliato.

GIORGIO CAVALLINI (Genova). Non mi hai più scritto, lo so, ma ti disturbo egualmente con questa comunicazione perché l'amico Ivano Cipriani di Roma (dopo un altro lettore di Trani: Kotkowski) ti è venuto in soccorso in merito alla faccenda Locomotiva 2423. Dice Cipriani: «Esiste effettivamente un film, intitolato però Locomotiva 2329, americano, col titolo originale Thunder, interpretato da Lon Chaney. Ma non conosco il nome del regista. Tratta di un macchinista il cui orgoglio è di arrivare sempre in orario, e che una volta, per cause banali, arriva in ritardo, cosa che accelera la sua messa in pensione. Termina con il gesto eroico del macchinista che, ripreso servizio in condizioni particolari, muore nel portare soccorsi in una zona colpita da inondazioni. C'è anche un La locomotiva 1326, francese, un Treno 523, pure francese, un Inchiesta del treno 58, ecc.». Certamente Turconi — che dei treni sopporta l'aspetto squisitamente cinematografico — non perderà d'occhio questi appunti di Cipriani, al quale non possono non andare i nostri ringraziamenti.

AGOSTINO FOGALE (Biella). Non ti credo un «ragazzetto isterico e neurotico» per il solo motivo che vorresti essere attore. Il tuo «curriculum» per quanto modesto — hai solo sedici anni, dopo tutto — è un buon biglietto da visita in certi ambienti, e vedo che non ti manca la cultura. Senonché gli ambienti dove potresti essere bene accetto possono fare ben poco per te: il cinema — a dispetto di quanto vanno ripetendo i produttori — è ancora un'avventura. I valori non sono quasi mai rispettati (o almeno, solo in pochissimi casi), e l'elemento «fortuna» unito all'arrivismo (che diventa una dote) può significare disvolta. Certo il Centro Sperimentale di Cinematografia ha la sua importanza e perciò lo ritengo l'unica soluzione. Quanto ai pro-
vini cui vorresti sottoporli mi sem-

brano una spesa inutile. Non sono le due organizzazioni cinematografiche che tu citi quelle che potrebbero incoraggiarti e mostrare a te stesso le tue vere qualità di attore (ammesso che esistano). Per il Centro, scrivi alla segreteria, in Via Tuscolana, Km. 9, Roma, richiedendo il bando di concorso per l'ammmissione.

GIUSEPPE TROVATO (Catania). Perché hai scelto Il lupo della Sila per tentare la critica scritta? Ti consiglio di cercare qualche altra opera che offra al tuo senso critico spunti migliori; comunque l'articolo — a parte certe «disfunzioni» stilistiche — mi pare interessante.

DANILO BATTISTON (Roma). L'idea della pagella critica non soddisfa troppo Aristarco, ma avrai notato che da qualche numero, sotto il titolo «Miscellanea», egli raccoglie le osservazioni ai film non meritevoli di un lungo esame. Sì, è Aristarco che decide il giudizio secondo la nuova valutazione (quattro stelle, eccellente; tre, buono, ecc.). «Ci sono certe stellinghe nostre che ogni qualvolta vengono intervistate si mettono a recitare un fastidioso ritornello» mi dici, e riporti le battute di una «diva» di casa nostra che ha confessato: «Non voglio lavorare a Hollywood dove si perde la propria personalità. Io non andrò a Hollywood». Anch'io ho poca fiducia nel viaggio a Hollywood, ma ho ragione di pensare — come te — che le divette, pur pronunciando quella battuta a grande effetto, ancora non hanno in tasca l'invito a comparire in uno qualsiasi degli «studios» della California. E tu giustamente aggiungi, a proposito dell'attrice che ha pronunciato quella dichiarazione specifica: «Di quale personalità parla? Artistica o umana? E' logico pensare che intenda parlare di personalità artistica. E allora crei prima la propria e poi dia fiato alle sue altezzose rinunce». Passando ad altro argomento della tua lettera, non credo che Dmytryk sia stato accusato d'essere comunista solo per aver diretto Crossfire («Odio implacabile»). Ho l'impressione che le accuse non siano fondate su fatti strettamente cinematografici bensì su indagini condotte dal F.B.I. o da organizzazioni affini, mandate a Hollywood per scoprire i «focolai rossi». Dmytryk s'è rifiutato ed era nel suo diritto di dire alla Commissione di inchiesta se era o no iscritto al Partito comunista. Convegno con te quando osservi che altri realizzatori di film antirazziali, coraggiosi quanto Crossfire, non hanno subito interrogatori politici e quindi la dichiarazione di Dmytryk scade. Ammettiamo — in via benevola — che le parole del regista siano state male intese dal giornalista che le ha riportate. Forse nel caso di Maltz e di Trumbo (altri due «indiziati», come Dmytryk) si può scorgere un'accentuata tendenza a sinistra — e le loro sceneggiature sovente la denunciano anche allo spettatore non provveduto — ma d'altra parte vi sono anche i Lester Cole e i Ring Lardner junior (inclusi nei «messi al bando da Hollywood») che han sempre sceneggiato blande vicende, tranquilli scenari nella linea commerciale e frettolosa di Hollywood. Cole ha ridotto per lo schermo Romance of Rosy Ridge («La cavalcata del terrore») e Lardner jr. Forever Amber («Ambra»). Quest'ultimo scrittore ha firmato di recente i dialoghi per la versione americana di Swiss Tour, il film diretto da Léopold Lindberg con Cornel Wilde e Josette Day, girato a Zermatt.

IL POSTIGLIONE

una grande macchina, alimentata da dollari, che crea il gusto del pubblico. Ma è un gusto artificiale e imposto. Anch'io qualche volta mi accorgo di essere in procinto di cadere in trappola. La pubblicità di un film mi perseguita per mesi, di città in città. So che si tratta di una cosa stupida e volgare, ma quant'è difficile non andarci, dopo tanto imbonimento! E pensi a quanta gente resiste meno di me, e si renderà conto delle fortune del cinema americano ».

« Mi pare che lei non abbia una opinione molto buona del cinema americano », diciamo ».

« No davvero », dice Katherine Dunham, « il cinema americano è una macchina, guai a caderci dentro. Soprattutto guai agli europei intelligenti, sensibili e umani che se ne lasciano attrarre. Lentamente perdono tutto, di compromesso in compromesso; e dopo che sono stati spremuti a dovere, vengono gettati d'un canto. Limoni, veri e propri. Quanta gente sensibile e intelligente ho conosciuto, che ha voluto lavorare per il cinema americano. Dopo un poco, diventano irrecognoscibili. Si erano piegati al gusto creato dalla macchina produttiva. L'importante invece sta nel non piegarsi al gusto americano ».

« E il pubblico teatrale? ».

« E' molto mutevole, varia a seconda delle circostanze. Io sono un poco delusa del pubblico italiano. Lo trovo freddo e distante. E' il pubblico, non la gente. Per la via, nei negozi, la gente ci dimostra simpatia: ci accorgiamo che ci vuol bene. Ma a teatro tutto cambia. Per esempio in una città come Milano, il pubblico se ne sta distante e gelido. A Bologna e Firenze è già diverso. Crede lei che in questi fatti entrino i pregiudizi razziali? ».

Giusto la sera prima, ad uno spettacolo, avevamo avuto un vivace diverbio con certa gente che punteggiava ogni danza, ogni numero, con esclamazioni: « Ma sono dei negri! Ma sono dei barbari! Selvaggi... mi fanno schifo... », e via di quest'andazzo. Narriamo quest'episodio, specificando che siffatte reazioni sono però limitate a esigui gruppetti di spettatori. Katherine Dunham ne è molto amareggiata. « Strano », dice, « in America c'è il pregiudizio di razza. Ma in America la gente che ha pregiudizi di razza non viene ai miei spettacoli. Qui invece, perché ci viene? Per snob? Non vedo altra soluzione. Si deve trattare di borghesi snob. Devo confessare che questo genere di spettatori non mi interessa. Preferisco un pubblico popolare e di studenti ».

Chiediamo infine a Katherine Dunham quali differenze abbia riscontrato tra il pubblico francese e quello italiano. Ci risponde:

« In Francia ci hanno seguiti e apprezzati in modo direi cerebrale, qui in modo più umano e diretto, salvo quei tali signori di cui si parlava poco fa. Questo è importante. L'arte non ha significato se non stabilisce profondi legami col pubblico, se non avvince e non trascina il pubblico. Considero riuscito un mio spettacolo, quando il pubblico entra in comunione con noi, diventa partecipe di quel che di vivo e vero c'è nelle nostre danze. Anche il cinema può grandemente contribuire alla creazione di questi legami; per questo, malgrado io sia scontenta delle esperienze fatte sin qui, amo il cinema ».

GLAUCO VIAZZI

LE RIVISTE

SEQUENZE - Parma, anno I, numero 3, novembre 1949.

Il binomio Glauco Viazzi-Cinema sovietico, in auge da alcuni anni, non poteva mancare all'appuntamento di Sequenze, che raccoglie nel terzo fascicolo (novembre 1949) la prima parte dell'abbondante materiale scelto da Viazzi per il suo argomento preferito (e ne promette una seconda tra qualche mese). Un'antologia come questa, è preziosa non perché — come leggiamo nella premessa — oggi « tutti hanno la possibilità di un giudizio più esteso » né perché la pubblicazione « coincide con la presentazione, in pubbliche proiezioni, di un buon numero di pellicole sovietiche », bensì per ragioni opposte: perché in Italia, oggi, a differenza di quattro anni fa, di pellicole sovietiche se ne vedono pochissime e perché, di conseguenza, non è facile, per nessuno di noi, rinnovare agilmente i termini di paragone con la produzione occidentale che da ogni parte ci assedia. I film sovietici sono stati dimenticati da noleggiatori ed esercenti, e tanto più dal pubblico, che non eccelle per doti mnemoniche. La colpa di questa situazione spiacevole ricade, però, almeno in parte, sulla stessa organizzazione commerciale sovietica che, in Italia, ha sprecato molte buone occasioni di fare strada e pubblico ai propri film. Ma quanto afferma l'autore della premessa è subito smentito dalle prime righe della presentazione di Viazzi, che incomincia confessando: « E' noto e risaputo quanto il cinema sovietico sia poco conosciuto in Italia »; e che più oltre dichiara coraggiosamente: « Se durante il fascismo del cinema sovietico si parlava per sentito dire, oggi pare si preferisca non parlarne affatto. Abili accorgimenti sono messi in opera per evitare la proiezione dei film sovietici; altri accorgimenti sono meno abili come nel caso di Alessandro Nievski, regolarmente proiettato nelle sale pubbliche statunitensi, inglesi, svizzere, ma al quale la censura italiana ha negato il visto di programmazione ». Questa è la realtà. Un fascicolo dedicato al cinema sovietico non la cambierà, certo, ma ci offre opportunamente l'occasione di ricordare che il cinema sovietico è vivo e vegeto e che i registi sovietici realizzano film anche se Eisenstein è morto, Pudovkin vecchio e Dziga-Vertov dimenticato. I teorici, gli esteti, i registi e i critici russi si son dati convegno in questo quaderno, componendo un quadro assai nitido e movimentato del valore culturale e artistico di trent'anni di cinema sovietico. Di Eisenstein troviamo quello che forse è il suo ultimo saggio: Del cinema stereoscopico, magistrale e acutissimo; di Aleksandrov è stato scelto un articolo sulla Tecnica del comico; il critico Cerniovski compila un interessante bilancio del Film per l'infanzia; Gherassimov tratta della Recitazione realistica; Pudovkin e Smirnova scrivono, sul cinema sovietico, una Nota storica ampia e pregevole per la forza critica e ideologica che la sostiene. I « nostri » integrano il l'argomento: Barbaro (Motivi sulla cinematografia sovietica), Chiarini (Valore del cinema sovietico), Aristarco (La letteratura cinematografica in U.R.S.S.), Granich (Cinema documentario) e Terzi (Il documentario sovietico).

CORRADO TERZI

POPOCATEPETL - Nice, settembre-ottobre 1949; CINEMA - Numero speciale di « Formes et couleurs », Paris, numero 6, 1946.

In occasione del Festival di Cannes, la rivista surrealista *Popocatepetl* ha dedicato l'articolo d'apertura al cinema: *Il font du cinéma*. L'autore del curioso articolo, Jacques Herbey, dopo avere escluso che il cinema possa dedicarsi, con validità, alla rievocazione del passato (in ciò battuto dalla storia) o alla visione del presente (in ciò superato dal teatro), dice in modo testuale: « Il en résulte que le seul et valable témoignage que le cinéma ait apporté au monde moderne est la préfiguration de l'avenir, un avenir conditionné par le présent et subissant l'hypothèque impure du passé ». E cita, come esempi pratici di questa sola attitudine del cinema (!): *L'éternel retour* di Cocteau e Delannoy, *Sin-Goalla* di Christian-Jaque e *Divine tragédie* di Abel Gance, pur riconoscendo che i film citati non sono purissimi, ma contengono, necessariamente, un

minimo di scoria spettacolare. Caldeggia infine, con entusiasmo, l'iniziativa di Nicole Védres (regista di *Paris 1900*), la quale, per la prima volta, sta facendo « jouer au cinéma son rôle de vulgarisateur philosophique ». Per realizzare un film con tale intendimento (si tratta del film *La vie commence demain*: vedi *Le Film Français* n. 259 del 18-11-49), essa è ricorsa alla collaborazione di Sartre, Jean Painlevé, André Gide, Picasso, Jacques Prévert, Le Corbusier, Joliot-Curie, Jean Rostand, i quali, tra l'altro, sosterranno anche il ruolo di interpreti. L'autore dell'articolo (articolo che può essere definito veramente curioso, esaminando le personalità dei collaboratori) mette l'opera di ognuno di essi in rapporto all'indirizzo che avrà il film di Nicole Védres.

E' con un certo interesse che si può sfogliare, a qualche anno di distanza, il fascicolo di *Formes et couleurs* dedicato al cinema nel 1946. C. F. Ramuz apre il fascicolo con un articolo nostalgico (*Vicissitudes*), nel quale deplora lo sviluppo della tecnica cinematografica. Con il sonoro, il colore e il rilievo, il cinema ha perduto il suo originale sapore di mezzo espressivo silenzioso e in bianco e nero; più il mezzo si perfeziona, avvicinandosi alla realtà, e più è difficile fare dell'arte. « L'art est émotion: trop de moyens distraient et tuent l'émotion ». L'autore, evidentemente, dimentica che il muto, il sonoro, il colore e il rilievo costituiscono quattro mezzi espressivi differenti l'uno dall'altro, anche se si manifestano tutti quanti attraverso la pellicola e la proiezione. Infatti, su questo concetto, insiste André Malraux (*Esquisse d'une psychologie du cinéma*) dicendo, tra l'altro, che il cinema diventa arte quando cessa di riprodurre la realtà, per creare una nuova realtà attraverso il montaggio (scelta e unione dei piani e dei campi) e che il sonoro, il colore e il rilievo non sono un arricchimento espressivo del cinema muto, ma sono decisamente altrettanti mezzi espressivi. *Le surréalisme au cinéma* è intitolato un articolo di Marc Soriano, il quale conclude: « Les mots "cinéma" et "surréalisme" sont contradictoires. La caméra a ses lois; même les images les plus folles ont besoin d'être liées par l'analogie ou le rythme ». Noi diremmo invece che le immagini, non potendo per la loro stessa natura essere del tutto disarticolate, come le parole, creano automaticamente e inevitabilmente, anche in maniera fittizia nel loro accostamento, delle analogie ed un ritmo, quindi un senso « comune » che non può essere « surrealista ». Al disegno animato è dedicato l'articolo di Paul Guth: *Le dessin animé est-il encore du dessin?* In esso l'autore, dopo l'esame dei più importanti autori francesi di disegni animati, sostiene che, data la tecnica particolare necessaria per dare il movimento ai disegni, ogni « istante » creato ai fini del movimento, pur essendo materialmente un disegno, non ha più i requisiti classici ed individuali che si richiedono ad un disegno normale. L'articolo è ricchissimo di illustrazioni in nero e a colori. Con intendimenti esclusivamente chiarificatori è scritto l'articolo di Nino Frank sui *Petits secrets du métier de scénariste*. Anche se in pratica le mansioni sono sovente suddivise, teoricamente è scenarista colui che scrive il soggetto, fa la sceneggiatura e stende i dialoghi. Sulla natura del soggetto vi sono due teorie: l'una sostiene che il soggetto deve già contenere in sé l'attitudine a diventare film (« materiale plastico », di Pudovkin); l'altra invece sostiene che qualunque soggetto può diventare film purché opportunamente trattato (Eisenstein voleva ridurre in film *Il capitale* e Feyder *L'Esprit des lois*). La sceneggiatura comprende la divisione e lo sviluppo del soggetto in scene e sequenze in relazione al mezzo espressivo.

OSVALDO CAMPASSI...



Anouk in "Golden Salamander" di Ronald Neame.