

GIORGIO ARMANI



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 36

NUOVA SERIE - 15 APRILE 1950



Broderick Crawford e Robert Rossen, interprete e regista di « All the King's Men », che ha ottenuto l'Oscar per il miglior film americano.

gli unici e imprescindibili requisiti per un "prodotto" (è la traduzione più esatta di "production") completo. Il premio Oscar rispetta certo malcostume delle mostre cinematografiche europee. Scinde i premi in Oscar al miglior film e Oscar alla migliore regia. Questo sarebbe accettabile in una competizione che si dichiarasse estranea ai fatti d'arte, cioè in una gara cui concorressero quelle opere che del regista Bacon (è un esempio) recano solo l'impronta della abilità e del produttore Zanuck invece i difetti di gusto e il marchio della furberia. Ma l'Oscar, purtroppo, vanta un privilegio: quello di glorificare, quasi di canonizzare, ai primi giorni di ogni primavera, i risultati più felici di Hollywood, e la divisione tra "miglior film" e "miglior

sempre per A Letter to Three Wives. Broderick Crawford (protagonista di All the King's Men), Oscar per la miglior interpretazione principale maschile e Olivia De Havilland (protagonista di The Heiress), Oscar per l'interpretazione femminile. Si premia in Mankiewicz un talento abbastanza sicuro (non ancora libero dalle imposizioni commerciali, come già possiamo dire di John Huston) e a Crawford si riconosce una solida interpretazione, difficile perché (scusate il gioco di parole) facile alle lusinghe dell'ovvio; quanto alla De Havilland, è il caso di affermare che Hollywood crea gli "idoli" e non osa distruggerli. E' il secondo Oscar che l'attrice ottiene in quattro anni; al pari di lei, Luisa Rainer, Bette Davis, Spencer Tracy e Fredric March hanno avuto la statuetta, per ben due volte gli anni scorsi. Battleground — il film che Dore Schary ha fatto realizzare in omaggio ai soldati americani che hanno combattuto sul fronte di Bastogne, a dispetto delle raccomandazioni dei noleggiatori che urlavano "Basta con i film di guerra" — non ha giovato al regista William A. Wellman ma ha procurato l'Oscar allo scenarista Robert Pirosh. Il miglior soggetto è considerato quello di Douglas Morrow, desunto quasi pedissequamente dalla vita del giocatore di "baseball" Monty Stratton e utilizzato dal defunto Sam Wood per il suo The Stratton Story.

OSCAR, UOVA DI PASQUA

ACCUSATE Hollywood di mercantilismo, di basso servilismo nei riguardi del « circuito del caviale », vale a dire del gruppo degli alti "producers", e vi sentirete invariabilmente rispondere: « Una è la Hollywood della abilità, che tiene l'occhio costantemente puntato sui bollettini degli incassi, e altra è la Hollywood dei "talenti" che trovano nel premio Oscar il riconoscimento più preciso. E col premio Oscar, (ovvero una statua che investe le funzioni di soprammobile e di scudo contro le accuse di codardia), la città del cinema ha guadagnato la valvola di sicurezza della coscienza artistica, un equivalente della comunione di Pasqua ad espiazione e catarsi di un anno di malefatte ». Ma non così stanno le cose. Se mai criterio artistico viene vantato, è proprio il criterio artistico della coriacea Hollywood, incapace (salvate le poche eccezioni che si chiamano Stanley Kramer, John Huston, Mark Robson) a rinunciare al "flair" della solita produzione, ostinata nel reagire al film per il film e convinta più che mai che le "categorie assolute" e i "dati immutabili" che dal '25 dominano in California, siano

regia "appare, di conseguenza, contro ogni estetica (ammettiamo che Hollywood ne abbia una sua), e sottilmente filisteo.

La cerimonia di quest'anno — stando alle cronache — ha visto il ritorno di certi ermellini, di alcuni "smoking" di taglio particolarmente accurato, assenti alla premiazione dello scorso anno. Gli ottimisti ne han tratto presagi ingiustamente allegri, dimenticando che Hollywood muore tra l'altro di mal sottile, di quel T.B.C. che in America è chiamato più propriamente T. V., vale a dire la televisione. Ma ignorando questo pericolo, e completamente indifferenti alle disastrose cifre dei bilanci annunciate dieci giorni prima, i "Gran Mogols" del cinema e i loro vassalli hanno applaudito il "maestro delle cerimonie" che al Teatro Paniages (capienza 2800 posti; prezzi d'ingresso dai 6 ai 25 dollari) chiamava sul palcoscenico il produttore di All the King's Men, il film considerato il migliore del 1949, Joseph L. Mankiewicz ritenuto il miglior regista per A Letter to Three Wives (« Lettera a tre mogli ») nonché il migliore sceneggiatore

Gli Oscar di taglia minore per gli attori secondari sono toccati a Mercedes McCambridge, passata dalla radio al cinema per interpretare All the King's Men (è il film che rievoca, sulla scorta delle vicende del romanzo di Robert Penn Warren, la sinistra figura di Huey Long, dispotico governatore della Louisiana), e a Dean Jagger, un bravo attore, sinora sfortunato, che sostiene la parte di un maggiore d'aviazione in Twelve O'Clock High (annunciato da noi come Cielo di fuoco). Una voce per l'Italia: Ladri di biciclette (« The Bicycle Thief ») dopo aver vinto il premio per il miglior film straniero assegnato dai critici di New York ha indotto Hollywood a far partire alla volta di Roma, l'Oscar 1949.

F. B.



A sinistra: da « A Letter to Three Wives »; con questo film Mankiewicz ha ottenuto gli Oscar per la regia e la sceneggiatura. A destra: l'attrice Mercedes McCambridge.



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuove serie

Volume III

FASCICOLO 36

Anno III - 15

Aprile 1950

Questo fascicolo contiene:

F. B.

Oscar, uova di Pasqua Seconda di copertina

Cinema-gira 194

DOMENICO MECCOLI

Non è facile capirlo 197

VITO PANDOLFI

Saga e aurora boreale 198

FRANCESCO PASINETTI

Pasinetti 201

FERDINANDO ROCCO

Aspetti realistici nella commedia americana 202

MARIO VERDONE

Necessità in Italia di un cinema per l'infanzia 205

EDGARDO PAVESI

"Cronaca di un amore" 207

FORSYTH HARDY

Il cinema inglese e gli esperimenti di Powell 210

M. A. PROLO

La "George Eastman House" 212

SEYMOUR STERN

Retrospettive: L'opera di Griffith 213

G. T.

Postilla al Griffith di Stern 216

GIANCARLO ORSENIGO

Galleria: Maria Felix 218

GUIDO ARISTARCO

Film di questi giorni 220

VIRGILIO TOSI

Circoli del cinema 222

UMBERTO BARBARO

Biblioteca 223

IL POSTIGLIONE

La diligenza 224

ROBERTO LEYDI

La musica nel film Terza di copertina

* 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: Betty Hutton nel film "Incendiary Blonde" di George Marshall.



Hollywood crea gli "idoli" e non osa distruggerli: Olivia de Havilland, che ha ottenuto per la seconda volta l'Oscar. (Da «The Heiress»).

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 Vargi, Siro Urzi, Siro 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 Gollisano, Brunella Bovo, Flora Cambi, Alba Arnova, Anna Maria Carena, Erminio Spalla; Il fuorilegge (Roma-Film), regista Aldo Vergano, interpreti Vittorio Gassman, Umberto Spadaro, Ermanno Randi, Maria Grazia Francia, Rocco d'Assunta, Virginia Balistreri, Leonardo De Mitri, Attilio Dottesio, Giovanna Galletti; 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 e

aziende di noleggio che debbono, con le anticipazioni di minimi garantiti sui proventi in Italia e all'estero, assicurare la parte più notevole del finanziamento della produzione, e che, con un'organizzazione veramente efficiente, debbono curare un razionale sfruttamento del film sui vari mercati. Ora, sono appunto le maggiori organizzazioni italiane di noleggio che presentano una situazione di notevole e, diciamo pure, di grave pesantezza finanziaria. La produzione di cento film all'anno richiede un investimento di circa dieci miliardi di lire, ed il ciclo di realizzo dei proventi occorrenti per l'ammortamento delle somme investite è molto lungo, raggiungendo in media i due anni dalla data di edizione dei film. Le aziende di noleggio e di produzione sono quindi costrette a ricorrere largamente al credito. Ed è proprio in questo settore che si rileva un grave squilibrio fra le esigenze dell'industria e le effettive disponibilità di finanziamento. L'onorevole Proja ha quindi criticato che, in aggiunta al credito cinematografico della Banca Nazionale del



« Peccatrici » per film americani: Shelly Winters come appare in « South Sea Sinner » (1949). La Winters interpretò « A Double Life » di G. Cukor.

CINEMA GIRA

Lucia Bosè; Strano paese (ARC), regista Enzo Trapani, interpreti Lilia Landi, Dedi Ristori, Nino Crisman, Ermanno Randi, Amedeo Trilli, Massimo Sallusti, Vittorio Sanipoli; Portovenere (Humanitas Film), regista Mario Baffico, interpreti Floria Marsetic, Antonio Cifariello; Alina (Acta Film), regista Giorgio Pàstina, interpreti Amedeo Nazzari, Gina Lollobrigida, Doris Dowling, Otello Toso, Juan de Landa, Carlo Ninchi; La luce che non si spegne (Scat), regista Gennaro Balistreri, interpreti Silvana Jachino, Checco Durante, Giovanni Grasso, Gabriele Ferretti.

Mentre stiamo per andare in macchina ci giunge la dolorosa notizia dell'improvvisa morte di Jean George Auriol, vittima di un investimento automobilistico a Parigi. Nel prossimo numero ricorderemo ai lettori la figura e l'attività dell'eminente critico francese, che fu nostro apprezzatissimo collaboratore ed amico. La scomparsa di Auriol costituisce un grave lutto per la cultura cinematografica di tutto il mondo.

Alla Camera, durante la discussione...

...sul bilancio del Tesoro, l'on. Alfredo Proja ha prospettato i problemi del credito e del finanziamento alla cinematografia. Secondo l'on. Proja, che è il Presidente della Società di noleggio Generalcine, la situazione finanziaria della nostra industria cinematografica è pesante perché è pesante quella delle organizzazioni italiane di noleggio. « Le sorti della produzione cinematografica », egli ha detto nella sua esposizione, « sono intimamente legate a quelle della organizzazione commerciale del noleggio; sono le

Lavoro, si sia voluto creare un'altra fonte di finanziamenti, addossando alle aziende italiane di noleggio un nuovo onere col versamento di un deposito obbligatorio di due milioni e mezzo di lire per ogni film straniero doppiato in italiano, ed ha chiesto l'abrogazione della legge relativa. Ha poi continuato: « Calcolando che il 60 per cento degli investimenti annualmente richiesti dalla produzione nazionale, e cioè circa sei miliardi di lire, dovrebbe essere fornito dal credito, e che a questo importo deve essere aggiunto quello dei finanziamenti occorrenti per l'acquisto e l'edizione dei film esteri, è chiaro che le disponibilità della Sezione speciale della Banca del Lavoro e del fondo di recente istituzione, non sono assolutamente sufficienti. Le nostre case cinematografiche si sono quindi rivolte anche ad altri istituti bancari, ma hanno incontrato gravi e spesso insormontabili difficoltà. Sembra infatti che tassative disposizioni dell'Ispettorato del Credito vietino alle banche le operazioni di credito cinematografico, e che la Banca d'Italia non accetti il sconto della "Carta cinematografica"... Tutte le banche, e non soltanto la Banca del Lavoro, debbono essere autorizzate e sollecitate a compiere operazioni di credito cinematografico... Ritengo inoltre che l'industria cinematografica possa partecipare, anche se in misura ridottissima nei confronti degli altri settori industriali, ai benefici degli investimenti a carico del Bilancio dello Stato... L'industria cinematografica si limita a chiedere uno stanziamento di 600 milioni per ciascuno dei 5 esercizi compresi fra il prossimo esercizio 1950-51 e l'esercizio 1954-55. Con tale stanziamento si potrà assicurare un contributo del 5 per cento da parte dello Stato al pagamento

degli interessi per i mutui contratti dalle Aziende di produzione di film... ». La proposta dell'on. Proja è stata però rigettata dall'on. Andreotti il quale, prendendo la parola per rispondere ai deputati che avevano trattato i problemi del cinema, del teatro e del turismo, ha tuttavia assicurato che il Governo vigila attentamente il settore del credito cinematografico. Riguardo all'importazione di film stranieri, egli si è dichiarato contrario al contingentamento, misura pericolosa per parecchi motivi.

De Sica è stato nominato...

...presidente del Film Club italiano, costituitosi per iniziativa della Fon-

dazione dei Premi Roma. Il Film Club riunisce registi, scenaristi, scrittori, critici, ecc. proponendosi di operare « affinché l'arte cinematografica non conosca frontiere; perché gli scambi internazionali cinematografici fra le nazioni servano alla migliore comprensione fra i popoli nello spirito della comune civiltà, nel rispetto delle libertà fondamentali della persona umana e dei valori spirituali; perché sia difesa in tutte le sue forme la libertà di espressione artistica e perché si stabilisca una più stretta collaborazione fra i cineasti, al fine di condurre a soluzione i comuni problemi ».

Mario Soldati...

...sta preparando il suo prossimo film il cui soggetto, tratto dalle memorie del generale Hugo (il padre di Victor Hugo) narrerà le vicende del famoso sanfedista Michele Pezza det-



Cinema messicano: una inquadratura di « Pancho Villa Vuelve », film prodotto e diretto da Miguel Contreras Torres; operatore Alex Phillips.



Tipi scelti da Vittorio De Sica per « Miracolo a Milano », attualmente in avanzata fase di lavorazione. Finito questo film, De Sica intende realizzare « Umberto D. », su soggetto di Cesare Zavattini, e « L'oro di Napoli », su soggetto tratto dall'omonimo libro di Giuseppe Marotta.

to Fra Diavolo. Ne saranno interpreti: Amedeo Nazzari (Fra Diavolo), Nino Taranto (Il Re di Napoli), Jean Chevrier (Generale Hugo), Maria Mauban e Ginette Leclerc.

L'elenco dei film...

...di prossimo inizio o in progetto si arricchisce sempre di più. Fra gli ultimi annunci troviamo: La presidentessa, prodotto da Amato e interpretato da Olga Villi; Volti senza maschere, sui guitti napoletani, diretto da Luigi Capuano; Sambo, diretto da P. W. Tamburella e interpretato da Nando Bruno, Ave Ninchi, Paolo Stoppa e Dina Galli; Pia de' Tolomei, con Gina Lollobrigida; Morte sul ring, interpretato dal pugile Tiberio Mitri e da sua moglie Fulvia Franco; Campo Parioli, diretto da Carlo Lizzani e interpretato da Fosco Giachetti (il film è ambientato in una borgata nata, nella Roma del dopoguerra, al centro dei

quartieri più lussuosi della Capitale, e precisamente i Parioli, l'Ippodromo, il Cinodromo, lo Stadio); Il brigante e il re, film musicale, diretto da Carmine Gallone e interpretato da Tito Gobbi; Il mago di Milano, diretto da Steno e Monicelli e interpretato da Tino Scotti e Tamara Lees. Inoltre, notizie dall'America fanno sapere che, per la realizzazione di Quo Vadis? sono in partenza da Hollywood, col regista Mervyn Le Roy, una trentina di attori insieme con Deborah Kerr, prescelta per la parte di Licia.

U. S. A.

Per effetto della televisione...

...la gente va meno al cinema: questa è la conclusione di un'inchiesta svolta a Washington presso quattrocento famiglie dotate di televisore. Per i grandi, si registrerebbe una diminuzione del 72% nella frequenza delle sale cinematografiche, per i

minori una riduzione del 46%. Analoga diminuzione si verificherebbe per le manifestazioni sportive. Intanto è stata resa nota la lettera inviata dall'esponente di una società di televisione a una grande casa di Hollywood restia, come le altre case, a concedere il permesso di trasmissione dei propri film. La lettera è tutta un'accusa di oscurantismo: « Voi state tentando, se io ed altre persone che pensano non c'inganniamo grossolanamente, di fare una cosa assurda: arginare il progresso tecnico. Vi sono inoltre crescenti indizi che voi corriate il rischio di risultare sfasati rispetto ad un grande fatto sociologico: l'importanza che, in America, sta acquistando l'unità familiare e la vita domestica da quando esiste la televisione. Io sono sinceramente convinto che la richiesta di film per televisione darà a Hollywood un mercato almeno triplo di quello raggiunto per mezzo dei soli cinematografici... Il sistema di noleggio seguito dall'industria cinematografica è vecchio di 40 anni. Quantunque tale sistema abbia risposto abbastanza bene al suo ufficio, la sua struttura non è mai stata completamente sana. Voi industriali del cinema fate bene ad imbarcarvi sul nuovo battello di salvataggio prima che la vostra nave quarantenne affondi ».

Saranno rimessi in circolazione...

...alcuni vecchi film di Charles Spencer Chaplin, a cominciare dalle Luci della città, cui seguirà subito Tempi moderni.

Charles Boyer e Humphrey Bogart...

...gireranno un film in Europa nella prossima estate. Tratto da un romanzo di Kessel, il soggetto del film, prima di essere acquistato da Bogart, era stato successivamente ceduto a Litvak, alla Fox, a Cary Grant e alla Warner Bros.

Negli ultimi 38 anni...

...Cecil B. De Mille ha realizzato 68 film. In considerazione di tale stato di servizio, la Motion Picture Pioneers Association gli ha conferito il titolo di « Pioniere cinematografico dell'anno ».

FRANCIA

Il gettito globale...

...dei cinema nel 1949 è stato di franchi 20.350.000.000, la cui destinazione si può calcolare come segue: allo stato, 5.300.000.000 (25,6 per cento); all'esercizio, 8.150.000.000 (40 %); al noleggio, 1.600.000.000 (8,8 %); alla produzione, 5 miliardi e 300.000.000 (25 %). (In Italia, tali percentuali sono rispettivamente: 34, 35, 9, 22 %). La ripartizione degli incassi per nazionalità, dà le seguenti percentuali: film francesi, 45,01 %; film americani, 44,54 %; film inglesi, 3,67 %; film italiani, 3,19 %. Intanto si annuncia che sono stati sbloccati i prezzi d'ingresso dei cinema.

GRAN BRETAGNA

A Edimburgo...

...quest'anno, il Festival dei cortometraggi cambierà fisionomia, avendo gli organizzatori deciso di includere nel programma anche lungometraggi di particolare valore.

Nel programma...

...dei film americani da girarsi in Gran Bretagna v'è anche The Mudlark, ma il produttore Nunnally Johnson e il regista Jean Negulesco hanno ottenuto l'autorizzazione a realizzarlo solo dopo aver preso, col Ministero del Lavoro britannico, l'impegno che un produttore e un regista inglesi gireranno un film a Hollywood.

Il prossimo film...

...di Carol Reed sarà realizzato in Germania, per conto di Alexander Korda.

ARGENTINA

La carenza...

...di pellicola vergine è il problema principale dell'industria cinematografica argentina. A parziale sollievo della situazione, le Case consociate nella A.P.P.A., hanno ottenuto dal Governo valuta fino alla concorrenza di 400 mila pesetas, al fine di importare la pellicola dagli Stati Uniti. A loro volta, i produttori indipendenti hanno iniziato trattative col Banco Nacional per procurarsi



Cinema messicano: un'altra inquadratura tratta da « Pancho Villa Vuelve ». A destra è visibile Pedro Armendariz, l'interprete principale.

valuta da utilizzare allo stesso scopo. Si annuncia, intanto, prossima la visita in Italia del sig. Martinez Payva, Direttore del servizio degli Spettacoli Pubblici, il quale dovrebbe sollecitare l'invio in Argentina di pellicola Ferrania per un valore di un milione e mezzo di dollari, come previsto dall'accordo cinematografico italo-argentino.

La nuova legge...

...sulla cinematografia prevede la riunione di tutte le Case cinematografiche argentine in una sola grande cooperativa per la vendita dei loro film all'estero.

SPAGNA

I produttori...

...spagnoli, portoghesi e sud americani si riuniranno a Madrid per discutere l'adesione all'Associazione Internazionale Produttori di Film, recentemente costituita a Cannes.

I premi...

...del « Sindicato Nacional del Espectáculo » per la decorsa stagione cinematografica, sono stati così assegnati: La mies es mucha, 500 mila pesetas; El santuario no se rinde, 450 mila pesetas; Currito de la cruz, 400 mila pesetas; La niña de Luzmelya, 350 mila pesetas; Mi adorado Juan, 250 mila pesetas; Neutralidad, 150 mila pesetas.

CECOSLOVACCHIA

È stato annunciato...

...il divieto d'importazione di film « non democratici », specificando con tale termine i film che mostrano vicende d'amore irreali, i film ostili allo Stato od ai suoi intenti per la edificazione del socialismo, i film che non sono al livello raggiunto dalle democrazie popolari.

ISRAELE

Non sarà più concessa...

...valuta estera per l'importazione di film, così stabilisce una recente disposizione governativa. Essa colpisce soprattutto gli importatori di film francesi e italiani, avendo le Case americane costituito già da tempo dei conti bloccati presso le banche locali.

GERMANIA OCCIDENTALE

Proseguono le trattative...

...svolte da più parti per una collaborazione cinematografica con l'Italia.



Carette in Italia, dove è venuto per interpretare un film con la regia di Luigi Zampa. Sono con l'attore i dirigenti della Pathé e della Cines.

Italia. In questi giorni è partito per Roma Alfred H. Jacob per organizzare il film di compartecipazione Der Golden Schatten (« L'ombra d'oro »), che ha per sfondo l'Anno Santo. In tale occasione, il sig. Jacob ha dichiarato: « Mi rendo conto delle difficoltà che si frappongono alla conclusione di accordi con i produttori italiani. Sta di fatto che, non esistendo ancora un vero e proprio accordo italo-germanico che contempli e regoli la produzione di film in compartecipazione fra i due paesi, i produttori non conoscono ancora le norme a cui attenersi ».

GERMANIA ORIENTALE

Un considerevole successo...

...di critica e di pubblico sta ottenendo, a Berlino e in altre città tedesche, il nuovo film di produzione DEFA Der Kahn der fröhlichen Leute (lett.: « Il battello della gente allegra »). Regista è un giovane al suo primo film: Hans Heinrich; interpreti: Petra Peters, Fritz Wagner, Joachim Brennecke, Paul Esser e Werner Peters. Der Kahn der fröhlichen Leute racconta, in maniera pittoresca e parodistica, le avventure di una ragazza proprietaria di un rimorchiatore.

MESSICO

La commissione cinematografica nazionale...

...verrà soppressa e sostituita con un Consiglio nazionale dell'arte cinematografica, composto di tredici membri in rappresentanza del Governo, del Municipio di Città del Messico e dei diversi rami della cinematografia. Inoltre, si annuncia l'istituzione di un Codice di produzione, sul modello di quello americano, che sarà reso obbligatorio dal Governo.

E' stata disposta...

...la revisione dei permessi di lavoro concessi agli elementi stranieri (che sono soprattutto argentini e cubani) impiegati nell'industria cinematografica messicana. A seguito di tale disposizione, la proiezione dei film nazionali realizzati con la collaborazione di artisti e di tecnici stranieri sarà d'ora in poi subordinata ad autorizzazioni speciali.

DANIMARCA

E' in elaborazione...

...una nuova legge sulla cinematografia che, fra l'altro, prevede il rimborso ai produttori di un'aliquota della tassa sui divertimenti. Della disposizione potranno beneficiare solo i film interamente finanziati con capitali danesi e realizzati con una maggioranza di attori e di tecnici di nazionalità danese. L'annuncio delle provvidenze ha portato un immediato risveglio nella produzione.

COREA SETT.

A Phonyang...

...capitale della Repubblica popolare coreana, è stato costruito un teatro di posa, che misura 660 metri quadrati. Lo studio, attrezzato per il sonoro, aveva prodotto sino ad oggi documentari. In questi giorni ha iniziato il lungo metraggio Patria, il cui soggetto è dovuto al drammaturgo Kim Seng Gu, le scenografie a Yun Sang. Interpreti: Mun Ye Bong, Yu Geng E e Yu Bong Ching. Patria narra la storia del bracciante Kwang Phil che, fatto prigioniero dai giapponesi, evade e si aggrega alle formazioni partigiane di Kim Il Seng. Il film è diretto dal regista Kon Hong Sik. Il successivo film coreano sarà basato su un soggetto del drammaturgo Se Kwang Tya, e tratterà della riforma agraria.

U.R.S.S.

A Mosca...

...è uscito l'ultimo film di Pyriev, I cosacchi del Cuban, una commedia sui cambiamenti arrecati all'ambiente contadino dalla meccanizzazione dell'agricoltura.

Lo "Studio Degli Scenari..."

...ha messo in cantiere l'elaborazione con lo scrittore kazako Tijurgon Pogodin scrive, in collaborazione con lo scrittore kazako Tijbaiev, la vita del poeta kazako Grambul; lo scrittore estone Leberekhk reduce il suo romanzo Luce a Kordj, in collaborazione con il soggettista Gherman; lo scrittore lituano Baltushis e il soggettista russo Ivanov preparano un film dedicato alla Lituania sovietica; lo scrittore daghestano Fatuev prepara un film dedicato al poeta daghestano Suleiman Stalsiri; il film si intitolerà Omero del XX secolo.

Gentilissimo Direttore,

leggo con piacere in Motivi di attualità, articolo apparso su Cinema del 15 marzo, un commento favorevole alla annunciata (solo annunciata) formazione di due cooperative fra uomini del cinema per la produzione di film. E l'articolista (è Lei?) si compiace che tale iniziativa sorga proprio in questo momento in cui « il cinema italiano, essendo in un periodo di notevole fortuna », potrebbe offrire lavoro e immediati lauti guadagni per tutti o quasi tutti i tecnici e gli attori italiani. Perciò mi fa piacere comunicarle in proposito che fin dal giugno dell'anno scorso è stata costituita in Roma la S.C.A.L.A. Film (Società Capitale Lavoro) in cui soggettisti, sceneggiatori, direttore e segretario di produzione, scenografo, operatore, regista ed otto attori hanno lavorato assolutamente gratis (ciascuno, ben inteso, in quota sui futuri utili del film con carature proporzionate al suo apporto di lavoro), nella realizzazione

di Contro la legge già terminato da qualche mese, che la Ceiad-Columbia presenterà quanto prima in tutta Italia e probabilmente anche all'estero. Parlare del film non è il caso, dato che io l'ho diretto, ma vorrei assicurarle che se le difficoltà superate per giungere in porto furono molte e non lievi, mai mi era capitato di girare in una atmosfera di maggior affiatamento fra tutti i collaboratori e reciproca comprensione, come in Contro la legge. Ai critici ed al pubblico spetta ora giudicare la nostra opera (habent sua sidera... pelliculae!), ma qualunque possa essere questo giudizio, affermo che lo sforzo compiuto da tutti i soci della S.C.A.L.A. Film per questa prima produzione e il loro entusiasmo meritano comunque una parola di incoraggiamento che ci sproni a continuare la produzione, migliorandola, con lo stesso entusiasmo e con la stessa fede con cui è stata iniziata.

Cordialissimi saluti

Suo Flavio Calzavara

NUOVA SERIE
15 APRILE
1950

CINEMA

36

NON È FACILE CAPIRLO

IN QUESTI GIORNI abbiamo visto alcuni cari amici con le facce lunghe; amici che si occupano di cinema, naturalmente: registi, sceneggiatori, di quelli, però, così detti seri perché non fanno film dove si ride o dove si intrecciano folli passioni e sbrigliate avventure. Hanno le facce lunghe per via d'una certa statistica messa insieme con molta pena e pubblicata da *Cine-Spettacolo*, la statistica degli incassi lordi dei film italiani sul mercato nazionale fino al 30 giugno 1949. L'elenco comprende tutti i film usciti dal settembre 1945, ma noi ci limitiamo a riprodurre i primi dieci, indicando in corsivo la rispettiva data d'uscita:

- 1) *Fabiola* (Universal): L. 293.540.000 (marzo 1949).
- 2) *La sepolta viva* (Flora): L. 289.711.000 (febbraio 1949).
- 3) *Come persi la guerra* (Rovere-Lux): L. 266.010.000 (dicembre 1947).
- 4) *Fifa e arena* (C.D.I.): L. 258.026.000 (novembre 1948).
- 5) *In nome della legge* (Lux): L. 249.707.000 (marzo 1949).
- 6) *L'onorevole Angelina* (Lux): L. 243.989.000 (novembre 1947).
- 7) *L'eroe della strada* (Rovere-Lux): L. 235.888.000 (settembre 1948).
- 8) *I pompieri di Viggiù* (De Laurentiis - Lux): L. 235.056.000 (aprile 1949).
- 9) *Il diavolo bianco* (Manenti): L. 210.114.000 (dicembre 1947).
- 10) *La figlia del capitano* (Lux): L. 206.497.000 (ottobre 1947).

Il motivo di preoccupazione sta nel fatto che film come *Roma città aperta*, uscito nel settembre 1945, abbia, sempre fino al 30 giugno 1949, incassato L. 158.670.179; e che film come *Un giorno nella vita e Sciuscià*, usciti nell'aprile 1946, abbiano incassato rispettivamente solo L. 71.523.219 e L. 53.100.270. Se si considera che il produttore incassa, di tale cifra, circa un terzo, si dovrebbe concludere che realizzare film di una certa dignità, di un certo tono, di un certo carattere sociale, è un'impresa fallimentare nonostante i premi governativi. Ed effettivamente è questa l'impressione che si ricava scorrendo il lungo elenco; ma da ciò, a concludere che, per andare bene, bisogna fare film come i dieci elencati più sopra, ci sembra facile e ingenuo. Tralasciando *Fabiola*, frutto di uno sforzo tutto particolare, *La sepolta viva* ha certamente fatto incassi strabilianti, ha coperto d'oro i produttori che, per quel film, hanno speso — se le nostre informazioni sono esatte — circa trenta milioni. (Lo sceneggiatore Fulvio Palmieri si morde ancora le mani per non aver chiesto un compenso percentuale sugli incassi). Ma ecco, subito dopo, incoraggiati dal successo, quei produttori lanciare *Il bacio di una morta*, film cucinato con gli stessi ingredienti di *La sepolta viva*; storia popolare, stesso regista, attori di tipo romantico... Gli incassi strabilianti non si sono ripetuti. Con questo vogliamo dire che regole non se ne possono stabilire. Forse è vero che i film di successo sono come i terna al lotto. Comunque, secondo noi, le cifre pubblicate da *Cine-Spettacolo* si prestano ad alcuni interessanti osservazioni:

- 1) O il film ha un successo immediato o difficilmente rifa

le spese. (L'elenco è pieno di film che, sebbene usciti da anni, non riescono a superare i 50 milioni d'incasso lordo).

- 2) E' indubbio che c'è un « genere » che non riscuote la simpatia del nostro pubblico, forse perché questo, in mezzo a certi problemi, ci vive sempre e al cinema vuole dimenticarsi o riderci sopra (vedi *L'onorevole Angelina*). Ma sono proprio i film meno amati dal nostro pubblico quelli che, nel mondo, fanno osannare il cinema italiano, aprendogli le vie dell'esportazione. Per cui, se quel tal « genere » ha sul mercato italiano una situazione precaria, alla fine, tra premi governativi e proventi dei mercati esteri, finisce col diventare privilegiata. (Solo nel 1949, sono stati concessi 572 permessi d'esportazione in 32 paesi).

- 3) E' un errore sottovalutare l'importanza di certi generi che, stroncati dalla critica, trovano invece largo favore tra il pubblico, specie provinciale. Per esempio, il « genere » musicale. Incassi: *Rigoletto* (dal gennaio 1947), L. 186.526.425; *La traviata* (dal dicembre 1947), L. 187.268.010. Così pure, la cosiddetta produzione «napolitana», realizzata con una spesa minima. Codesta produzione, per quanto privata dei premi ed esclusa dalla proiezione obbligatoria, riesce a trovare nel cinema il posto che produzione più nobile non trova; e non solo rifa le spese ma procura anche discreti guadagni.

- 4) Come mostra il sopraccitato elenco, i dieci film che registrano i maggiori incassi sono tutti usciti dalla fine del '47 in poi. Fra le cause del fenomeno v'è senza dubbio l'aumento del costo dei biglietti; ma soprattutto un lento ma deciso spostamento del pubblico verso il film italiano, provocato, oltre che dalla decadenza della produzione mondiale, anche dal riflesso degli entusiasmi stranieri.

A questo proposito, un'altra statistica (è proprio l'ora delle statistiche) ha provato che la percentuale d'incidenza dei film italiani sul gettito globale delle prime visioni, è in aumento. Nel mese di dicembre, essa è salita al 24,50 per cento (al 33,39 per cento per la sola città di Roma). Il momento, dunque, è delicato. Stiamo veramente giuocando, col pubblico, una grossa carta, proprio in un periodo in cui la situazione industriale della produzione è tutt'altro che facile. C'è in atto una crisi finanziaria abbastanza grave che rende i produttori guardinghi e i registi incerti. Quella malnata statistica potrebbe provocare cattivi pensieri. Livellare la produzione sullo schema di quei film di maggior successo significa, secondo noi, uccidere l'interesse del pubblico. Sono proprio gli *Sciuscià*, i *Germania, anno zero* e via dicendo che assolvono la funzione di fare aumentare gli incassi dei film a schema commerciale, oltre quella di nobilitare e di dare un tono internazionale alla nostra cinematografia. Ma temiamo non sia facile capirlo. Non lo hanno capito neanche in America (dove pure, in materia, la sanno più lunga di noi) che il declino del «box office» è in rapporto diretto con la scomparsa della punta di diamante di quella produzione artistica che ogni casa si faceva un dovere e un onore di appoggiare e sollecitare accanto alla produzione commerciale.

DOMENICO MECCOLI

SAGA E AURORA BOREALE

DOVE IL MONDO tocca i suoi limiti e giunge ai suoi estremi, la società si dissolve nella natura. La solitudine riprende il suo dominio e la sua fisionomia, scevera ormai di maschere e di ipostasi applicate dall'esterno. La solitudine del Nord, le sue sterminate regioni, fanno passare la fugacità dell'esistenza sull'eternità dell'essere, come un leggero fiore di piuma che le acque sommergono. I gesti divengono rari, ma si caricano improvvisamente di umanità, come per esserne spezzati. Nella civiltà nordica le luci violente sono poche, rade, tra l'atmosfera madreperlacea e semispenta dell'aurora boreale. Così come si cerca soltanto poche volte di rompere il cerchio in cui si è chiusi. Ma quelle volte il tentativo trascina con sé tutto il proprio destino: lo, si punta interamente. E' questo che hanno fatto conoscere Kierkegaard e Jacobsen, Ibsen e Strindberg, e in modo più accessibile Selma Lagerlöf, Andersen-Nexö. Vive in essi una coscienza ardente e amara dei confini posti all'uomo: perché nei loro paesi l'uomo non può farsi illusioni sul suo dominio, e veramente può rendersi conto di agire in realtà, soltanto per istinto di conservazione. Altrove escogita i metodi più irrimediabili. Qui invece il contatto con la natura resta elementare: perciò tanto più viene sublimato, anche nelle sue espressioni di odio (in Strindberg), l'istinto di riproduzione, i termini con i quali ci si unisce.

Anche la produzione filmistica si è manifestata a larghi intervalli di tempo, tra vuoti che stentano a colmare. Stiller e Sjöström hanno lavorato intensamente, ma soltanto in un breve periodo: per un decennio, in cui danno al film, dopo Griffith e Ince, la misura e l'umanità di un racconto, fatto di personaggi e di vicende dove si vengano formando le strutture spirituali. Essi riprendono le saghe popolari, anche nelle versioni ampliate ed approfondite nei termini della realtà fra cui erano sorte, da Selma Lagerlöf. In Dreyer, che com'è noto lavora ancora, ma a grandi intervalli di tempo, e seguendo la stessa parabola, sono rimasti aperti gli interrogativi kierkegaardiani: e la piaga si è fatta più dolorosa. Ma non si comprenderà in pieno il significato del lavoro di Dreyer, se non lo si porrà in relazione alle realtà di fatto esistenti nei suoi paesi, ai problemi di coscienza e di struttura sociale che sono posti in atto in séguito all'industrializzazione e al macchinismo, nel grande centro urbano di Copenhagen, come nelle fattorie agricole sparse per la pianura. Kierkegaard ha rimesso in luce le fonti bibliche e cristiane di cui le nostre credenze si servono per giustificare una situazione concretamente economica: per ciò stesso ha scoperto come queste credenze fossero superficiali pretesti, come apparisse vuota la reale religione degli uomini di allora a confronto della necessità di una vera religione o comunque di ciò che gli antichi libri avevano affermato veridicamente. Questa sua inattesa e in-

conscia constatazione ha avuto per effetto di far crollare automaticamente le costruzioni religiose e le loro istituzioni. In ogni religione abbarbicata nel potere statale e sociale, non c'è peggiore eresia e peggiore pericolo che rimettere in luce i valori di cui ci si è valse per farle divenire superstiziose credenze di paura. Le correnti di pensiero che oggi hanno motivi kierkegaardiani, sono difatti le più detestate nemiche delle diverse chiese, perché partono dai loro stessi presupposti, ma intendono rimanervi rigidamente fedeli, e traggono ogni conseguenza. Dreyer tenta di assolvere lo stesso compito nei confronti di una religione laica, che dall'illuminismo in poi si è diffusa soprattutto nelle classi dirigenti europee. Egli la indaga nelle fonti che hanno guidato l'uomo di oggi verso la coscienza della sua libertà: ha riscoperto i motivi che lo condussero alla rivoluzione moderna, e quindi condanna senza pietà tutto ciò che sfrutta queste ideologie per imporsi nell'ambito delle leggi di forza che ci reggono. Da una parte egli documenta con chiarezza il passaggio dall'età medievale a quella moderna (l'aspirazione di Giovanna d'Arco, bruciata sul rogo, il Vampiro trafitto e le nebbie dissolte, l'oppressione del peccato che grava sulla vita con il suo *Dies Irae*), dall'altro esamina con i mezzi del "Kammerspiel" (l'"Intima Theater" di Strindberg) i termini di vita di una famiglia, dove l'amore cede alla sete di dominio, fatalmente: in *Du skall aere din hustru* (« Il padrone di casa », 1925); e la natura dei legami che sorgono tra uomo e donna, e divengono così forti che si preferisce distruggerli con se stessi, anziché spezzarli: in *Två Människor* (lett.: « Due esseri umani »). Da un lato quindi egli accusa una cattiva liquidazione del Medioevo, come le sue forze non siano state affatto assorbite e trasformate, e le sue esigenze soddisfatte con nuove forme (ecco ad esempio il permanere di religioni che sono nettamente in contrasto con i nuovi principi strutturali, e tendono a minarne l'evoluzione). Dall'altro fa vedere come resti ancora completamente irrisolto il rapporto morale tra gli esseri umani, come siano vuote le sue istituzioni, come sia legato ad esso — questo campo ancora ignoto a se stessi e alla società nelle sue vicende come nelle sue leggi — il destino personale, l'impronta del caso e delle sconosciute determinazioni che vi sovrintendono. Lo sguardo di Dreyer è volto all'indietro, a considerare analiticamente le fasi di cui siamo il prodotto. Per questo incontra tanta ostilità. Egli sfugge, sembra, alla strada del presente. Lavora in una sua profonda e dura solitudine in cui debbono poco confortarlo gli studi e le citazioni nei festival. Tutto si oppone a lui, così come un tempo si oppose a von Stroheim impedendogli di continuare nella sua attività. Il pubblico è d'accordo con i produttori, i produttori con le autorità statali, e infine non si può non concedere che i suoi film rispondano a volte, per certi aspetti, al gusto di un'immaginazione, alla moda

di un atteggiamento figurativo e psicologico, all'amaro piacere della solitudine e dei suoi fantasmi.

Le introspezioni e le parabole di Molander o di Sjöberg, traducono in termini quotidiani e relativi i frutti freddi e puri delle sue meditazioni. *Hets* (« Spasimo », 1944) e *Iris och löjtnantshjärta* (« Iris, fiore del Nord », 1946) di Sjöberg; *Intermezzo* (1936), e *En kvinnas ansikte* (« Un volto di donna » 1938) e gran parte della produzione di Molander cercano di interpretare i fatti amorosi nell'ambito di una facile psicologia dei fatti sessuali, dando ad essa una carica enfatica e melodrammatica. *Himlaspelet* (1942) di Sjöberg, ha una vasta ideazione in cui si mescolano motivi di Dreyer e motivi di Sjöström. La leggenda si fa corpo in un essere umile, percorre le grandi valli del Nord, alla ricerca di un suo Graal, di una sua salvezza mistica. Ciò che apparteneva agli antenati vive ancora, in modo sotterraneo nelle coscienze, ecco perché si rende necessario impegnarsi ad esprimerlo, nel tentativo di liberarsene. L'eroe di questo "cammino" è costretto a vagabondare, ad attraversare vicende spesso tortuose e umilianti. L'uomo del Nord si sente viandante, senza pace, alla ricerca di un volto dove rispecchiarsi, di una meta da porsi, per ingannare quella meta che è la morte, e che si vorrebbe eludere immaginando che il cielo o la terra ci possano salvare dal subirne la realtà. Perché niente spiega la necessità della morte, e l'azione che dà movimento e catastrofe alle esposizioni di questi film, è appunto questa realtà che, bene o male, nessuna presunzione riuscirà mai a toccare. E' la morte difatti che "il carretto fantasma" trasporta per ogni dove, lungo le valli e le pianure della Scandinavia attraverso le sue crude o melanconiche stagioni. Non vi è altra soluzione? Certo, non la potrà porgere l'avventura dell'uomo moderno. L'operatore di Dreyer, Schneevoigt, realizza *Laila* (1928; seconda edizione: 1937) in Finlandia, tra i lapponi, in modo inconsueto per il film nordico: con un ritmo spedito e un racconto avventuroso, naturalistico, alla Zane Grey (e senza un ricordo di Knut Hamsun). Per Schneevoigt, la "camera" fa da abile e avvincente "reporter", puntando sulla gradevolezza e la innocenza dei volti, sulle bellezze del paesaggio e dei contrasti di bianco-nero, tra neve e abeti. Giunto così lontano dalle sue consuetudini di vita, il regista guarda con curiosità anziché con partecipazione: dall'esterno. E' chiaro che lo spirito del film si è trasportato qui da lontano, e non sorge dagli interpreti stessi del dramma. Ma anche questa ricognizione, tra queste lontane immagini di uomini, può commuovere ed attrarre, dandoci il senso dei limiti nei quali molto spesso si viene racchiusi in un'epoca e in una civiltà. L'importanza del film nordico sta proprio nel fatto che ci è, o ci sembra, sostanzialmente estraneo, perché va al di là dei nostri limiti: ma riesce anche a farceli superare. E'



Da « La passion de Jeanne d'Arc » (1927): Carl Theodor Dreyer « documenta con chiarezza il passaggio dall'età medievale a quella moderna ».

sorto per generazione spontanea, quando nel resto dell'Europa, salvo due o tre casi di film verista italiano, il cinema sembrava ancorato a una specie di grossolano "feuilleton" meccanizzato, ai margini del peggior culturalismo. Anche il film nordico è frutto delle esperienze e del lavoro suscitato dalle opere di Griffith? Temi come "pagine del libro di Satana" e "la stregoneria attraverso i secoli" (rispettivamente di Dreyer e Christensen) recano evidente l'impronta delle concezioni di Griffith. E in Dreyer resteranno sempre presenti, se pure tuffate nei dilemmi della cultura occidentale, nelle sue alternative angosciose e grottesche (mentre il dubbio non tormentava mai la coscienza di Griffith, non lo inceppava nelle sue battaglie). Sjöström e Stiller invece hanno elaborato una loro espressione, genuina perché nazionale, che da Griffith trae soltanto accorgimenti e strumenti tecnici. Si può pensare all'epica di *The Birth of a Nation*? Le loro saghe, non solo prendono respiro e dimensione d'epos, ma creano figure umane ed eroiche al tempo stesso, illustrano vigorosamente i miti, dotandoli con misura e commozione di quei caratteri e di quel destino che Selma Lagerlöf aveva delineato nell'espressione letteraria: e che qui appaiono in una statura perfino più autentica e sovrana. Griffith invece è soprattutto un portavoce. Crediamo che tracciare una visione critica e storica del film nordico, sia oggi pressoché impossibile. A parte il fatto, che lo spettacolo non può mai venir giudicato a distanza di tempo, perché ormai disgiunto da quelle che furono le sue condizioni di vita, chi ha potuto conoscere e studiare la maggior parte dei film di Sjöström, Stiller, Dreyer, per non parlare dei minori? Anche i più infor-

mati parlano del cinema nordico in base ad informazioni di seconda mano. Limitandoci però a quei pochi film che in un modo o nell'altro sono sopravvissuti, si resta profondamente colpiti dal valore indicativo che essi inaspettatamente assumono. La loro atmosfera ha una precisa situazione storica e un'ambientazione altrettanto inconfondibile, non solo, ma mette in luce una forma di vita che sfugge alle strade obbligate che è facile riconoscere e ogni volta identificare (nelle vicende che hanno contraddistinto in questi ultimi decenni le sorti dei paesi europei che non erano ancora divenuti coloniali).

Le risorse naturali e le circostanze geopolitiche hanno permesso ai paesi nordici di estraniarsi sostanzialmente dall'Europa, e di coltivare quindi una propria meditazione, un misterioso e segreto colloquio del loro spirito con gli elementi naturali a cui sono legati, uno scandagliare silenzioso i movimenti degli esseri umani — pochi — con cui si ha comunanza di vita, in un tempo che non è misurato, e si perde nelle profondità della vita, al di là dell'animo. Dreyer getta un ponte, dopo le prime esperienze, tra questo algido chiarore nordico nel suo tormento, e le contorsioni dolorose della Mitteleuropa, il suo sentimentale estinguersi. Porta nella fissità dei destini evocati da Stiller e da Sjöström, l'inquietudine della rivolta e della giustizia che non si possono più attendere dal cielo in un ordine costituito. (Ma da dove attenderli oggi? Nei film di Dreyer il senso tragico è conferito dall'improvvisa attualità che sono venute ad assumere, volta per volta, i suoi ritorni al passato: forse che rivoluzioni e liberazioni non continuano a sopprimere le loro

Giovanne d'Arco? Forse che la ferocia del vampiro non si è ripetuta e non si ripete sulla scala del massacro, con altrettanta sete di sangue? Forse che chi pensa ed agisce con una sua integra libertà morale non è più che mai arso sul rogo come le presunte e dolci streghe di *Dies Irae*?). *Körkarlen* (« Il carretto fantasma », 1919) ha toni patetici, commossi, che vanno dall'oscurità dei drammi che suscita ai tenui crepuscoli, alle deboli albe, in cui possono apparire l'idillio e il sorriso. Le immagini di Sjöström variano il loro colore, dal blu al rosa all'arancione a seconda degli stati d'animo evocati, a seconda della notte e delle ore del giorno. I volti sono pieni di ombre sinuose. Sono sconvolti dal terrore appena la serenità le ha per un attimo soffusi. Attorno alle figure di centro, nelle quali il dramma ha uno stampo immobile, si aggirano creature smarrite, che hanno perso per sempre il filo della loro vita. Cercano di affogare esasperando il loro male, scherzandolo, crocifiggendolo, attuandosi soltanto in lui. Il corso del film conduce così ad un lento franare della vita, ad un suo spegnersi prolungato, come appunto l'aurora boreale ha un evanescente pallore che sembra vivere soltanto per dileguarsi. La società qui non ha più alcun diritto. L'uomo parla sempre più di sovente con gli elementi, con gli esseri viventi che non sono umani. Scende nei loro segreti, si unisce a loro nella profondità delle radici. La "tribus" si è dissolta. L'uomo può vivere anche in solitudine, solo con i suoi pensieri, o la sua donna. Questo può non significare rinuncia: può essere esaltazione. Difatti, furono i Vichinghi i primi a poter toccare la terra del Nuovo Mondo. Così, qualche secolo dopo, molti scandinavi emigrarono

creando tra la nuova popolazione strati che si contraddistinguono per la durezza del carattere e del fisico, per la caparbia e la precisione del lavoro, uniti ad improvvisi cedimenti puerili. In *Wind*, (« Il vento », 1928) con Lillian Gish, Sjöström che era anch'egli emigrato, evoca un'atmosfera e una violenza che sono tipicamente nordiche, con un'asprezza offensiva e penetrante, con un dolore che sanguina senza piangere. Un freddo deserto, pochi esseri spersi nel suo vasto orizzonte, un'ostilità crudele fra di essi, e l'infuriare del vento senza soste, con mulinelli di sabbia che si posano in ogni piega e in ogni angolo. Sospesa fra questi taglienti nemici la sorte di un fragile essere femminile, il suo desiderio di felicità, che sembra deriso dalle cose, fino a che non si riduce a desiderio di quiete, di lento adattamento, di difesa per conservarsi, senza una ragione di più.

Le grandi narrazioni di Mauritz Stiller, *Herr Arnes penningar* (« Il tesoro d'Arne », 1919), *Gösta Berlings Saga* (« La leggenda di Gösta Berling », 1923-24), che sono ancora visibili, hanno un taglio più esterno

nei riguardi delle popolazioni di questo secolo, la voce delle loro emozioni e dei loro privati pensieri, che pensano di poter riconoscere sullo schermo, perché si è soli con esso nel buio, e ad esso ci si può confidare. Le saghe di Stiller trovano il loro acme forse nella celebre sequenza della processione finale, in cui il corpo di Elsalil viene trasportato nella bara aperta, a braccia, dai cavalieri seguiti da un corteo funebre di donne, nei grandi deserti di neve. Il senso della morte che trionfa sulla giovinezza umana, e la stronca: una giovinezza che non può non morire. Queste parabole acquistano uno scorrere maestoso e solenne, un golfo di ineluttabili sentimenti, uno scontro di forze attive e pugnaci che si misurano fra cielo e terra, senza pietà, nella dura legge della lotta per l'esistenza. L'ambientazione storica serve a vedere in modo distaccato e al tempo stesso con vera chiarezza questi conflitti. Sulla limpidezza della natura fa spicco la nera apparenza dell'uomo, il suo vestito pesante ed opaco. Gli occhi di questi personaggi si accendono per ira o per amore in modo soffocato e improvviso. Bene e male, angelo e diavolo si confondono

presente anche come consulente storico del film). I personaggi sono costruiti con una psicologia sempre coerente e rigorosa, giungendo ad una loro organica descrizione, a renderli viventi e come incontrati nel corso della vita, pur essendo scoperti la finzione e il suo significato. Dreyer ha elaborato come legge morale il suo stile, la sua forma metrica: e in essi assorbita la realtà, per interpretarla e cioè intervenirevi. Sembra una voce inascoltata nel deserto. La si avverte, ma non si vuol percepire con esattezza ciò che vuol dire. E si impedisce che si propaghi. Come è stato per lo svedese Strindberg, in un'uguale mistione di motivi soprannaturali, illuministici, religiosi nella direzione del mistero, moralistici. Ma Dreyer ha sempre conservato il suo equilibrio (mentre Strindberg ha voluto sempre perderlo). Dreyer ha amato: l'innocenza di una fanciulla, la libertà dei sentimenti e del pensiero, lo sciogliersi della nebbia nelle fronde di una foresta, nel respiro della natura. Dreyer immerge questo mondo nordico nelle crepe da cui è invasa l'Europa, e a cui non si può più restare estranei. Getta l'allarme al nord, pone il



A sinistra: Mai Zetterling in « Iris och löjtnantshjärta » (1946) di Sjöberg. A destra: da « Hets » (« Spasimo », 1944) dello stesso regista.

e più romanzesco, restano anche più lontane da una visione moderna, nel loro avventuroso e talvolta pletorico romanticismo. Il tempo e le manomissioni contribuiscono a rendere affannoso e disordinato il ritmo. Ma quale ampiezza di sguardo, e come sono puri, coerenti, genuini i mezzi cinematografici messi in opera! In *Gösta Berlings Saga*, la corsa della slitta inseguita dai lupi nel lago gelato, questa fuga sospesa al filo di una risoluzione in cui si affaccia la morte, porta tutto il segreto movente del film, in quanto risponde ad una identica "tour-nure" psicologica, a quei sogni di fughe disperate che si ripetono e simboleggiano il perdersi dello spirito per un'oppressione che non gli dà pace e che non riesce a conoscerla: forse l'oppressione della morte, dinanzi a cui si continua a fuggire e a chiedere dilazione.

Qui, e in genere nel seguito delle peripezie e nei loro involontari ammonimenti, sta racchiuso proprio ciò che rende il film,

in questi impulsi che lentamente covavano: il soprannaturale incombe sull'immaginazione. Stiller ne ritrae i riflessi, fedelmente. Sjöström con i turbamenti umani e commossi che ne derivano, ne fa sentire il passaggio, Dreyer invece vuol giungere sino a lui, scandagliarlo e in definitiva ridurlo al nulla, distruggerlo. Stiller lo giudica immutabile e di ogni vicenda dà il corso come naturale, insito nelle ragioni dell'esistenza umana. Dreyer si pone dinanzi a lui interrogativamente. Come Giobbe, vorrebbe pretendere d'interrogare la divinità. Dreyer, seguendo Stiller, non agisce per questo senza un effettivo senso della realtà e senza documentarsene con rigore quasi scientifico. I problemi morali che informano la sua opera, sono da lui posti in termini esatti, l'ambiente nei quali essi si svolgono è storicamente accertato fin nei particolari (ad es.: in *La passion de Jeanne d'Arc* la sceneggiatura viene tratta fedelmente dagli atti del processo conservati nel tribunale di Rouen, e pubblicati da Pierre Champion

sud dinanzi alla coscienza dei suoi mali, mette gli esseri umani gli uni accanto agli altri, in una introspezione che non ha né fine né limiti: « due esseri umani » dice il suo ultimo film (che non si sa quando potrà essere visto: e certo non in proiezioni normali). Non il dibattersi di « due » nella morsa della società, si semplifica e si chiude la vita; con l'amore e la morte, la impossibilità di compiersi, di definirsi in una sfera reale. Ma dal suicidio dei suoi personaggi, una nostalgia insopprimibile fa proiettare la « camera », il nostro occhio umano, sulle infinite distese dove possono svolgersi le saghe: *Berg Egvind och hans hustru* (« I proscritti », 1917), sfidare la proscrizione per adempiere alla propria legge, che nasce dall'attuarsi della propria natura. Viverla in comunione con il prossimo: nell'assoluta e perenne sembianza dell'aurora boreale. Non piegarsi nella tempesta di neve, come fa vedere lo schermo anche nel Nord, con Sjöström.

VITO PANDOLFI

PASINETTI

Ricorre in questi giorni il primo anniversario della morte di Francesco Pasinetti. Per commemorare il suo ricordo, pubblichiamo queste note autobiografiche, scritte nel febbraio 1949: esse costituiscono un documento molto indicativo, nel quale sono tratteggiati con estremo pudore tutti gli aspetti, fisici e spirituali, del «serafico» e perduto amico.

FRANCESCO PASINETTI è nato in Venezia il 1. giugno 1911. La sua casa natale è nella contrada dei Santi Apostoli in Cannaregio (uno dei sestieri di Venezia). Ora egli ha sempre casa in Venezia, ma nel sestiere di San Polo presso il Ponte Bernardo. Per ragioni professionali abita a Roma ma spesso torna a Venezia, città alla quale dedica ogni tanto attività e studi. Tra questi ultimi uno studio ancora inedito sulla Poesia veneziana e una Guida di Venezia già edita in tre lingue.

Da bambino Francesco Pasinetti con il fratello P. M. Pasinetti, scrittore che si trova in America da qualche anno, aveva istituito un teatro di burattini. Egli stesso recitava poi. Da ciò il suo gusto per lo spettacolo, mantenuto più tardi.

Nel 1933 si laurea all'Università di Padova in lettere, discutendo una tesi in storia dell'arte sul cinema, la prima tesi sul cinema nel mondo. Relatore era Giuseppe Fiocco. Ma già nel 1930 Pasinetti si interessava al cinema, essendo ancora giovanissimo critico del Gazzettino e poi della Gazzetta di Venezia. Questo incarico tenne per alcuni anni. Intanto si era dedicato al cinema sperimentale e nel 1934 con mezzi di fortuna realizzava un film, su soggetto di P. M. Pasinetti; Il Canale degli Angeli. E' un film per certi aspetti ancora inesperto, ma vi sono alcune applicazioni tecniche degne di nota. Tra le altre l'uso dei soffitti nelle scene, le riprese col carrello ascensore, effetti di sovrimpressioni sonore.

Negli anni che seguono Pasinetti si dedica alla sceneggiatura. Collabora alla sceneggiatura di vari film più o meno importanti. Nel 1936 entra al Centro Sperimentale Cinematografico di cui oggi è direttore, quale insegnante di sceneggiatura. S'interessa alla carriera cinematografica di allievi nelle varie sezioni, in particolare manifesta un certo intuito nel rilevare le possibilità di giovani attrici. Egli passa per essere stato, tra l'altro, lo scopritore di Alida Valli; in realtà egli coltivò le attitudini di questa attrice, aiutandola nei primi passi della sua carriera. Pronosticò inoltre un buon avvenire a Carla Del Poggio, ed altre. Più avanti ebbe discepoli nel campo della regia.

Alle sceneggiature alterna l'attività teatrale. Nel 1937 una sua commedia Lontananza viene segnalata dalla Società degli Autori per la rappresentazione che avviene poco tempo dopo. Altre commedie scrisse delle quali cinque rappresentate (Ai quattro venti, La sorella, La ricchezza, Tutti hanno ragione, la citata Lontananza) nel periodo 1937-41. Nel frattempo si dedicò anche alla regia teatrale. Inaugurò la serie con l'allestimento di un'opera (L'Orfeide) di G. Francesco Malipiero che Pasinetti considera come il musicista che «sente di più» e al quale è legato da amicizia. Di Malipiero allestì a Roma al Teatro delle Arti un'altra

opera, Le baruffe chiozzotte. Curò inoltre la regia di opere di Mozart e di Donizetti.

Negli anni dal 1939 al '47 scrive alcuni libri sul cinema. Quello che preferisce, se glielo domandate, è la Regia cinematografica scritto con Gianni Puccini. «E' un libriccino che nasce dall'esperienza e che è molto utile», dice. Non ama molto la Storia del Cinema (grosso volume apparso nel '39 e al quale si abbarbicano tutti i giovani critici per le inesauribili notizie contenutevi). Un'altra storia scrisse nel '46 (Mezzo secolo di Cinema); nel '48 dà alle stampe il Filmlexikon.

Tutti credono che Pasinetti, dotato di una prodigiosa e stupefacente memoria, sia provveduto di schedari, di congerie di notizie raccolte ecc. Egli non possiede nulla di tutto questo e la Storia del Cinema la scrisse in due mesi, soccorrendogli soltanto qualche breve appunto.

Dal '36 al '42 è il periodo delle sceneggiature. Tra le altre cui Pasinetti ha collaborato sono quelle per i film: L'ambasciatore di Negrini (del quale è stato altresì collaboratore per la regia). I due misantropi e La peccatrice di Palermi. Via delle cinque lune e La locandiera di Chiarini.

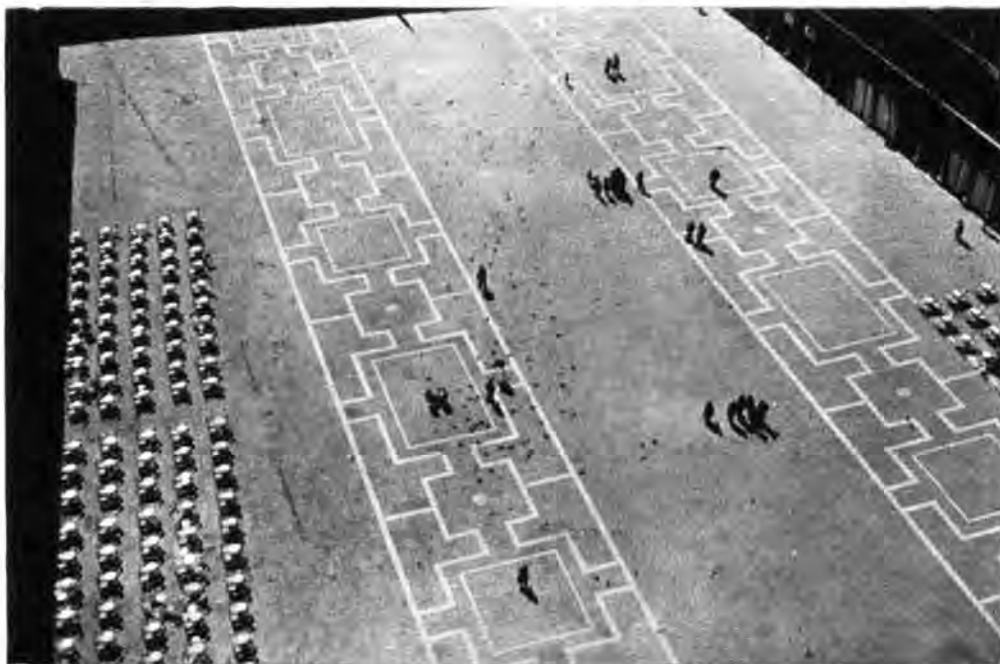
Nel 1941 inizia con Sulle orme di Giacomo Leopardi una lunga serie di documentari, dei quali cura sempre personalmente il montaggio e talvolta collabora alla parte fotografica. Pasinetti è diventato uno dei documentaristi più apprezzati. I suoi documentari ammontano a cinquantadue: un bel numero. Non pochi riguardano le scienze e in particolare la chirurgia. I documentari chirurgici di Pasinetti realizzati con un metodo speciale sono apparsi in congressi internazionali e in Mostre a Parigi, Londra, Cannes, Venezia. Tra i suoi documentari, otto sono dedicati a Venezia, e tra questi Piazza San Marco, Nastro d'Argento 1947 e Gran Premio di Venezia; Il giorno della salute, premiato a Venezia con medaglia d'oro nel 1948; Venezia minore (1942) citato nei libri di storia del cinema straniero come un ottimo documentario italiano; La gondola (1942). Tra i più recenti Piazza Navona (1948) e i recentissimi I pittori impressionisti realizzato con la collaborazione di Rodolfo Pallucchini, come l'altro Arte contemporanea.

Per un breve periodo della sua vita — allorché si trovava isolato in una villa di campagna dal settembre '43 al '44, nel Veneto — Pasinetti ha fatto anche il pittore. Ha distrutto poi la maggior parte dei suoi quadri, per riutilizzare le tele e le tavole. Ha conservato una dozzina di dipinti. Gli interessava conoscere la tecnica della pittura. Le questioni tecniche lo appassionavano. Così in ogni suo lavoro nel cinema egli escogita un nuovo ritrovato tecnico o una nuova applicazione.

Francesco Pasinetti è alto e biondo. Più di una volta, e la prima volta da Filippo Sacchi, egli venne definito angelico o serafico. Ha sposato nel 1945, nel giorno del suo compleanno, a Venezia, una giovane veneziana, di nome Loredana Balboni, figlia di un antiquario.

Francesco Pasinetti ha una particolare predilezione per i gatti. Ne possiede tre: due siamesi e un persiano. Non appartiene ad alcun partito politico. Se glielo chiedete, vi risponderà che è veneto-repubblicano.

FRANCESCO PASINETTI



FRA LA NUMEROSA congerie di film che l'industria cinematografica americana ci offre, occupa un posto privilegiato — molte volte in senso commerciale, poche in senso espressivo — una categoria che imperfettamente si potrebbe definire con l'attributo "comica". Imperfettamente, poichè la varietà dei motivi che vi confluiscono e che, con i loro caratteri peculiari, imprinono a ogni singola opera una propria fisionomia, impedisce una rigorosa determinazione dei confini del "genere". La notorietà di tale fatto non ci esonera però da una breve caratterizzazione

ASPETTI REALISTICI NELLA COMMEDIA AMERICANA



Sopra e sotto: Kaye in «The Secret Life of Walter Mitty» («Sogni proibiti», 1947) di McLeod. Il protagonista di questo film "costituisce un raro esempio di coerenza interiore".



ulteriore di esso. In virtù dell'esistenza di una totale realtà, che non va mai perduta di vista, il "genere" non si presenta mai allo stato puro (ogni qualificazione pura è mera astrazione): in esso c'è convivenza di elementi formatori di ogni altro genere, con prevalenza quantitativa di quelli caratteristici. Così accade che non si possa riconoscere l'oggettiva esistenza di limiti tali da consentire nette distinzioni fra un film di Vidor: *H. M. Pulham, Esq.* («Il molto onorevole mister Pulham», 1941); uno di Norman Z. McLeod: *The Secret Life of Walter Mitty* («Sogni proibiti», 1947); e uno di George Seaton: *The Miracle of 34th Street* («Il Miracolo della 34ª Strada», 1947). E accade anche che si rende facilmente possibile la loro ascrizione al genere suddetto, della "commedia" (con veloci accostamenti al "comico"); anche se commedia in senso strettamente tradizionale la troviamo piuttosto nei film di Vidor e di Seaton, che in quello di McLeod, dato che ivi le situazioni consapevolmente non si mantengono in costante equilibrio e si trasformano volta per volta in un fuoco di fila di "gags". Ad ogni modo, vi sono in queste tre opere motivi che le avvicinano tra loro, se non altro in quanto, mediante esse, sono denunciate condizioni generali, aspetti e illazioni di un determinato malcostume. Il pretesto (soggetto), su cui si esercita l'attività fantastica del regista, non ostacola in esse la compiuta realizzazione di un assunto concreto. Infine le pone su un piano comune l'impiego dei medesimi mezzi formali o linguistici sobrii, dimessi (soprattutto in Vidor e Seaton), destinati a rendere in veste acconcia ed elegante una visione realistica ed equilibrata di certe illusioni e degenerazioni attuali. Nel nostro caso, questa visione diventa denuncia, la quale scaturisce dai termini stessi dei film, cioè dal felice contrasto tra l'idea fondamentale e il pretesto scelto dal regista per diffonderla. Nell'orbita quindi del blocco di tutti gli elementi espressivi, contenutistici e formali ("divertenti", che possono sempre far sorridere), si articola e prende corpo una proposizione logica basilare che, per il suo imporsi criticamente cosciente ed obiettivo, assurge a un livello di estrema serietà e ponderabilità, anche dove l'intervento di forze ideali ottimistiche (talvolta di cattiva lega o derivanti da semplici schematismi commerciali) non lasci adito a interpretazioni in senso tragico immediato (questo sembra che avvenga — e vedremo in che misura — solo in *H. M. mister Pulham, Esq.*). E' caratteristico che la tragedia — risultato di una situazione insostenibile che va capovolta, pena l'autocompiacimento e l'asservimento dell'uomo — sia da attendersi come momento futuro, preparato intellettualmente in seno a un avvenimento

mediatore (ad es., i nostri tre film) che la lascia scorgere in lenta maturazione.

Direttamente e anche indirettamente, del film di Vidor si è occupato Guido Aristarco su queste stesse pagine (v. *Cinema*: vol. I: n. 7, p. 221 - vol. III: n. 30, p. 28): Pulham è un simbolo del tramonto di certe illusioni umane: imborghesendo, cioè passando da una classe all'altra (e il passaggio qui è dato come fatto compiuto), ci si può sottrarre a situazioni psicologiche, la cui soluzione è indissolubilmente avvinata a questioni di carattere non individuale, ma collettivo? Dimostrando che Pulham non ha acquistato nulla di ciò che si riprometteva, anzi è dibattuto in un mare di inquietezze e di contraddizioni, legato com'è alle convenzioni della famiglia e della casta a cui appartiene, Vidor dà a questa domanda una risposta negativa. Ma è chiaro che se in questo "messaggio" vi è negazione (non so quanto sarebbe lecito ricorrere ai motivi "costruttivi" esistenti in *Our Daily Bread*), le sue cause sono bene individuate e la loro individuazione attenua il pessimismo di Pulham e del suo creatore. Vi sono, nella classe di Pulham, la borghesia, delle incapacità organiche che la vanno inesorabilmente escludendo da ogni sfera d'influenza dialettica: chiusa nel suo orgoglio di classe, storicamente avulsa dalla totalità del reale, avendo rotto i ponti con ogni manifestazione che le sia immediatamente estranea, essa non sa rimediare a situazioni sentimentali come quella di Pulham, che pure sorgono dal suo seno; situazioni per uscire dalle quali invano lotta il singolo (ecco la sua tragedia), anche se ha la consapevolezza del loro carattere più profondo che non è mai puramente affettivo e individuale. Alla radice di esse, infatti, è agevole rintracciare moventi "storici", se non altro nel significato di tradizione, e, quel che più conta, nel significato di tentativo di azione e di movimento più vasto. In *The Secret Life of Walter Mitty* il protagonista riesce a entrare in un ufficio direttivo, da cui Pulham bramerebbe uscire in quanto non gli è valso — nota Aristarco (*Cinema*: n. 30, p. 28) — a farlo uscire dall'anonimo, a fargli realizzare il suo desiderio d'amore, ecc. Ma quello di Danny Kaye è un progresso ottimistico, al quale assistiamo direttamente, ed è probabilmente giustificato da esigenze del "comico" commerciale. Si badi però che questo film è anche un raro esempio di coerenza interiore: alla fine Mitty rimprovera alla sua famiglia di averlo educato in maniera conformista, di averlo fatto pensare non col suo, ma con il loro cervello. D'ora in poi egli penserà con la sua testa, che finora è stata solo un pozzo di solitarie fantastiche, e saprà imporsi perfino davanti al suo principale. Egli non dimette il suo abito di timido sognatore, così, per un capriccio, in modo gratuito, ma perché ciò corrispondeva a un suo modo di pensare, diverso da quello dell'ambiente familiare e che si viene manifestando gradatamente, dapprima conservando certi caratteri di timidezza e di debolezza propri dell'uomo-Mitty, poi spogliandosene, fino a fare di Danny un uomo rispettato ed a cui la società non potrà più imporre dall'esterno alcuna "stupidità". Di qui la rappresentazione di tutto il mondo fantasioso di Mitty, che ha valo-

re di rapporto con il finale, perché mostra come l'evoluzione della concezione personale del protagonista si sia maturata attraverso la creazione di un suo mondo; creazione che, al tempo stesso (come satira), è dissoluzione di un mondo improprio, al suo temperamento sovrappoventosi "ab extra", senza accettazione completa. A questo punto, una generalizzazione degli essenziali caratteri del "rifugio" provvisorio di Mitty (ch'è anche, ripetiamo, la sua parodia) ci mette subito dinanzi agli occhi un fenomeno denunciato da molti: la dilagante diffusione — già in atto da lungo tempo

— del mercantilismo cinematografico, il suo adeguarsi alle richieste del pubblico, e lo stabilizzarsi della loro reciproca influenza.

Opera evidentemente di bassa speculazione è quella che, sulle possibilità spirituali del pubblico, si esercita da parte dei suddetti mercantili. Ma vi sono altri tipi di speculatori, contro i quali, in parte, è diretto il film di Seaton, ricco anch'esso di numerosi spunti polemico-critici. Seaton dev'essere molto adatto a trattare con estrema finezza fatti di giovani protagonisti, come, ad esempio, in *Junior Miss* ("Donnine



Sopra e sotto: da « H. M. Pulham, Esq. » (« Il molto onorevole mister Pulham », 1941) di King Vidor. Il mondo cui appartiene il protagonista, esclude la possibilità di una evasione.



d'America », 1945), dove esiste per certi rispetti una situazione analoga a quella di *The Miracle of 34th Street*. Qual'è lo spirito di denuncia esistente in *The Miracle of 34th Street*? E' evidente che questo film vuole prendere in giro la speculazione che il mondo dei "grandi" — commercianti, uomini politici che sono anche funzionari dell'autorità giudiziaria — esercita in una forma piuttosto ignobile a danno del mondo dell'immaginazione, proprio dei "piccoli". Ma i bambini non sono sofi, nel film di Seaton: in favore del loro diritto alla fantasia, lotta, contro ogni soperchieria e convenzionalismo industriale, il vecchio Santa Claus che afferma — e non solo davanti ai bambini — di essere Papà Natale. Assunto in un grande emporio come zimbello pubblicitario, la sua strana condotta lo conduce dinanzi al giudice. Questa è sa-

tira; perché se il giudice condannerà Santa Claus non otterrà neanche tre voti alle elezioni. Sul prospetto ideale dell'opera, dunque, da un lato c'è il mondo dell'immaginazione; dall'altro quello della speculazione, dell'affarismo commerciale e politico. Seaton mette quest'ultimo abilmente in satira, in quanto dapprima mostra l'aspra concorrenza dei commercianti, svolgentesi in un ampio e cortese favoritismo verso il pubblico acquirente; poi, il ridicolo in cui cade il giudice per il timore di non essere eletto, dato che lo osteggeranno le famiglie di tutti i bambini delusi intorno all'esistenza di Papà Natale, proprio perché lui, giudice, ha dovuto razionalmente negare che questo mito abbia una consistenza concreta, possa cioè personificarsi e vivere attraverso il tempo. Nei "grandi" (tranne Santa Claus, l'avvocato e la madre della bam-

bina) questo mito è deformato, estraniato dalla sua reale sostanzialità, perché non più indipendente, o legato ad altri sentimenti da un'esigenza di reciproco arricchimento, ma asservito a concezioni utilitaristiche e quindi permeato (e spesso confuso) con i caratteri precipui di quelle. Comunque questi due mondi non sono schematicamente contrapposti e assolutizzati: Seaton è dotato di buon senso. La bambina serve da motivo di unione fra questi fondamentali concetti: ella è un simbolo della molteplice coscienza umana ridotta alle sue dimensioni originali, primitive. Questa purezza la conduce quindi, attraverso passaggi di natura affettiva e — pedagogicamente — ricreativa (si veda quando, eludendo la vigilanza della madre, torna da Santa Claus che esercita su di lei una particolare attrazione; o quando impara da lui il giuoco degli animali) a oscillazioni fra uno stato d'incipiente fantasia e un altro di persistente "razionalismo": che, d'altra parte, è originale fino a un certo punto, in quanto proviene dai tentativi materni di considerare il suo stato come una fase imperfetta e di anticipare in lei il senso della praticità e della sveglia attenzione verso la realtà quotidiana. Ma non solo la bambina serve a Seaton per l'intuizione e la realizzazione unitaria del suo film. Inseriti nel ritmo narrativo-psicologico sono infatti tutti i personaggi: le due concezioni sono impersonate da una folla anonima (il negozio, la parata natalizia) o rivelantesi per improvvise caratterizzazioni (i proprietari dei grandi negozi). Le figure principali, sulle quali il regista concentra la sua particolare attenzione, sono appunto la concretizzazione più palese degli ideali a cui il film s'informa, e dal cui conflitto nasce la rappresentazione senza inutili ricercatezze (Seaton tira diritto verso il suo scopo). La madre della bambina, e l'avvocato che difende Santa Claus, hanno una funzione precisa, come quella della ragazzina: impediscono l'intellettualizzarsi delle due situazioni. La madre — che aveva i più forti propositi d'istruire realisticamente la figlia — è portata, suo malgrado, ad articolarsi con quel mondo immaginativo, e dalla buona fede del vecchio e dalla piega degli avvenimenti. L'avvocato mostra di essere il più pratico, il più vicino alla realtà: infatti tenta e ottiene — con un esperimento individuale — la conciliazione dei due punti di vista, e anche oggettivamente ne trae un ottimo guadagno, in quanto crea la sua popolarità. Anche nel suo finale ottimistico, *The Miracle of 34th Street* è un'opera realistica, perché lascia convivere, accanto al mondo dell'immaginazione, quello degli affari, il che appartiene alla realtà quotidiana.

Come si vede, nell'ambito di una situazione più vasta, comprendente quella particolare che è il mondo di ognuno di questi tre film, essi dicono una loro parola, positiva (com'è del vero e buon cinema): e il filo che li unisce è quello su cui s'intesse tutta la trama delle aspirazioni dell'uomo d'oggi: aspirazioni ostacolate e represses, o che finalmente trovano la via della libera espansione: o che, ancora, sono in gestazione, in attesa di sviluppi futuri.

FERDINANDO ROCCO



Sopra e sotto: da «*The Miracle of 34th Street*» («Il miracolo della 34ª Strada») di Seaton, un film che vuole prendere in giro certa speculazione dei "grandi" ai danni dei piccoli.



NECESSITÀ IN ITALIA

di un cinema per l'infanzia

Da noi occorre anzitutto creare sale specializzate, cooperative fra scolari, speciali cineclub sul tipo di quelli britannici. Una produzione di pellicole per i ragazzi deve essere incoraggiata non soltanto dallo Stato, ma anche da enti privati.

NEL CALENDARIO della prossima Mostra di Venezia è già prevista una manifestazione che, nella scorsa estate, alla sua prima edizione, riportò un successo assai lusinghiero: si terrà infatti, durante la rassegna, il secondo Festival Internazionale dei film per ragazzi. La partecipazione dell'Italia, in occasione del primo Festival, costituì una autentica rivelazione. Soltanto da parte di qualche isolato produttore, infatti, era stato affrontato il problema della cinematografia per l'infanzia. Si pensava che una parola autorevole, in questo campo, avrebbero potuto dirla soltanto gli inglesi, i francesi, gli svedesi, gli svizzeri partecipanti alla manifestazione (mentre i sovietici e i cecoslovacchi erano rimasti assenti). Invece i film italiani proiettati non furono da meno degli altri: il disegno animato *La rosa di Bagdad*, anzi, si divise addirittura il primo premio con un film interpretato da attori, lo svedese *Tre ragazze e un cagnolino*. E l'esperienza che i produttori di altri paesi già contavano in questo ramo della produzione cinematografica fu, in un certo modo, pareggiata dalla iniziativa e dalla forza istintiva di alcuni connazionali, cimentatisi nella produzione per la gioventù. In avvenire la cinematografia per ragazzi, in Italia, dovrà ancora affidarsi a questo sano, ma minimo, spirito di avventura? Non sarà forse meglio che un piano venga studiato per la produzione dei film per ragazzi? La frequente delinquenza minorile, istigata dai romanzi a fumetti e da certo cinema, non rendono forse di primo piano questo problema della produzione cinematografica, che è altrettanto importante quanto quello del film educativo e didattico? Spesso, anzi, i due problemi addirittura si identificano. E come la letteratura per l'infanzia è, per sua natura, ricreativa ed educativa, così il problema della cinematografia per i ragazzi è, anch'esso, problema ricreativo ed educativo: riguarda la produzione cinematografica da una parte; e non può non riguardare, dall'altra, lo Stato, cui il compito della educazione della gioventù è affidato. Si può dire che i giovani, in tutto il mondo, costituiscano la parte più cospicua del pubblico cinematografico. In alcuni paesi, come la Svizzera, l'ingresso alle normali proiezioni è vietato ai ragazzi, i quali però sono ammessi nei cinema in determinati giorni della settimana e in speciali sale. In Gran Bretagna esistono addirittura i cineclub per ragazzi, organizzati sotto l'impulso di Arthur Rank, e per i quali è stata creata una speciale produzione. Tali cineclub sono esclusivamente finanziati dalle quote dei bambini

associati. Le due massime organizzazioni di cineclub per ragazzi, in questo paese, raccolgono rispettivamente: "Odeon", 257 cineclub e 260.000 soci; "Gaumont British", 138 cineclub e 221.000 soci. Le proiezioni, che non hanno scopo di lucro, avvengono al mattino, dalle 9.30 alle 12 di determinati giorni. I cineclub, mercé il modesto contributo dei molti associati, non sono poveri: ma effettuate le spese relative alla sala, alla macchina da proiezione, ai film, possono permettersi, col danaro in più, di acquistare attrezzi sportivi, strumenti musicali, libri, organizzare gite, e così via. In Francia è famoso il cineclub "Cendrillon" di Sonicka Bo, dove si organizzano speciali proiezioni per i bimbi delle scuole. Questo cineclub, che risiede a Parigi, ha anche una cineteca, aggregata alla "Cinéma-thèque Française", che conta circa 800 film per la gioventù, raccolti in ogni parte del mondo. In America le sale per ragazzi sono organizzate da speciali cooperative scolastiche, che si valgono anche di sale di televisione. Nell'U.R.S.S. vi sono cinema dove è proibito l'ingresso «agli adulti non accompagnati da bambini». In Italia si possono considerare sale per ragazzi quelle gestite nelle parrocchie e da organizzazioni cattoliche, come pure quei cinema pubblici che effettuano, la domenica mattina, speciali proiezioni a prezzi miti con film "western" e comici, spesso neppure appropriati per un pubblico giovanile.

Un repertorio per ragazzi, in Italia, non si può rintracciare che tra i film diretti da Sergio Tofano (come *Cenerentola e il signor Bonaventura*, del 1941, e *Gian Burrasca*, del 1942). Dopo la guerra si è avuto anche qualche cortometraggio con pupazzi, tra cui particolarmente notevole è *Largo al factotum* diretto da Cerchio e realizzato coi pupi di Maria Signorelli. Nel 1949, infine, si sono visti a Venezia il citato *La rosa di Bagdad* di Domeneghini, *Marinai senza stelle* di De Robertis, e *I fratelli Dinamite* di Pagot: quest'ultimo non considerato propriamente per ragazzi. Volendo fare, attualmente, una lista di film proiettabili per la gioventù, non si potrebbe ricorrere, in massima parte, che a film stranieri, recenti o anche vecchi, già presentati doppiati sui nostri schermi. Per incrementare la produzione di film didattici, come è noto, fu istituita, in Italia, la Cineteca Scolastica. Ma nel caso che anche essa intendesse agevolare — come prospetteremo dopo — la istituzione di cineclub scolastici, non sarebbe forse costretta a ricorrere al film ricreativo-educativo, per aprire la via a quello d'in-



segnamento? Per appoggiare e rendere costante ed efficiente una produzione ricreativa per ragazzi, in ogni caso, in attesa di quell'aiuto che lo Stato, attraverso i suoi organi, può convenientemente studiare, pare indispensabile, anzitutto, la istituzione di apposite sale, con speciali e precise denominazioni («Cinema per i ragazzi»), o destinare allo stesso scopo, in determinati giorni della settimana, le sale esistenti. Se in diverse città sorgessero, allo stesso tempo, vari «Cinema per i ragazzi», verrebbe subito ad imporsi all'attenzione dell'industria cinematografica il problema di una produzione di film per l'infanzia, necessaria ad alimentare le sale nazionali ed estere. Il film per ragazzi, infatti, è per sua natura internazionale — ferma restando la necessità del doppiaggio — è cioè adatto alla mentalità di tutti i bambini del mondo. I piccoli veneziani che assistevano alle avventure di *I cavalieri della foresta nera* o di *Zanzabella a Parigi*, si divertivano, nelle proiezioni del Cinema San Marco, così come ai film italiani. Occorre aggiungere, poi, per sottolineare il carattere e l'interesse internazionali della produzione per ragazzi, che continua è la richiesta da parte di enti stranieri di film, notizie e dati sull'argomento, che in campo internazionale sono difficilmente reperibili, per una generale disorganizzazione in questo senso. Un ufficio internazionale, o nazionale, per la cinematografia ricreativa per i ragazzi, più volte progettato o auspicato, avrebbe appunto lo scopo di scambiare informazioni, cataloghi, pellicole, e facilitare esportazioni, acquisti, sdoganamenti, pratiche burocratiche e via dicendo. Ad esso potrebbero essere anche affidati speciali compiti di controllo e di censura. Gli inglesi, per esempio, che sono più organizzati in questo campo, hanno uno speciale "Advisory Council", di cui fanno parte personalità della scuola, della cultura, del cinema, delle or-

ganizzazioni dei cineclub. Ad esso spetta il compito di occuparsi, come consiglio superiore, della produzione cinematografica per la gioventù.

Finché non esisteranno sale specializzate, il film per ragazzi verrà realizzato, nel nostro paese, come negli ultimi casi citati (Domeneghini, De Robertis, Pagot) in modo da accontentare, insieme, un pubblico giovanile e adulto. Soltanto di fronte a una organizzazione di sale distinte da quelle comuni si potrebbe pensare a una produzione destinata a speciali categorie: film per ragazzi fino ai sette anni, dai sette ai dodici anni, dai dodici ai quindici anni: come nelle classificazioni già formulate in occasione della Mostra di Venezia. Ma si potrebbe iniziare la produzione di questi film anche tenendo presente l'età media di un pubblico infantile, che è di otto-nove anni circa. I criteri produttivi adottati dalla Organizzazione Rank, si possono riassumere nel modo seguente. I film vengono realizzati come se si trattasse di film normali, e cioè con gli stessi criteri di lavoro,

ci, attualità per ragazzi ecc. Si veda, ad esempio, e proprio a questo proposito, il disegno animato a colori *One More River* (« Un altro fiume »; dieci minuti di proiezione, produzione Rank) che narra un episodio della storia sacra: gli animali corrono, attraverso molti fiumi, verso l'Arca di Noè. Ad ogni traversata d'un corso d'acqua la colonna sonora porge un "refrain" che i bambini imparano e ricantano in coro. Riassumendo: per iniziare in Italia una produzione continuativa di film per ragazzi occorrono, anzitutto, le sale specializzate, o le cooperative fra studenti, o i cineclub per ragazzi di tipo britannico. Dalle sale di proiezione, assetate di rifornimento, nasce l'esigenza della produzione. La produzione può essere incoraggiata: con speciali accordi con le organizzazioni estere, per la facilitazione delle esportazioni e degli scambi; con premi ai produttori, come avviene per la produzione documentaristica (e qui sorge un problema nuovo: perché non "sfollare" tanta produzione documentaristica verso la produzione per ragazzi?); con l'appoggio di una rinascita effi-

i produttori, organizzare la produzione, stabilire criteri di lavorazione, provvedere ai soggetti, assicurare o facilitare scambi ed esportazioni. Per esemplificare, ancora una volta, sulla produzione britannica, tracciamo alcune caratteristiche di tale produzione. Di solito i film per ragazzi, in Gran Bretagna, oltre che essere brevi (50 m. al massimo) sono a serie, con personaggi fissi. Girati talvolta, come abbiamo detto, negli stessi ambienti di film per grandi, essi presentano, di solito, una chiara fotografia, a tagli netti, per esempio senza scene notturne, che non restano intelleggibili ai fanciulli, e senza primi piani, che spesso fanno paura ai ragazzi. Anche le scene non devono risultare lunghe, per non stancare. I titoli devono essere ridotti al minimo: ai bimbi non interessano affatto. I tipi di produzione sono i seguenti (dal 1944 al 1948): film a soggetto: 19; film a episodi: 32; disegni animati: 5; viaggi: 7; attualità e riviste per ragazzi (ad esempio: *Alcune cose accadute nel 1948*): 48; film istruttivi (es. *Il Portogallo*): 5; film di storia naturale: 18; zoo-film: 6; film-lezioni di canto: 6;



Da due film per l'infanzia prodotti in Gran Bretagna: « *Riders of the New Forest* » (a sinistra) e « *Trapped by the Terror* » (a destra).

con attori professionisti e, in più, con diversi attori-bambini (nei quali i fanciulli, come è ovvio, identificano se stessi). Il film d'avventure e comico è quello più curato, e che ha riscosso maggior successo; mentre, al contrario, almeno dagli esempi pervenuti fin qui, in Isvezia ci si è rivolti, molto più opportunamente, verso il genere fiabesco (come *Tre ragazze e un cagnolino*). Nella produzione britannica vi sono film che utilizzano costumi e scenografie di grandi produzioni: come *Prigionieri del terrore*, che può considerarsi una specie di piccola "Primula Rossa". Vi sono storie di villaggi e fattorie dove malfattori rubano cavalli o altre bestie recuperate per la bontà e l'audacia di alcuni bambini (così come in *I cavalieri della foresta nera*). Vi sono comiche all'americana con inseguimenti e torte in faccia (*Tre cartelle piene* riportò a Venezia, presso il pubblico infantile, un successo clamoroso). Questo tipo di film non è mai più lungo di cinquanta minuti, e può essere seguito o preceduto da film didattici-

cienti della Cineteca Scolastica, convenientemente attrezzata, che sappia far sentire nelle scuole l'esigenza del cinema. La scuola potrebbe anche favorire la costituzione di cooperative fra studenti: il pagamento, poniamo, di venti lire mensili, direbbe ad ognuno il diritto di vedere almeno un film alla settimana, con sollievo morale, per la qualità, e materiale, per il prezzo, d'ogni genitore. Attraverso le somme ricavate le cooperative potrebbero sistemare sale, acquistare proiettori, noleggiare film. Il denaro, com'è naturale, dovrebbe provenire soltanto dagli alunni. Non si può pretendere sempre che lo Stato si addossi nuove e onerose spese. Le cooperative unite, o la stessa Cineteca scolastica, o altro ente come il progettato ufficio per la cinematografia per ragazzi, potrebbero fare anche speciali contratti con le case produttrici per determinati film, o numero di film, da destinare agli spettatori dei cineclub scolastici o simili. Inoltre, l'ufficio in parola potrebbe farsi iniziatore di un consorzio fra

Totale: 150. Questi film sono stati esportati in Canada, Australia, Nuova Zelanda, Olanda, Svezia, Finlandia. Taluni d'essi sono stati prodotti in compartecipazione con case austriache e tedesche, in Austria e Germania.

Un recente scritto del ministro Gonella sui rapporti fra cinema e scuola, pubblicato in *La Fiera Letteraria* e in *Bianco e Nero*, apre la discussione su molti argomenti: non ultimo quello del film ricreativo che è insieme educativo, come funzione educativa-ricreativa hanno nella scuola lo sport, la gita scolastica, il concerto. A questo dibattito, che ci auguriamo sia seguito da tutti gli ambienti che hanno a cuore le sorti dell'educazione e della cinematografia, *Cinema* partecipa preoccupandosi, intanto, del film ricreativo per la gioventù: e cioè di quel particolare aspetto del problema che dovrebbe essere più sentito, per ragioni pratiche, dalla produzione.

MARIO VERDONE

"CRONACA DI UN AMORE"

NON SI SCOPRE nulla affermando che il documentario ha costituito, nell'ultimo ventennio, un prezioso e fertile terreno di prova per i nostri uomini di cinema. D'altra parte, non è detto che un buon regista di documentari debba necessariamente diventare un buon regista di film normali a soggetto. Il passaggio da una forma espressiva all'altra è stato positivo e incoraggiante. Ed io mi arrischerei a scommettere sulla positività della prova cui sta sottoponendosi Michelangelo Antonioni. Antonioni è oggi una delle individualità più spiccate, nel campo del film documentario (quest'ultimo termine è insufficiente e convenzionale, nei confronti di personalità tanto ricche e aperte); nella sua opera è agevole seguire una ricerca di ambienti e di umanità, la quale doveva logicamente sfociare nel film a soggetto (del resto, *L'amorosa menzogna*, il documentario sui fumetti, al quale si collega un soggetto per film più ampio, da Antonioni poi ceduto ad altri, presentava già qualche preciso avvio in un senso di ironica indagine psicologica). Nell'interrogare Antonioni sul film che sta girando a Milano faccio, come è ovvio, cenno a quel precedente. Ed egli non rifiuta il riferimento; ma si affretta a precisare che ogni traccia di ironia è assente dal racconto cui si sta dedicando. Come ne è assente ogni ritorno di un "carneismo" (scusate la brutta parola), di cui più d'uno amò ricercare la traccia in documentari come *N.U.* L'esperienza di lavoro con Carné è stata ormai assorbita. Bisogna forzare il ritratto, l'umiltà del regista, per carpirgli certi propositi. Ed egli non manca di attenuare il possibile sapore orgoglioso di talune affermazioni, con la modestia autentica di un buon allievo alla sua prima prova di forza, piuttosto che con la consapevolezza di chi ha già fornito ripetute dimostrazioni di reale maturità. Egli si rammarica che certe insufficienze tecniche, relative alla indisponibilità del più adatto tipo di macchina o di pellicola americana, gli vietino di adottare fino in fondo la tecnica che vorrebbe. Ad ogni modo, è significativo il fatto di un regista esordiente che si propone, e non a caso, di trascurare convenzioni saldamente stabilite. Nel film che Antonioni sta girando la macchina da presa sarà estremamente mobile, per seguire l'irrequietezza dei personaggi. E il continuo e capriccioso ma rigoroso variare dei campi esigerà l'impiego di accorgimenti molteplici, dal "panfocus" allo spostamento frequente degli elementi scenografici durante la ripresa di una stessa scena. Tutto sarà dunque in stretta funzione dei movimenti dei personaggi. Movimenti intesi in senso psicologico: poiché questo è il punto essenziale che preme al regista. E a risultati di ordine psicologico mira ogni sua soluzione tecnica. Alla preoccupazione psicologica ci conduce infatti il discorso anche quando io faccio un doveroso accenno alla posizione di Antonioni nei confronti di quello che si è chiamato

neorealismo, del quale le opere di Visconti e di De Sica rappresentano, su piani diversi e in direzioni differenti, altrettanti superamenti. Per Antonioni si potrà forse parlare di "realismo interiore", qualora proprio al termine "realismo" sia necessario ricorrere. Quindi, occhio sopra tutto alle psicologie. D'altro canto, il suo film (soggetto suo, trattamento suo e di Tellini, sceneggiatura sua, di Silvio Giovaninetti, Daniele d'Anza e Maselli, aiuto regista), si intitolerà *Cronaca di un amore*. Cronaca: che vuol dire racconto distaccato, obiettivo (a questo alludeva all'inizio) dichiarando l'assenza di ogni intenzione ironica. E polemica, aggiunge ora. Antonioni intende esporre dei fatti (un vero intrigo, con avvio quasi poliziesco), proiettandoli su un certo sfondo. Il giudizio sarà implicito, caso mai, in questi fatti. Ma non esiste una tesi. Esiste, invece, un ambiente, forse — osserva il regista — affrontato per la prima volta, da noi, in questo dopoguerra: dopo tanti film indaganti gli aspetti della miseria, un film ambientato tra i ricchi, un film che ricorre perfino al classico triangolo: una donna ambiziosa che sposa un marito ricco, ma ne rimane inquietamente insoddisfatta, e trova l'amore in un giovane, che rappresenta, come e pur diversamente da lei, certe ambiguità e scontenti e incertezze dell'animo contemporaneo. E poi c'è, dicevo, lo sfondo, l'ambiente. Questo film fu noto, allorché era solo allo stato di progetto, come "il film su via Montenapoleone", in quanto questa strada ha di emblematico, di riassuntivo di un certo clima. Ma Antonioni non giura che i suoi personaggi debbano essere necessariamente milanesi. Italiani, questo sì, riconoscibilmente, e del nord, poiché un certo senso acre della presenza del denaro egli lo riscontra solo al di sopra di un certo parallelo. Cronaca, dunque: delle vicende di alcuni individui entro questo clima più vasto. E' significativo come anche Visconti si appresti a girare un film che si intitola *Cronache di po-*

veri amanti. L'accostamento non è fatto a caso. Esso spiega un certo orientarsi del nostro cinema, verso un'espressione realistica, ma di un cronismo che prescinde ormai dal « fait divers », affondando invece le radici in un clima storico, che per Visconti sarà quello dell'altro dopoguerra e per Antonioni è quello del dopoguerra attuale. Antonioni afferma che il suo film costituisce una prosecuzione dell'esperienza documentaristica, non un'antitesi a quella; ma certo, tra i molti altri, il suo primo film a soggetto presenta un problema per lui inedito: quello della guida degli attori. E il regista lo ha affrontato con una chiarezza ed una decisione e, diciamo pure, un coraggio, da stupire, in un esordiente. Il quale si trova a lavorare con un complesso di esordienti (se si eccettui Girotti, Lucia Bosé non è che al suo secondo film; il terzo personaggio, quello del marito, è affidato ad una scoperta del regista, un nobiluomo veneziano, che sta fornendo eccellente prova). Antonioni dice di aver imparato molto da Visconti, in questo campo. Ma di seguire un metodo opposto al suo. Visconti spiega diffusamente, a filo di logica, la parte ai suoi interpreti. Antonioni si è accorto che, seguendo un tale sistema, avrebbe ottenuto risultati negativi. Il tale attore avrebbe troppo "costruito" il personaggio, la tale attrice non sarebbe giunta, per via di ragionamento, a comprendere, diciannovenne, le sottili ansie di una donna avviata verso la trentina, che teme di vedersi sfuggire la possibilità estrema di un amore pieno. E allora il regista ha scelto il partito di provocare nei suoi interpreti delle reazioni istintive. Attraverso una tecnica raffinata e varia, che rivela in Antonioni uno psicologo di prim'ordine: egli adegua i suoi mezzi ai fini che gli occorre raggiungere. E non trascura gli avvilimenti morali e i maltrattamenti materiali, per ottenere dalla sua protagonista risultati di istinto, dei quali si dichiara soddisfatto. Una tecnica simile nella direzione degli attori mi sembra di estremo interesse: tanto più in quanto Antonioni non possiede, al pari di un De Sica o di un Visconti il bagaglio di una esperienza teatrale.

EDGARDO PAVESI



Antonioni spiega a Massimo Girotti e a Lucia Bosé un'inquadratura di «Cronaca d'un amore».



Immagini tratte da «Cronaca di un amore», attualmente in lavorazione a Milano. La regia è di Michelangelo Antonioni, al suo primo lungometraggio. Il soggetto del film è dello stesso Antonioni, che lo ha sceneggiato in collaborazione con Silvio Giovaninetti, Piero Tellini, Francesco Maselli e Daniele D'Anza. L'operatore è Enzo Serafin; gli interpreti principali sono: Lucia Bosè, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Marika Rowsky e Gino Rossi. Prod. Villani Film.



Il cinema inglese e gli esperimenti di Powell

QUALCHE TEMPO fa era corsa voce che Michael Powell, uno dei più importanti registi inglesi, aveva intenzione di lasciare l'Inghilterra per fondare un centro di produzione nel Canada, e la notizia fu appresa con grande rammarico da tutti coloro che apprezzano la sua attività cinematografica. In Inghilterra sono troppo pochi i registi d'ingegno, perché si possa perdere un uomo i cui film sono sempre stati ricchi di doti immaginative e di individualità, ed hanno contribuito a diffondere nel mondo la fama del cinema britannico. Perciò, quando poco tempo fa ebbi occasione di incontrare Michael Powell, mi venne spontanea la domanda sul progetto canadese che gli era stato attribuito. Fui lieto di apprendere che la notizia era stata esagerata. Powell ha effettivamente intenzione di recarsi nel Canada, forse alla fine dell'anno, ma non intende istituire un centro di produzione a Toronto, a Ottawa o in qualsiasi altra città canadese. Farà un film, girato quasi tutto in esterni, e poi tornerà probabilmente in Inghilterra. Fu appunto un film girato in esterni che rivelò Powell come regista di eccezionale valore. Il film si chiamava *The Edge of the World*, che egli realizzò nel 1936 sull'isola di Foula, nelle Shetlands, fra la Scozia e la Norvegia. Trascorse circa cinque mesi sull'isola sperduta e spazzata dai venti, le cui scogliere scendono a picco sul mare nella parte occidentale che guarda l'Atlantico, mentre l'esigua popolazione è accentrata in due

villaggi sul versante orientale, leggermente più riparato. La trama del film descrive il conflitto fra la gioventù dell'isola, che ambisce alle maggiori comodità e distrazioni della terraferma, e i vecchi, restii ad abbandonare l'unico modo di vita che conoscono. Girato quasi per intero sull'isola, questo film è uno splendido brano di realismo, che rese familiare e tutti coloro che amano il buon cinema e il nome di Powell.

Da allora, Powell continuò a realizzare film che si scostavano leggermente dalla produzione corrente dei teatri di posa. Durante la guerra girò *One of Our Aircraft is Missing* (1941), l'emozionante storia di alcuni aviatori che, lanciati col paracadute in Olanda, riescono a fuggire con l'aiuto dei partigiani olandesi, e *49th Parallel* (1940): un film ambizioso, che racconta lo sbarco nel Canada dell'equipaggio di un sommergibile nazista, giunto quasi alla salvezza dopo avere attraversato il paese. Fece poi *The Life and Death of Colonel Blimp* (1942) il primo dei suoi film a colori, che ci rivelò il suo spiccato gusto visivo, dimostrando la possibilità di usare il technicolor con garbo e ricchezza d'immaginazione. Tornò quindi in Scozia per girare *I Know Where I'm Going* (1944), che ebbe per sfondo lo splendido scenario montuoso dell'isola di Mull, nelle Ebridi. Ma fu *A Matter of Life and Death* («Scala al Paradiso», 1945-46), realizzato parte a colori e parte in bianco e nero, che confermò le doti inventive di

Powell nel campo cinematografico. La storia di un aviatore che — durante un'operazione chirurgica al cervello — in sospenso tra la vita e la morte, viene trattata con audacia e spregiudicatezza. L'ambizioso tentativo di questo film, per il quale Powell si valse come in altri film di Pressburger, è senza precedenti nel cinema inglese. *A Matter of Life and Death* contribuì in misura maggiore di qualsiasi altra produzione dello stesso periodo, a dare risonanza mondiale al cinema britannico. Ma Michael Powell non è mai soddisfatto dei suoi esperimenti. Non crede alla possibilità di ripetere se stesso. *The Red Shoes* («Scarpette rosse», 1947), la sua ultima opera maggiore, è un film del tutto diverso: egli tentò di interpretare l'arte del balletto con il mezzo filmico. E lo fece con tanto successo che la pellicola fu proiettata per un lunghissimo periodo a New York.

Michael Powell non pensa però al successo commerciale quando considera *The Red Shoes*. Per Powell il film è significativo in quanto rappresenta un deliberato e calcolato esperimento. Egli ritiene infatti che il cinema debba sbarazzarsi di molte convenzioni, se vuole raggiungere il livello dell'arte. Una di queste convenzioni è il «naturalismo», che trasforma il teatro di posa in una grande fabbrica per l'imitazione della vita. E per spiegare questo stato di cose, Powell cita un esempio. «Il cinema», egli dice «è cominciato con la fotografia di un uomo che correva intorno ad un albero. Poi l'albero fu divelto, portato nel teatro di posa e fotografato. Quando ci si accorse che l'albero stava avvizzendo, la gente del teatro di posa ne costruì uno di gesso. Ma in *The Red Shoes* dipingemmo qualcosa che non assomiglia affatto a un albero e che pure soddisfece noi e il pubblico». La sequenza del balletto è quella che si allontana maggiormente dal naturalismo. Powell ne incise prima la colonna sonora ed elaborò poi, una per una, le riprese della parte visiva. Non vi fu il tentativo di rappresentare realisticamente dinanzi all'obiettivo un balletto danzato: la macchina da presa era completamente libera dalle limitazioni che solitamente le vengono imposte. Le figure del balletto potevano passare in un batter d'occhio dal giorno alla notte, da uno sfondo all'altro; potevano cambiare i costumi o trasformarli in giornali volteggianti per l'aria. Le immagini erano associate alla musica, come finora era stato possibile soltanto nei disegni animati. Si è realizzato — per usare le parole di Michael Powell — un brano completo di pensiero cinematografico. Powell mi ha detto che intende sviluppare ulteriormente questa tecnica nel suo prossimo film: *The Tales of Hoffman* (lett.: «I racconti di Hoffman»), un adattamento dell'opera, che ha intenzione di iniziare in questi giorni. Farà un'incisione completa della colonna sonora, diretta dal maestro Thomas Beecham, e svi-



Il regista inglese Michael Powell (di spalle) con Jennifer Jones e l'attore David Farrar.

lupperà successivamente le immagini visive quadro per quadro. In altri termini, la tecnica del balletto di *The Red Shoes* verrà applicata a tutto il nuovo film. Powell ammette che il pubblico dovrà per l'occasione compiere un doppio sforzo, ma è convinto che anche il godimento sarà doppio. Egli cercherà di suggerire lo stesso sentimento di partecipazione che anima chi vede un lavoro a teatro, e si rende conto che questo sentimento può nascere soltanto se il pubblico prova un interesse effettivo per la vicenda.

Non è stato facile per Powell abbandonare il cammino convenzionale. « I produttori », egli afferma, « sono la gente più conservatrice del mondo ». Non gli crederebbero se dicesse che desidera girare un film in esterni spendendo ventimila sterline: preferirebbero che lo facesse in teatro di posa, spendendone centocinquanta. Powell ha fatto del suo meglio per opporsi alla convenzione secondo la quale è assolutamente necessario girare qualsiasi film in teatro di posa, oppure partire dal teatro stesso. Riconosce che un regista deve disporre degli impianti per completare il sonoro, il montaggio e tutto ciò che dà al film l'ultima rifinitura, ma asserisce che si può girare benissimo senza incidere contemporaneamente la colonna sonora, aggiungendo il dialogo in un secondo tempo. A questo proposito cita *Ladri di biciclette*, un film che non è stato girato nei teatri di posa, e che avrebbe potuto avere per sfondo qualsiasi città dell'Inghilterra d'oggi. Powell è convinto che, se riuscirà a sopravvivere, l'industria cinematografica britannica dovrà abbandonare l'attuale sistema dei teatri di posa, complicato e costoso. « Questo sistema », dice Powell, « fa ascendere il costo di un film, prima ancora che venga girato un solo metro di pellicola, a qualcosa come quarantamila sterline. Le spese supplementari, inoltre, aumentano di giorno in giorno e, nelle attuali condizioni, la produzione britannica non è in grado di permetterselo ». Ho chiesto a Powell cosa pensasse della crisi cinematografica che sta attraversando l'Inghilterra. « La crisi è un fatto puramente industriale », ha detto, « e solo a Hollywood il cinema è un'industria. Dopo la guerra il cinema inglese ha attraversato un momento cruciale: quando Arthur Rank, mal consigliato da ambiziosi collaboratori, disse ai suoi principali cineasti indipendenti che sarebbe cominciata l'era dell'iniziativa in mano agli uomini d'affari, e che alla qualità si sarebbe sostituita la quantità. Salvo poche eccezioni, i cineasti lo abbandonarono e si misero a lavorare con Alexander Korda. A Rank rimase il programma espansionistico e alcuni registi non esperti a sufficienza, i quali non avevano al proprio attivo opere tali che riuscissero a far vendere i film minori. Rank dovette fermarsi, e gran parte di coloro che appartenevano a questa pseudo grande industria, rimasero senza lavoro. I buoni registi e produttori, come Michael Balcon e i suoi collaboratori, continuarono però a lavorare come sempre, alcuni con finanziamenti privati, altri con l'aiuto del « Government Film Finance Corporation ». « Oggi », continua Powell, « non c'è un solo buon cineasta che non stia facendo o progettando un film. I film inglesi sono in continuo miglioramento qualitativo, ed è la qualità che



Sopra: da « *The Elusive Pimpernel* », scritto diretto e prodotto da Powell in collaborazione con Emeric Pressburger. Sotto: Powell mentre dirige « *Gone To Earth* » nell'Inghilterra meridionale



conta. Non è importante il numero dei film che produce un paese: ciò che importa è quanti buoni film produce ».

Due dei film di Michael Powell non sono stati ancora presentati in Inghilterra. Il primo è *The Elusive Pimpernel* (presentato a Venezia) in technicolor, girato nel 1948-49 parte in Francia e parte in Inghilterra con David Niven e Margaret Leighton. E' un film prodotto da Alexander Korda e finanziato in parte con la garanzia di Selznick. Suppongo che Selznick non sia stato soddisfatto del risultato finale, ed abbia chiesto che venissero apportate alcune modifiche prima di presentare il film in America. Powell confessa infatti che gli esperimenti di *The Red Shoes* non potevano adattarsi all'avventurosa storia di *The Elusive Pimpernel* e che i necessari ritocchi apportati all'opera ne hanno ritardato la normale presentazione. Il secondo film, quello in cui Powell ripone tutte le sue speranze, è *Gone To Earth*, realizzato anch'esso per un accordo fra Alexander Korda e David Selznick. E' un

adattamento del romanzo di Mary Webb sulla vita provinciale inglese e Jennifer Jones (ceduta temporaneamente da Selznick a Powell), ne è la principale interprete. Il regista è entusiasta della prova data dall'attrice. *Gone To Earth* è stato girato in technicolor quasi completamente in esterni nell'Inghilterra meridionale.

Nessun altro regista inglese può vantare una carriera cinematografica ricca come quella di Michael Powell. E' un uomo ancora relativamente giovane, anche se da oltre vent'anni si occupa di regia. E' giovane di spirito: questo è l'essenziale. « Amo il cinema », egli afferma, « per me fare del cinema è l'attività più affascinante ed avventurosa del mondo, e non la cambierei con nessun'altra ». Quando un uomo di valore esprime questi sentimenti, la sua opera non può non essere arricchita dal calore di un genuino entusiasmo; quell'entusiasmo che, appunto, non manca mai nei film di Michael Powell.

FORSYTH HARDY



Rochester (N. Y.): ingresso principale della «George Eastman House», centro internazionale della fotografia, con sezioni cinematografiche.

gazione, il Centro risiede nella grande villa in stile georgiano che lo stesso Eastman fece costruire nel 1905 per sé e per sua madre, e che lasciò in eredità all'Università di Rochester. Questa, invece di adibirla a residenza del rettore magnifico, a cui l'aveva destinata il donatore, d'accordo con la "Eastman Kodak Company", vi installò il museo. Naturalmente, essendo stato George Eastman anche uno dei più importanti costruttori di apparecchi cinematografici (si deve a lui la pellicola di celluloido con perforazione laterale, brevettata nel 1889), tra le ventidue sezioni del museo, alcune sono dedicate alla storia della cinematografia. Zootropi, fenachisticopi, prassinoscopi, tra cui quello di Reynaud, apparecchi Lumière, proiettori e macchine da presa dei pionieri Démeny, De Bedts, Grimon-Sanson, Prestwich, Boulé, Armat, vi figurano accanto a proiettori, macchine da presa e perforatrici usate durante i primi vent'anni del nostro secolo. Non mancano anche vecchi film europei tra i quali alcuni italiani, come L'Inferno (1909) e l'Odissea (1911) della Milano Film, Marcantonio e Cleopatra (1913) della Cines, Tigris (1913) della Itala, Spartaco ovvero il gladiatore della Tracia (1913) della Pasquali, e qualche altro più recente. Li ha depositati alla "Eastman House", James Card, che mi chiese su di essi, qualche mese fa, alcune informazioni. Le numerose fotografie che mi sono state inviate dal cortese E. F. Richner, del "Public Relation Office", insieme alla prima dozzina di bollettini sull'attività della "Eastman House", trasmessi anche per radio, provano l'importanza dell'istituzione. La quale tra l'altro organizza mostre periodiche, conferenze, corsi di fotografia e via dicendo. La fotografia nella caricatura è il soggetto della mostra aperta il 22 febbraio scorso, contemporaneamente a quella per il centocinquantenario dell'uscita del pioniere della cinematografia americana: Fox Talbot, di cui si conservano numerosi cimeli. Nella prima, figura il primo disegno caricaturale su un fotografo, del francese Maurisset (1839), intitolato La dagherrotipomania, e inoltre un disegno di Dautier che ritrae il grande fotografo francese Nadar mentre sta fotografando da un pallone aerostatico. La "George Eastman House" di Rochester si è indubbiamente assicurata un posto preminente tra consimili istituzioni, quali la "Film Library" di New York e la "Cinémathèque Française". E in Italia? In Italia si dorme, e molto materiale storico, cinematografico e fotografico, va disperso fra l'indifferenza generale. Alla Mole Antonelliana di Torino, dove potrebbe sorgere senza troppe difficoltà un "Museo nazionale del cinema" con una sezione fotografica (Torino oltre

LA "GEORGE EASTMAN HOUSE"

NEL NOVEMBRE del 1949 a Rochester (N. Y.) si è aperto al pubblico il primo centro nazionale ed internazionale del mondo fotografico: la "George Eastman House". Dedicato alla memoria del grande americano (1854-1932), che si applicò più di ogni altro in America allo sviluppo della fotografia ed alla sua divul-

ad essere stata il primo centro italiano cinematografico, fu anche il primo centro italiano della fotografia artistica), il materiale storico cinematografico e fotografico, che raccolgo da quasi dieci anni, aspetta la sua sistemazione.

M. A. PROLO



A sinistra: George Eastman. Al centro: George Eastman mentre mostrava a Thomas A. Edison un nuovo sistema di cinematografia a colori. A destra: Beaumont Newhall, conservatore della «George Eastman House», controlla i pezzi di una camera oscura in uso a Parigi intorno al 1860.

L'OPERA DI GRIFFITH

QUANDO Griffith morì, a Hollywood, il 23 luglio 1948, a settantatré anni, tutta la stampa americana pubblicò sulla sua attività tali e tante notizie, che sbalordirono i lettori più giovani. Ma coloro, i quali avevano già superato la quarantina, ritrovavano fra i loro ricordi il nome di Griffith, come sinonimo di « padre del film d'arte », di « re dei registi »; e si ricordarono che Griffith era stato un fenomeno per i suoi tempi: aveva prodotto e diretto circa 484 film, incassato oltre ottanta milioni di dollari. Per un solo film, *The Birth of a Nation* (« La nascita di una nazione », 1915), che ancor oggi si può vedere, aveva guadagnato più di quarantotto milioni di dollari, cifra non mai raggiunta a quei tempi da nessuna altra produzione. In quasi ventitré anni di lavoro, aveva fatto lavorare settantacinquemila persone, a dir poco. E gli attori, e le attrici, che devono a lui la loro fortuna furono tanti, e tanti furono i registi che da lui impararono, che a volerli nominare tutti quanti non basterebbe un almanacco di Hollywood, sino ai nostri tempi, che avesse il peso e le pagine di un enorme elenco telefonico. Del resto, anche i lettori più giovani, che forse non avevano mai veduto un film di Griffith, l'avevano però sentito ricordare, ad esempio dal *Times* di New York, come « il Cristoforo Colombo dello schermo », il primo cioè a rivelare un capolavoro famoso quale *The Birth of a Nation*, che suscitò innumerevoli discussioni, e infine ottenne per il cinema il riconoscimento d'arte e di nuovo mezzo d'espressione. Non è men vero tuttavia che, anche per i giovani, la solida fama di Griffith non si basa soltanto su *The Birth of a Nation*. Griffith, infatti, a differenza di Erich von Stroheim da lui messo in evidenza, e che ha dato *Greed* (1923-24), non è soltanto il regista di un capolavoro, e non è neppure un regista o un produttore ormai passato nella storia del cinema e che là rimanga come un dato d'archivio. L'importanza di Griffith supera i limiti del tempo.

Quando si dice che Griffith è « il padre della cinematografia » bisogna anche spiegare, più propriamente, il significato di tale affermazione. Innanzi tutto, nei riguardi di questa sua paternità, è necessario stabilire fin dal principio un elemento positivo e di fondamentale importanza che il cinema cioè è un'arte dell'America. Se tale provenienza è esatta, come molti studiosi affermano, e se altresì è esatto dire con Iris Barry che Griffith è « l'indiscusso maestro del cinema », ne consegue che Griffith, come artista e produttore, ha creato veramente un'arte americana. La storia di Griffith, d'altronde, ci offre un esempio tipico della mentalità americana. Egli infatti incominciò ad interessarsi di cinema, quando esso era considerato alla stregua d'un distributore automatico d'immagini, e i film paragonati per il movimento al "mal di mare" venivano tutt'al più usati, come notò un critico di allora, per chiudere uno spettacolo di varietà. Griffith trasformò quel cinema primitivo in un'arte, in un mezzo d'espressione, in uno strumento di propaganda, in una forza universale. La sua produzione, inverosimilmente abbondante prima ancora che egli si affermasse con *The Birth of a Nation*, cioè prima del 1915, consisteva in oltre quattrocento film, dei quali circa cinquanta erano di lunghezza normale. Questo eccezionale sforzo d'un solo uomo, che lavorava diciotto ore al giorno e per sette anni non si concesse mai una vacanza, diede un enorme impulso alla nuova industria, e segnò l'inizio del film d'arte. Il numero stragrande dei metodi impiegati, delle intuizioni elaborate, dei progressi e dei risultati ottenuti, spesso contro l'opinione e il volere dell'operatore Billy Bitzer (ch'era un competente in materia ma di vedute limitate), tutto ciò insomma che costituisce la base della tecnica cinematografica può essere appena indicato con alcuni nomi: campo lungo, panoramica, dissolvenze, movimenti di macchina, ango-

lazioni, effetti di luce. Poi venne *The Birth of a Nation*: un tale gigantesco spettacolo sulla guerra civile americana e la ricostruzione nel sud, rese ridicolo il confronto con ogni rappresentazione teatrale, fu una sfida al teatro, una meraviglia per gli spettatori. Anche se pagarono, per la prima volta, due dollari per il biglietto d'ingresso, essi poterono però assistere a uno spettacolo in dodici parti che durava, nell'edizione originale, ben due ore e quarantacinque minuti, con accompagnamento orchestrale. Uno speciale commento musicale, eseguito da quaranta suonatori, era stato combinato da Joseph Carl Breil dietro suggerimento di Griffith, per dare più risalto all'azione, e quindi per suscitare un entusiasmo indescrivibile, frenetico, nel pubblico. Fu un risultato sbalorditivo. A due dollari per persona, il film tenne il cartellone durante quarantaquattro settimane, ininterrottamente, al "Liberty Theatre" di New York, che pur comprendeva duemila posti ed era considerato uno dei più vasti teatri, in quel tempo. L'impressione suscitata nel pubblico, e anche fra i critici, fu così profonda che non mancarono coloro i quali predissero, fin da allora, la morte del teatro. Finanziato con capitali privati, che di poco superavano i centomila dollari (una cifra tuttavia enorme per quei tempi in cui un film completo veniva a costare ventimila dollari), diretto, prodotto e distribuito da Griffith, quel film rimane come il primo esempio di una produzione indipendente dalla industria di Hollywood. Alla fine dei primi due anni di esercizio, esso aveva chiamato a sé venticinque milioni di spettatori, per i quali *The Birth of a Nation* era stato il primo film degno di tal nome. Ogni precedente incasso e successo del teatro era di gran lunga superato, addirittura schiacciato. Con questo film Griffith, anche se non avesse fatto altro, diede per sempre al cinema la misura della sua dignità, del potere e dell'importanza, il significato della sua universalità. Egli proclamò nel 1915 che l'avvento della sua poderosa rappresentazione epica « segna l'inizio di una nuova era nei teatri del mondo ». E aveva, sin da allora, ragione.

La sfida di Griffith al teatro era incominciata con un trionfo. Con *Intolerance* (« Intolleranza »,

Sopra: D. W. Griffith. Sotto: una inquadratura del film « *The Birth of a Nation* » (1915).





In questa pagina: inquadrature tratte da « *The Birth of a Nation* » (« *La nascita di una nazione* »). Nel 1915 David Wark Griffith, a proposito di questo film, proclamò che l'avvento della sua rappresentazione epica segnava « l'inizio di una nuova era nei teatri di tutto il mondo ».

1916), che seguì *The Birth of a Nation*, egli ampliò la portata della sua lotta e approfondì i limiti fra il cinema e le altre arti. Poiché infatti, in ogni suo tentativo più importante risalta questa verità: egli non volle confondere le arti, e distinse il cinema dal teatro, dalla letteratura, dalla pittura. Era stato attore in giovinezza, e in quel periodo della sua vita aveva appreso il mestiere con i suoi trucchi di scena ma anche aveva imparato a conoscere i gusti degli americani, specialmente del grosso pubblico americano. Nei film di Griffith vi è ben poco teatro, in compenso però vi è una freschezza di immaginazione e di espressione ch'egli seppe rendere in maniera convincente e proficua. Griffith aveva capito che il film, innanzi tutto, e soprattutto deve essere cinematografico. Griffith pervenne al grande successo e dimostrò una propria originalità senza mai voler ricorrere ad un compromesso che unisse lo spettacolo teatrale a quello cinematografico. Perciò scelse soggetti che soltanto il cinema poteva rappresentare, e quando trasse le sue trame dai drammi di Shakespeare, dai romanzi di Dickens o dai racconti di Poe, seppe adattarle allo schermo in maniera adeguata. Riuscì quindi a dimostrare, con un cospicuo numero di film tra i quali almeno otto sono capolavori, che l'opera cinematografica, non ostante si valga degli attori per dare vita alle immagini, è dal lato diremo dinamico o dell'azione, quella che più di ogni altra si avvicina alla musica (nel senso di ritmo, anche nella successione delle scene). In altre parole Griffith precorse, nell'intuizione del ritmo

cinematografico, i registi russi (Eisenstein e Pudovkin, che dieci anni più tardi dovevano stabilire il procedimento cosiddetto del "montaggio"). L'azione e il montaggio, che contraddistinguono l'opera di Griffith, la fecero apparire così nuova, anzi così americana, come contenuto e come "visualizzazione", che un critico di quei tempi, dopo aver veduto *The Birth of a Nation*, esclamò: « Dobbiamo esaltare non soltanto l'uomo, ma l'arte americana, di cui egli è un magnifico rappresentante... Che cosa può, nel confronto, opporre il teatro? o il romanzo? o la poesia? ». Bisogna riflettere su queste parole: tutta un'arte creata da un solo uomo. Prima di ogni altro egli si trovò lungo un cammino ancora incerto e con un mezzo appena conosciuto. Non esistono precedenti simili, nelle altre arti. Nella letteratura, ad esempio, prima di Shakespeare c'era Cervantes; prima di Cervantes viveva Dante; prima di Dante esistevano i poeti e i tragici della Grecia. Ma, prima di Griffith, che cosa mai si poteva chiamare cinema? Forse quelle poche immagini bizzarre del francese Georges Méliès? o forse quei cento e cinquanta metri di pellicola prodotti da Edwin S. Porter, sprovvisti d'ogni valore di tecnica e di contenuto? Oppure le commedie infantili di Skladanowsky? Prima di Griffith, nulla esisteva. Tant'è vero che la memoria degli uomini che lo precedettero è andata, quasi in ogni caso, perduta.

La rivoluzione tecnica apportata da Griffith rivela, però, soltanto una piccola parte dell'impor-

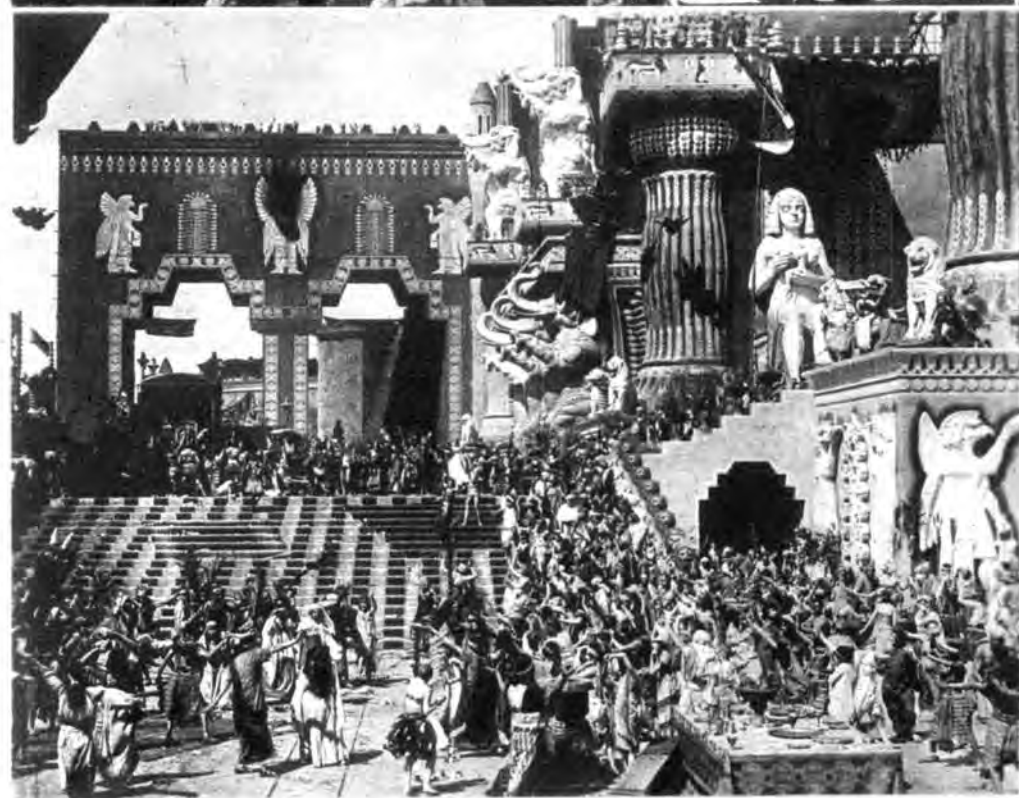
anza da lui avuta nella storia del cinema. Merita infatti di essere apprezzato — più ancora che per la forma — per il contenuto simbolico, filosofico e drammatico dei suoi film. Ancor prima che *The Birth of a Nation* apparisse sugli schermi, egli aveva già avuto l'esatta percezione degli scopi elevati cui il nuovo procedimento poteva servire; e precedendo di parecchi anni Eisenstein e Lang, Hitchcock e Capra, i film di Griffith prospettavano temi storici e tesi filosofiche, si proponevano questioni sociali, divulgavano messaggi e profezie, di volta in volta appassionanti emozionanti estetizzanti intellettuali lirici. I soggetti più diversi vennero trattati da questo regista: la prima guerra mondiale (*Hearts of the World*: « Cuori del mondo », 1918) e la rivoluzione francese (*Orphans of the Storm*: « Le due orfanelle », 1922), problemi d'eugenetica nell'America moderna (*Musketeers of Pig Alley*, 1912; *The Escape*, 1914) e più complessi casi romanzeschi (*Way Down East*: « Agonia sui ghiacci », 1920), la guerra civile e il conflitto tra razze diverse (*Broken Blossoms*: « Giglio infranto », 1919). L'intolleranza, intesa come un profondo dissidio storico, era uno dei suoi argomenti favoriti, secondo un suo programma etico ch'egli rivelava in questi termini: « i peccati mortali dell'America sono l'odio, l'ipocrisia e l'intolleranza ». (E nei film aggiungeva poi anche « il farsi giustizia da sé »). Basti dire che l'opera sua più ambiziosa, quella che taluni critici considerano il più grandioso spettacolo mai visto, *Intolerance*, in realtà non è altro che la dimostrazione di una tesi, ossia una rappresentazione filosofica, che portava il sottotitolo « *Dramma di tutti i secoli* ». Durava tre ore e mezzo, con le sue quattro storie parallele, con le sue straordinarie ricostruzioni antiche, con quel vago diffuso e apocalittico senso di profezia del Mille, e dove tutto rispecchiava l'idea della giustizia di Griffith. Il motivo tematico grava su tutta quanta l'espressione del film, ossessionante come l'immagine, implacabilmente imposto, ritmato sull'azione d'ogni scena. *Intolerance* rimane anche oggi un esempio memorabile di quel che si possa ottenere con l'architettura, la disposizione stessa e solenne delle masse nell'inquadratura cinematografica. Opera monumentale, alla quale non cessa d'ispirarsi la virtù imitativa di Cecil B. De Mille, e origine e punto di riferimento del "cinema intellettuale" di Eisenstein. Nel trentesimo anniversario di questo film, Theodore Huff, professore di storia del film al "City College" di New York, riferiva: « *Intolerance* è il film più grandioso che sia mai stato prodotto. Debitamente presentato nell'edizione integrale, esso è un capolavoro di concezione e di esecuzione, degno di stare accanto ad opere d'arte, quali la *Nona Sinfonia* di Beethoven, la *Deposizione* di Rubens, la *Gioconda* di Leonardo, le sculture del Partenone, oppure (nella storia letteraria) a *Guerra e Pace* di Tolstoj, ai poemetti di Whitman, a *The Dynasts* di Thomas Hardy, all'*Amleto* di Shakespeare ». Griffith non si distingueva solo per l'attaccamento al lavoro, per l'energia e il coraggio nel-





In questa pagina: inquadrature tratte da «Intolerance» («Intolleranza», 1916). Con questo film, che seguì «The Birth of a Nation», Griffith «ampliò la portata della sua lotta e approfondì i limiti tra il cinema e il teatro»: limiti che egli cercò di tenere sempre presente.

l'affrontare nuove situazioni o adottare nuovi procedimenti tecnici, ma denotava anche una potenza di concetti, una vigoria di idee e una originalità nel saper volgere queste e quelli in immagini. Soprattutto non era quel pretenzioso «poeta in celluloido» che certi critici di Hollywood, e di altrove, hanno voluto far credere. Nessuno che abbia avuto con Griffith dimestichezza di lavoro, potrà mettere in dubbio quella sua elevatezza di pensiero che conferiva quasi un tono lirico a certe sue opere: *Broken Blossoms*, *The Idol Dancer* (1920), *Dream Street* (1921), e *The White Rose* (1923). Però un senso di grandezza epica prevale nella maggior parte dei suoi film, e insieme un intuito dello spettacolo, e lo scrupolo o l'impegno di una tesi da dimostrare. Soltanto in tale modo, tenuto conto delle sue vere caratteristiche di lavoratore e di artista, sensibile a tutte le manifestazioni della vita, potremo liberarci da quella grottesca caricatura di Griffith, presentato come «poeta in celluloido», e che sminuisce la gloria di uno fra i più celebri registi del mondo. Perché Griffith possa riprendere la sua personalità, anche dopo morto e nel corso del tempo, è necessario mettere in evidenza, una volta per sempre, la sua visione artistica, la sua immaginazione anche tecnica, l'umanità dei suoi film. Nello stesso momento in cui *Intolerance* appariva sugli schermi nel 1916, il suo autore impegnava una violenta battaglia, di portata nazionale, contro ogni provvedimento di legge che venisse a vincolare la libertà del cinema. Proclamando che il film non era che l'espressione più viva di una «stampa cinematografica», egli riportò una notevole vittoria in favore di una produzione libera. Nella Virginia, infatti, Griffith si presentò davanti all'alta corte di giustizia, dov'era stato portato ai voti un progetto di legge sulla censura più severa, così voluta da un gruppo di fanatici religiosi che in tal modo credevano di sopprimere il cinema in nome della «decenza». In un discorso veemente, Griffith chiamò i censori «bigotti» e «psicopatici»: disse né più né meno che la censura non considerava in maniera diversa «un film e la carcassa d'un maiale». Proseguì, attaccando «le forze dell'intolleranza» nelle quali includeva anche quei «ficcasi dei moralisti riformatori» e, di conseguenza, la Chiesa. Infine descrisse la censura ai senatori «come un'arma della autocrazia, che aveva avuto le sue origini in Germania e raggiunta la massima potenza in Russia». In tutte le sue parole si avvertiva la ferma convinzione che «il popolo americano non avrebbe mai permesso, al pari di una costrizione del pensiero, alcuna imposizione che rassomigliasse al volere d'una dittatura», e benché in ciò prendesse qualche abbaglio, come più tardi dovette ammettere, tuttavia l'eloquenza e la sincerità delle sue opinioni persuasero e trionfarono: il progetto di legge venne abbandonato. Da quel giorno, «l'industria» e le più avanzate classi sociali riconobbero in Griffith il più valido difensore, in America, della libertà cinematografica. Ma che in tale compiacimento dell'«industria» si celasse la speranza,



anzi la persuasione di aver trovato nel cinema una nuova e abbondante fonte di guadagno, non tardò lo stesso Griffith ad accorgersi. Si era, allora, nel 1916, e le parole di Griffith avevano un valore profetico; non sarebbero trascorsi molti anni e la censura, il monopolio, la Chiesa, unendo insieme le loro forze « per salvaguardare la nostra gioventù », avrebbero tolto al cinema ogni potere di creazione, rendendolo intellettualmente sterile.

Ma la lotta più acerrima e persistente che Griffith dovette sostenere, fu quella contro la nuova generazione di critici marxisti del cinema, che si autodefinivano gli "storici del cinema", e dai quali Griffith fu assalito, con le più gravi accuse a tutta quanta la sua attività. L'attacco marxista ebbe inizio, "ufficialmente", nel 1940, press'a poco quando doveva essere proiettato, a New York, *The Birth of a Nation*, ricorrendo il venticinquesimo anniversario del film. I comunisti anticiparono l'avvenimento con clamorose rivelazioni sui giornali. « Venticinque anni or sono, *The Birth of a Nation* favoriva la propaganda dei guerrafondai... Il produttore era il figlio di un colonnello sudista nella guerra civile... E' fuor di questione come il film costruisca, nell'epoca del muto, il più impudente atto di accusa contro il popolo negro. Facendo presa sui più bassi istinti dei più retrogradi elementi, esso aggravò terribilmente in quel tempo la confusione dei pregiudizi. Seminando l'odio fra i popoli, e fra le diverse razze in una nazione, si tentò con quest'opera di gettare le basi per una propaganda della guerra... prodotto e diretto da David Wark Griffith, il cui nome è sinonimo di "padre della cinematografia". Ma il suo nome è anche sinonimo di "padre" del più mostruoso film che abbia incoraggiato il linciaggio dei negri nel 1915. In quell'anno, i casi di linciaggio raggiunsero il numero massimo già registrato nel 1908. Il nome di Griffith resterà nel ricordo come una macchia di sangue... Vi sono scene di una tale selvaggia violenza, che non hanno altro scopo

che quello di incitare ai conflitti di razza e al linciaggio... è un pericolo pubblico... un film abietto... una minaccia per la vita e per la società... ». David Platt, critico marxista fra i più citati, stese questo atto di accusa nella sua rubrica cinematografica del *Daily Worker*, il 22 febbraio 1940. Soffiando su quel vento di fronda, i comunisti ottennero che i promotori, i quali stavano organizzando la proiezione commemorativa di *The Birth of a Nation*, desistessero dal loro progetto. Le accuse si ripeterono, anni dopo, in occasione della ripresa di *The Birth of a Nation*, a Londra, dove Griffith venne incolpato di diffondere "l'odio di razza". Però, il 12 febbraio 1947, nel giorno cioè di Lincoln, e precisamente un anno e mezzo prima che Griffith morisse, egli stesso tentò di porre fine, una volta per sempre, alla lunga controversia e inviò una lettera esplicativa agli editori di *Sight and Sound*, organo ufficiale dell'Istituto britannico del film. In questa lettera, Griffith confutava punto per punto le asserzioni degli avversari: disconosceva ogni pregiudizio contro i negri od altra razza, e anzi ricordava che era stato allevato da una brava donna negra; riaffermava inoltre la comprovata autenticità di tutta la sua ripresa cinematografica. Infine si rifiutava nel modo più assoluto di invocare attenuanti o scuse per un'opera compiuta in perfetta buona fede. Tuttavia non si può negare, in *The Birth of a Nation*, una certa insistenza nel tratteggiare i rapporti fra i bianchi e i negri, e nell'insieme risultava sfavorevole a questi ultimi, tant'è vero che l'Associazione nazionale per il progresso della gente di colore promosse una accanita battaglia contro il film, dovunque esso venisse presentato. Griffith non si disinteressò mai del cinema, e come Bosley Crowther volle mettere in risalto nella commemorazione che ne fece nel *Times* di New York, « senza dubbio egli era ancora in grado di apportare nuove riforme e cambiamenti al cinema ». Se non che, per lui, il problema non era soltanto quello di cambiare, tanto per cambiare, per amore di novità, oppure "per tener dietro ai

tempi". Il suo problema era un altro, quello cioè di conservare nelle innovazioni la sua integrità, la sua personalità. I "tempi", cinematograficamente parlando, erano sempre più dominati da una parte dall'influenza di Hollywood e della sua industria, e dall'altra dall'invasione del marxismo e quindi del "realismo sociale" che si identificava nell'antivittorianesimo. L'odio degli avversari di Griffith trovava un riscontro solo nell'immensa confusione che essi facevano. Perciò, difendendo essi stessi di una certa coerenza, non potevano comprendere tutta quell'ostinazione di Griffith nel voler conservare la sua integrità di fronte a nuove situazioni: e lo condannarono per "inflexibilità morale". Inoltre, mentre dichiaravano che egli restava "indietro ai tempi", succedeva poi che magari nello stesso articolo o libro quei medesimi avversari lo rimproverassero di « prendere da Hollywood » o di « fare come tutti gli altri ». Queste contraddizioni non sarebbero sorte, se essi fossero stati meglio informati ma, la maggior parte, quand'ancora Griffith era in piena efficienza di lavoro, aveva già esaurito tutta la riserva di argomenti critici. E' invece positivo che la cultura di Griffith, per quanto disordinata e stravagante, avrebbe stupito chiunque. Soltanto quattro mesi prima di morire, Griffith poteva dichiarare in una intervista ora famosa a Ezra Goodman, pubblicata su PM, che egli era forse l'unica persona rappresentativa « del cinema » del teatro che sapesse citare a memoria Platone, il libro di Veda oppure il Talmud. Pochi sono gli appunti da lui lasciati nella sua vita, e per di più incompleti. Sono quelli cui si riferisce, nell'intervista su PM, del 28 marzo 1948: D. W. Griffith and the Wolf (lett.: « D. W. Griffith e il lupo », cioè la mia autobiografia, è una cosa riprovevole, lo m'interruppi dopo ottanta o novanta pagine, e non so nemmeno dove sia andata a finire. "Il lupo" era la miseria ». Tale miseria dev'essere intesa in senso molto relativo. E' vero che, alla morte, la sua situazione finanziaria si poteva riassumere in cifre varianti dai trentacinquemila ai cinquantamila dollari, però è anche

POSTILLA AL GRIFFITH DI STERN

IN QUESTO articolo sono state volutamente lasciate tutte le iperboli, la facile polemica, le imprudenti accuse e le controvertibili affermazioni, poiché solo in tal modo si rivela per quello che è: ossia un documento per la storia del cinema e per certi aspetti sociali, in difesa di Griffith ma da un punto di vista talmente americano, e con quel tanto di parzialità e di giudizio troppo soggettivo che consente appunto, al lettore avveduto, un'immediata critica di riscontro e di revisione. Scritto da Seymour Stern (che per venticinque anni fu un sincero amico di Griffith, e che adesso con sempre eguale fervore di amicizia ne sta curando l'unica biografia autorizzata), l'articolo ha il tono di tutti gli scritti "in mortem": la commovente impedisce un'equa visione; ma a parte questa insincerità affettuosa, l'articolo di Stern rivela i fini che l'hanno determinato e che sono evidenti sotto l'apparente bonarietà del discorso d'estremo commiato: il desiderio che è quasi un impellente bisogno di proclamare, una volta per sempre, D. W. Griffith una gloria nazionale, il padre assoluto che creò dal nulla l'arte d'America; e, secondo argomento essenziale, la polemica puntigliosa contro la critica marxista. Per quanto riguarda la gloria imperitura di Griffith, pur con tutto il rispetto per lui (e anzi proprio per questo rispetto, che non dev'essere messo in questione da arbitrarie illazioni che inducano invece il dubbio), ci sembra perlomeno azzardato l'affermare con tanta sicurezza: « Prima di Griffith, è un fatto che nulla esisteva (di cinema)... », quando si sa benissimo che ciò non corrisponde a verità. Griffith perfezionò l'opera ai Méliès e di Porter, e non la disprezzò. Ma anche se non si voglia, immeritamente, tener conto di ciò, è pur sempre vero che prima di *The Birth of a Nation* esistevano già film importantissimi quali La regina Elisabetta con Sarah Bernhardt che Adolph Zukor importò nel 1912, oppure Gli ultimi giorni di Pompei od anche An-

tonio e Cleopatra, e specialmente Les Misérables che Louis Reeves Harrison nel *The Moving Picture World* definiva « il film del secolo ». Soprattutto esistevano già *Quo vadis?* (1913) di Guazzoni, che Griffith affermò di non aver mai veduto, e *Cabiria* (1913) di Piero Fosco, di cui Griffith teneva due copie nella sua cineteca privata. Per quanto poi riguarda la polemica contro la critica marxista, l'attacco non è tanto diretto ad una scuola in genere, quanto piuttosto, e più modestamente ma con aspro rancore personale, contro Lewis Jacobs, molte opinioni del quale immensamente dispiacciono a Seymour Stern: perché indeboliscono l'originalità americana, tipica e di razza, di Griffith, e perché discreditano quel superstito mondo vittoriano cui per sentimenti e pregiudizi l'autore di questo articolo ancora appartiene. Di qui l'equivoco di Stern, che, ravvisando nel giudizio di Jacobs, in modo speciale, un affronto personale ai propri ideali nel secolo diciannovesimo, ne ha male inteso il significato, anche dove esso è tutt'altro che sfavorevole a Griffith. Ed anzi, proprio venendo da un critico insospettabile di una mitigazione cordiale verso Griffith, il suo giudizio contrapposto a quello troppo amico di Stern merita di essere conosciuto, in quanto solo da un confronto anche dei difetti di Griffith emerge nella vera luce tutta quanta la sua personalità: « Griffith: il più stimato ed influente creatore di film del tuo tempo, e forse di tutti i tempi, rivelò al mondo l'importanza del nuovo mezzo d'espressione. I suoi film furono la scuola di tutti i direttori, dovunque si faccia del cinema, e ancor oggi rimangono come esempi di eccellenti risultati e la base di nuovi sviluppi. Nel carattere, Griffith conservò sempre il ricordo delle sue origini e della sua prima educazione. Nato da famiglia decaduta, nel Kentucky, soprannominato "Zuccherino", apprese sin da fanciullo quei pregiudizi razziali, quei sentimenti vittoriani, e quella mentalità vizata

da limitati e particolari punti di vista che risaltarono specialmente in quella imponente dimostrazione di ipocrisia secessionista che è *The Birth of a Nation*. La predisposizione sentimentale determinata in Griffith dal padre venne poi rafforzata fin dalla fanciullezza dall'amore per la poesia intesa nel modo vittoriano. La sua adolescenza si ispirò agli ideali di Browning, Kingsley, Tennyson e Hood. Le valutazioni romantiche e gli ideali poetici durarono in lui anche quando il resto del mondo li aveva abbandonati. Moltissimi film risentono della dolcezza di sentimenti zuccherini e quasi di particolari sermoni. Anche quando volle difendere la causa della giustizia, della tolleranza, e della simpatia per gli oppressi, non poté tuttavia impedire una certa stucchevolezza. Come arista e come uomo polemico, Griffith era sempre pervaso da un abbondante sentimentalismo. Il che spiega in parte il suo strabillante successo prima della guerra, e il suo rapido declino dopo la guerra. Il romanticismo di Griffith influì non soltanto sulla scelta dei soggetti, ma anche su quella delle attrici che dovevano apparire come fanciulle di quindici o sedici anni, bionde, con grandi occhi, secondo l'ideale femminile allora vigente nel Sud nonché per la fantasia del lirismo vittoriano. Le sue eroine: Mary Pickford, Mae Marsh, Lillian Gish, Blanche Sweet dovevano essere agli occhi di Griffith non diverse dalle pallide, deboli, delicate ed esili fanciulle dei poeti inglesi dell'Ottocento... Però Griffith possedeva pure una forza creatrice che poteva persino far dimenticare la sua debolezza... Ma, nell'insieme, sebbene fosse originale e profondo nell'intuizione delle possibilità del mezzo cinematografico, Griffith non poteva superare i suoi sentimenti di sudista e le proprie idee vittoriane ». (Lewis Jacobs. *The Rise of the American Film*. VII, pagg. 95-98).

G. T.

vero ch'egli ottenne favolosi guadagni. *The Birth of a Nation*, per non citare altri film, gli fruttò oltre un milione di dollari nel primo anno di proiezione. Ma Griffith non fece mai gran conto del denaro, e come gli veniva subito lo investiva in qualche nuova produzione. Perciò egli ebbe a disposizione quei mezzi che, al servizio di una libera fantasia di concetti d'arte, mancarono in seguito ai produttori indipendenti, se si faceva eccezione per Chaplin. E la storia di Griffith è tutta qui, nella strenua lotta di un uomo solo contro le forze coalizzate del monopolio che infine, logicamente, prevalsero. Nel 1924, dopo *Isn't Life Wonderful?*, il declino della forza creatrice originale di Griffith fu reso ancora più evidente dal suo allineamento a fianco della Paramount. L'ultimo suo grande film, degno ancora di figurare accanto alle precedenti produzioni, fu *America*: fastosa rievocazione epica della rivoluzione americana, in quattordici parti, realizzata tra il 1923 e il 1924 nei propri stabilimenti privati, a Mamaroneck, nello stato di New York, a tremila miglia da Hollywood. Era l'estremo sforzo contro la produzione monopolizzata: tredicimila persone presero parte al film, che venne presentato come uno spettacolo eccezionale (il biglietto d'ingresso costava due dollari) nella ricorrenza della nascita di Washington. Il film però non rese quanto era previsto, e l'insuccesso, dovuto a cause diverse, segnò il principio della fine per Griffith. Il quale rimase ancora nella produzione per altri otto anni, ma i successivi film, a parte forse talune sequenze di *Abraham Lincoln* (1930), non rivelano più un'audacia di immaginazione. Dal 1925 al 1931, i film di Griffith rivelano ormai sempre più l'influsso deleterio della mentalità industriale di Hollywood: l'uniformità di maniera, la mediocrità, la speculazione infine prevalsero. Fu il grande dramma di Griffith e la grande colpa del pubblico che lo tradì, preferendo un altro genere di film. L'ultimo film da lui diretto nel 1931 prese il nome, che suonava come un'amara ironia, di *The Struggle* («La battaglia»); dopo di che, quasi sdegnoso nel suo ingiusto fallimento, Griffith si appartò per un periodo di sedici anni, sino alla morte. Ma nemmeno in quegli anni si disinteressò del cinema. Nella già menzionata intervista con Ezra Goodman è racchiusa una delle più acute critiche che mai sia stata fatta del cinema: «Ciò che manca nel film moderno è la bellezza; quell'impressione di bellezza che dà il vento nel muover delle foglie d'un bosco o nell'ondeggiare di praterie in fiore. Hanno dimenticato per sempre la bellezza. Hanno dimenticato che non devono comporre un quadro, e fosse pure un gran quadro piuttosto che una statica e limitata apparenza; bisogna dare tutto il movimento. Hanno dimenticato il movimento, oggi, nei film dove tutto appare stantio e immobile. Ma il muover delle foglie in un bosco è bello, e vale più che un quadro. Vale più di tante parole. E io capisco, nei giusti limiti, il film parlato. Ma noi abbiamo scambiato la bellezza della natura per appagarci delle voci umane. Abbiamo perduto la bellezza». Un mese prima di morire egli sognava inoltre di poter fare «il suo ultimo film». Dalle vaghe indicazioni raccolte, sembra che si trattasse di una produzione senza precedenti, in settantadue bobine: la rappresentazione simbolica di una "epopea mondiale", e intitolata sin dal 1922, quando l'aveva annunciata, *Christ and Napoleon*, un ampio seguito di *Intolerance*, dov'egli avrebbe denunciato gli orrori «del capitalismo, del militarismo, e di ogni forma di tirannia attraverso i secoli». Ai giornalisti aveva poi raccontato che il film sarebbe venuto a costare cinque milioni di dollari, che le comparse sarebbero state cinquantamila, che la proiezione sarebbe durata due giorni calcolando sette ore di spettacolo ogni giorno. Già, però, l'industria si trovava sotto un rigido controllo anche dottrinale, la minoranza dei registi che ancora coltivava i sogni d'arte si era rassegnata al nuovo stato di cose, e perciò la situazione si presentava sfavorevole a Griffith: e il più ambizioso di tutti i suoi film rimase soltanto un progetto. Nell'ultimo mese della sua vita, chiese a Griffith dov'egli avesse intenzione di girare un film di queste proporzioni, e soprattutto dove avrebbe trovato le cinquantamila comparse neces-



Sopra e sotto: altre due immagini tratte da «The Birth of a Nation». Griffith affermò che nella sua cineteca privata teneva due copie della *Cabiria* di Piero Fosco: film realizzato nel 1913.



sarie. La risposta mi stupì: sarebbe andato in Asia a lavorarci. Non era mai stato laggiù, e l'idea di andarci lo allettava.

Dopo tutto quanto si è detto di Griffith, nessuno vorrà ancora pensare ch'egli appartenesse ormai soltanto al passato. Se la tardiva riconoscenza e ammirazione di Hollywood per lui (1) hanno il significato amaro dell'ipocrisia, resta pur sempre un rimedio: quello che lo stesso "padre della cinematografia", nel 1922, al tempo della prima proiezione di *Orphans of the Storm*, segnalò con tutta l'appassionata irruenza della sua indimenticabile voce: «Ieri», disse, «era l'epoca del guerriero; oggi è l'epoca del capitalista; domani sarà quella del pensatore». Più propriamente al cinema di domani appartiene dunque

questo potente re del «regno dell'Immagine», per usare la stessa frase di Goethe. E forse proprio nel religioso silenzio attorno alla sua tomba potremo intendere l'ispirazione per il cinema di domani. Poiché quando Griffith fu sepolto, il misterioso oracolo dell'apocalisse entrò sotterra con lui.

SEYMOUR STERN

(1) E' da temersi infatti che al ricordo di Griffith si voglia aggiungere un film sulla sua vita, a somiglianza dell'insulsaggine "biografica" di *The Jolson Story* o del polpettone "storico" di *Joan of Arc* («Giovanna d'Arco») di Fleming.

20 - MARIA FELIX



SU MARIA FELIX attrice, grava l' "handicap" spettacoloso di Maria Felix donna. E' un rapporto al quale non si può sfuggire. Maria Felix rompe le regole, mette a subbuglio le estetiche. Se la critica dispone ancora di sonni tranquilli, è solo perché non si è posta il problema. Ma se il tarlo del dubbio si insinuerà nelle placide menti, di quali esitazioni, contraddizioni, disastri non sarà responsabile? Un'attrice, difatti, si misura in termini di estetica. Vale a dire di recitazione, di creazione di un personaggio, o di un carattere, o di una figura simbolica o mitica; vale a dire di capacità ad armonizzare il proprio giuoco con quello degli altri interpreti, ad aderire al tono delle vicende, dar loro spicco e nerbo. Dinnanzi al film, il critico separa la bellezza dell'attrice dalla bellezza della sua recitazione, creazione del personaggio, ecc. La bellezza dell'attrice in sé non conta. Onde l'elogio caldo alle attrici "brutte-ma-tanto-brave", alle attrici "non-belle-ma-che-fanno-tipo", alle attrici "brutte-ma-tutt'anima", o "brutte-ma-intelligenti", eccetera. Basta che un'attrice osi essere bella, che subito di lei si proclama ch'è bella, sì, ma non attrice. Sotto il peso di questo pregiudizio, qualsiasi avvenenza crolla; nessuno studia un poco più a fondo la cosa; nessuno ha il dubbio che, anche sotto le apparenze smaglianti di una donna davvero bella, possa celarsi l'ottima attrice; o che — meglio — molto spesso, la bellezza stessa della donna costituisca la sua qualità di attrice. La bellezza è verità; una cosa bella è una gioia eterna, diceva un poeta. Altri tempi. Qui non s'intende far l'elogio

della bellezza puramente fisica. Una siffatta bellezza non esiste. Ne son la prova le schiere prospere delle "bellezze" hollywoodiane, le quali dovrebbero aver tutte le carte in regola con i canoni, le misure, i moduli prescritti dagli istituti di bellezza. Talmente perfette, da risultar irreali; come l'acqua, inodore, insapore, incolore: ma prive della freschezza dell'acqua. Se donne di tal fatta passano per "belle", è solo perché il concetto e la realtà di bellezza, al giorno d'oggi, si sono estremamente degradati. Non esitiamo a dire che quelle tal femmine sono brutte, non belle. Proprio perché non diciamo che sian per forza brave le brutte. Infatti, queste, "brutte" sono, e quindi non brave: anche se corrispondono esattamente ai manichini che dovrebbero, oggi, rappresentare la bellezza.

Dinnanzi a Maria Felix, si cade nella trappola delle convenzioni. « Che bella donna », si dice. E nessuno si interessa di vedere se è — anche — un'attrice. Nessuno si preoccupa di questa terribile eventualità: che la bellezza di Maria Felix sia anche un fatto d'arte. Ebbene, ci pare proprio che le cose stiano così. Maria Felix non è un manichino di bellezza. Chi se la sentirebbe di sostenerne l'identità con le bambole pneumatiche hollywoodiane? Non è una grande attrice, nel senso tradizionale della parola. Impossibile immaginarsela in certe parti, in certi film, sotto la direzione di certi registi. Maria Felix è un fatto nuovo nella storia del cinema: è una grande attrice perché è una bella donna che, con la sua bellezza, "rivela qualcosa". Innanzi tutto, rivela un paese e una civiltà. E' fin troppo evidente che Maria Felix non è un fatto casuale; è davvero evidente che Maria Felix riassume le caratteristiche di tante altre attrici messicane, da Maria Elena Marques a Maria Antonieta Pons, da Elsa Aguirre a Columba Domínguez e Carmen Montejo e tante altre. Tutti questi volti, queste « persone », narrano, attraverso film i più disparati, e buoni e pessimi, e stupendi e orripilanti, una « storia »: sono figure di un grande affresco che ci narra la vita, le vicende, i casi di un popolo. E se in questo affresco Maria Felix si distacca e si pone in evidenza, è perché meglio delle altre ha la probabilità di rappresentare un fatto completo, una sintesi. Bellissimi paralleli si potrebbero impostare, tra Maria Felix e la pittura messicana, tra Maria Felix e l'arte barocca messicana, tra Maria Felix e la letteratura populista messicana e via dicendo! Nei film di Fernandez, s'ella fosse men bella,

e di poco, tutto si sbriciolerebbe: perché davvero fa tutt'uno con i paesaggi, con l'arte delle chiese e dei monumenti, con le nuvole, con gli alberi. Per questo Maria Felix è veramente bella, e veramente attrice: perché esprime, « direttamente », la realtà e il carattere di una nazione. Ma un'altra cosa rivela Maria Felix: l'aspetto popolare della sua nazione. Nei suoi migliori film, ella interpreta ruoli di fanciulla popolana, o di intellettuale che col popolo si confonde, o di persona di casta che la casta rinnega in favore del popolo. Così in *Maclovio*, così in *Rio Escondido*, così in *Enamorada*. Solitamente, quando una attrice « bella » interpreta parti di ragazza o donna popolana, l'artificio balza subito agli occhi. Quant'è falsa, si dice subito. Nel caso di Maria Felix avviene il contrario. Mentre sono credibili i suoi personaggi popolari, incredibili e falsi risultano i suoi personaggi appartenenti alle « élites ». La bellezza di Maria Felix è una bellezza di parte, « engagée » per natura.

Una terza cosa, infine, rivela Maria Felix. Non solo la caratteristica specifica della sua patria, non solo la caratteristica delle donne popolarie del suo paese, ma anche il carattere, e il temperamento, la natura di questa patria e di queste donne. Se in qualche punto di *Enamorada* ella può parer leziosa, è perché in effetti leziosa è: d'altronde la parte stessa lo richiede, oltre ai residui hollywoodiani che talvolta Fernandez si trascina dietro. Ma nella maestra di villaggio di *Rio Escondido*, ma nella pescatrice di *Maclovio* nulla v'è di artefatto, di compiaciuto. Maria Felix costruisce dei personaggi senza l'ausilio delle tecniche tradizionali. Né è da dire che questi suoi personaggi siano simbolici, o mitici. Hanno carattere complesso e sentimenti profondi. Hanno idee e azioni umane. In *Rio Escondido* Maria Felix è la maestra che viene delegata a dar vita ad una scuola sperduta in regioni arretrate e ancora dominate da feudatari feroci: un interessante parallelo si potrebbe scrivere tra *Rio Escondido* e *L'educazione dei sentimenti*. In *Maclovio* ella è la ragazza popolana che deve lottare contro il pregiudizio razziale dei bianchi in nome della libertà dell'amore. Questo è uno dei rarissimi casi in cui l'espressione « libertà dell'amore » ci sia parsa pienamente legittima, onesta e pura. Con tutto ciò, Maria Felix è pienamente una bella donna. Molte astrusità si son dette e scritte in nome del « materiale plastico » della « fotogenia ». Eppure, quant'è vera l'espressione « fotogenia », nel caso di Maria Felix. Momento per momento, in tutti i suoi film: fino al quadro stupendo di quel suo primissimo piano che galleggia sulla serenata di *Enamorada*. Qui davvero la bellezza diviene un fatto reale, non si misura più col centimetro dei rigattieri dell'Istituto di Bellezza o con il vuoto dei cieli inventati dei falsi poeti. Maria Felix è un'attrice « stereoscopica ». Il dilemma anima o corpo lo supera con la sua presenza stessa. Per questo non c'è contraddizione tra la bellezza di Maria Felix donna e la bellezza di Maria Felix attrice; perché esse sono tutt'uno.

GIANCARLO ORSENIGO

FILMOGRAFIA

1946: *La diosa arrodillada* (La dea inginocchiata), di Roberto Gavaldon, con Arturo de Cordova e Charito Granados; *La mujer de todos* (La donna di tutti) di Julio Bracho, con Armando Calvo e Patricia Moran, - 1947: *Enamorada* di Emilio Fernandez, con Pedro Armendariz e Fernando Fernandez; *Maclovio* (Feudalismo messicano) di E. Fernandez, con Pedro Armendariz e C. Dominguez; *Rio Escondido* (Il mostro di Rio Escondido) di Emilio Fernandez, con Fernando Fernandez e Carlos Lopez Moxtezuma. Maria Felix ha inoltre interpretato: *Devoradora* di Gavaldon, *Vertigo* e *Amok* di Antonio Momplet, *Que Dios me perdone!*, *El monje blanco*, *Mare Nostrum* e *Soledad*.



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

PINKY LA NEGRA BIANCA (Pinky)

Regia: Elia Kazan - Soggetto: da un romanzo di Cid Ricketts Summer - Sceneggiatura: Philip Dunne e Dudley Nichols - Fotografia: Joe Mac Donald - Scenografia: Lyle Wheeler e J. Russell Spencer - Musica: Alfred Newman - Interpreti: Jeanne Crain (Pinky), Ethel Barrymore (Miss Em), Ethel Waters (Granny) William Lundigan (Thomas Adams), Basil Ruysdael (Il giudice Walker), Kenny Washington (Dott. Canady), Nina Mae McKinney (Rozelia), Griff Barnett (Dott. Joe), Frederick O'Neal (Jake Walters), Evelyn Ward (Melba Wooley), Raymond Greenleaf (Il giudice Shoreham), Dan Riss (Stanley), William Hansen (Goolby), Arthur Hunnicutt (Il capo della polizia) - Produttore: Darryl F. Zanuck - Produzione: 20th Century Fox, 1949.

TRA I FILM sul problema negro in America, realizzati nel dopoguerra ad Hollywood, *Pinky* («Pinky la negra bianca», 1949) è il primo ad arrivare sui nostri comuni schermi; mentre, in quella produzione, è giunto buon terzo, dopo *Lost Boundaries* di Alfred L. Warkner (presentato a Cannes) e *Home of the Brave* di Mark Robson (presentato a Bruxelles) anch'essi del 1949: senza contare il del tutto indipendente *The Quiet One* di Sidney Meyers, nato sulle orme del *Native Land* (1941) di Strand e Hurwitz. Va subito detto che *Pinky* non presenta valori espressivi eccezionali; appare piuttosto su un piano di dignitoso mestiere: anche se è un mestiere che porta la firma di Elia Kazan (del Kazan di *Gentleman's Agreement* e non di *A Tree Grows in Brooklyn* o di *Boomerang*) il quale ancora una volta cerca di impiegare il sonoro in funzione psicologica; il rumore ritornante del treno è strettamente legato al desiderio, nella protagonista, di abbandonare nuovamente il Sud per il Nord: stato d'animo messo in evidenza, tra l'altro, dal monologo interiore (la ragazza che pensa di mandare un telegramma al fidanzato); monologo bruscamente interrotto dinanzi alla casa della bianca miss Em: proprio accanto a quel cancello che da bambina Pinky non poté varcare e dove ora un'altra bambina negra sosta attonita e impaurita. In funzione psicologica vogliono essere anche l'impiego dei movimenti di macchina, i quali tendono a costruire lunghissimi pezzi senza stacchi, e infine la sequenza in cui miss Em muore: l'inquadratura è nettamente metà buia e metà illuminata; nella prima il regista mette, senza che risulti visibile, la malata, nella seconda, la negra Pinky; il bianco della quale, con evidenti intenzioni polemiche o comunque non di contrasti fin a se stessi, ha grande spicco anche nella scena che immediatamente segue: la ragazza che nella notte si affaccia al balcone del palazzo «costruito da schiavi». Pur volendo considerare le cose accennate e la recitazione della Crain, il film non ha, ripetiamo, va-

lori espressivi eccezionali. Peraltro un'opera come questa impone soprattutto, ed essenzialmente, un'indagine di contenuto: la quale non solo non può fare astrazione dalla viva realtà, dalle vere condizioni di vita e di spirito del negro in America (del "colored man", come dicono a New York) e dei rapporti tra questi e i bianchi; ma neppure dalla letteratura, dal teatro e dagli altri film sullo stesso argomento. L'indagine condotta per quanto riguarda il cinema da Peter Noble (1) ci sembra, proprio in relazione a questa viva realtà, piuttosto inadeguata e non attendibile: la posizione dell'autore come uomo, di fronte al negro è — diremmo — di "simpatia", e il suo studio è pertanto teso a guardare, come elementi positivi, quelle pellicole che una tale "simpatia" più o meno rispecchia. Una simile posizione sentimentale può identificarsi, d'altra parte, con quella analoga presa in un primo momento da Alice Langdon, nei confronti del tenente negro Brett Charles, in *Deep Are the Roots* (2) di D'Usseau e Gow. «C'è una differenza fra noi», dice la prima al secondo. «La tua pelle è scura, la mia è bianca. Nel mondo in cui viviamo oggi si cerca di far sì che questo sia motivo di discriminazione. E' sbagliato, è basso, ma è così. Ho cercato di chiamarti mio pari, ero buona con te, ma capisco adesso che sempre nel mio cuore ti ho sentito diverso... Cercherò di dirtelo onestamente. Nel mio cuore ti sentivo inferiore. Ho nascosto questo sentimento con atti nobili, ho fatto finta di essere giusta e giudiziosa. Riuscivo perfino a meravigliarmi della mia grande buona volontà...».

Le radici del problema negro, come dicono i tre atti di D'Usseau e Gow, sono profonde e la posizione del bianco verso il negro non può certo risolversi in una "simpatia" intesa alla Noble o alla Alice prima maniera; né sulle basi di tale sentimento, dai limiti piuttosto ristretti, trarre elementi di giudizio su questo o quel film. Si tratta invece di vedere se il regista tenta o non una risoluzione concreta, o una pur semplice indicazione di essa. Radici profonde non ha voluto scoprire, ad esempio, il Vidor di *Hallelujah!* (opera considerevolissima per diversi fattori) o altre pellicole sui negri o con negri: e così pure la maggior parte del teatro e della letteratura sullo stesso argomento. Si è giustamente osservato che il negro, nella letteratura e nel teatro, o è il classico Zio Tom, una bestia da soma come in Faulkner, o un ribelle alla King Kong, e comunque quasi sempre un vinto, e vinto in partenza: un "eroe" individualistico disperato nella sua paura: come ad esempio il Ganus di Caldwell, i personaggi di Chester Himes o di Richard Wright, anche se quest'ultimo è da molti ritenuto «il migliore interprete della situazione dei negri in America, il loro migliore avvocato». Himes e Wright partono da una comune teoria. Per il primo, e quindi

per il secondo, il negro «è un semplice di spirito, un generoso e simpatico figlio di "pote", che ama tanto più il bianco quanto più questi lo maltratta»; e il negro di eccezione, quello che trova intollerabile vivere sotto un regime razzista, si fabbrica una "neurosi" che lo rende completamente folle. Ed ecco che, in quest'ultimo caso, la paura diventa un elemento determinante, crea il Bigger Thomas di *Native Son* (3). In Wright non c'è più, come nel suo precedente *Fire and Cloud*, l'immagine costruita da Th. Ward in un'opera teatrale: l'immagine, cioè, della "grande nebbia bianca", la nebbia del pregiudizio nella quale i negri sono quasi come perduti ma da cui sanno uscire. «La grande nebbia bianca» diventa prima una "bianca montagna di acciaio" (*Bright and Morning Star*) e poi una "gabbia di ferro": quella appunto in cui si dimena Bigger Thomas. *Native Son* denuncia come la società americana «pone la gioventù negra nelle condizioni di quell'animale del laboratorio di psicologia nel quale si vuol determinare una neurosi, rendendole impossibile qualunque tentativo di vivere in conformità di quegli ideali nazionali che nessuno intende mettere in discussione, come accade invece per tutti gli altri giovani americani» (4). Ma nel fare questa denuncia, osserva a ragione il Ward, la "gabbia di ferro" nega le manifestazioni interrazziali e permette di rinchiudere e limitare tutti gli avvenimenti attorno ad un centro di interesse isolato; mentre i bianchi sanno bene che, pur verificandosi fatti del genere ed esistendo condizioni sociali inumane come la differenziazione razziale, il negro non è affatto rinchiuso in una prigione senza speranza, dove il bianco lo possa trattare sempre come una cavia, alla stessa stregua di un topo e di una capra, per produrre la "neurosi" e renderlo solitario e depresso, non più idoneo a reagire ad ogni stimolo di dignità umana e di libertà. Nella sua opposizione al pregiudizio, le prospettive del negro sono cambiate: la lotta che il negro conduce non è sempre cieca, ed egli avverte che per lui c'è la possibilità, se non presente futura, di non essere più tagliato fuori da ogni decisione e scelta, prigioniero in eterno di forze ritenute superiori alla sua volontà e al suo controllo.

«Il negro si è fatto maggiorenne». E, sempre per rimanere nell'ambito della letteratura e del teatro, l'autore negro Lance Jeffers, in *The Dawn Swing In*, fa ribellare il suo protagonista, che non si lascia linciare soltanto perché ha "osato" votare e in mezzo a bianchi. E il vecchio senatore sudista di D'Usseau e Gow avverte che «il vento sta crescendo», che «la tempesta si addensa». Tempesta in verità già iniziata: e «non c'è niente che si possa fare; niente sulla faccia della terra»: si tratta della figlia Nevvy, o meglio di Nevvy e della stessa Alice: la quale, alla fine, si schiera non più per simpatia, ma per convinzioni profonde, dalla parte di Brett. Siamo, in quest'ultimo caso, in una "uguaglianza letteraria". «La lotta per l'uguaglianza economica e politica dei negri si svolge con un ritmo sempre più serrato su parecchi fronti: il meno che possano fare i drammaturghi», scrivono D'Usseau e Gow, «è di garantire ai negri l'uguaglianza letteraria... Noi pensiamo che l'amore sia

una cosa molto bella. E ci dichiariamo in favore dell'amore, con o senza sesso, sia esso affetto profondo o amicizia o anche soltanto rapporto di vicinanza. Perché riteniamo che alla distanza, — e sia pure molto alla distanza — il desiderio di amore e di essere amati sopravvanzano di gran lunga la capacità di odiare e di essere odiati. E noi, gli uomini bianchi, non possiamo seguitare in eterno a odiare, a temere, a disprezzare tredici milioni di cittadini americani dalla pelle scura... Noi dobbiamo imparare ad amarli, a riconoscere praticamente quei diritti all'uguaglianza per i quali andiamo teoricamente predicando » (5). Il negro si è fatto maggiorenne; ma non per questa ragione, cinema letteratura e teatro debbono prospettare lo spettro dell'odio negro: così facendo aumenterebbero, come spesso hanno fatto, una diffidenza che frena ogni alleanza tra i "colored men" e quei bianchi che sono dalla loro parte: alleanza che solo può portare ad uno sbocco concreto. Ora Pinky in che stato di maggiore età si trova, o meglio viene a trovarsi alla fine del film? Ci sembra, questo, il punto vitale e determinante, più di certi aspetti di denuncia: i quali trovano le pagine di maggiore coraggio nelle scene dell'arresto all'inizio, della tentata seduzione e del negozio (« Da quando in qua è vostra politica servire i negri prima dei bianchi? », domanda la bianca diseredata al padrone del negozio, che fa pagare a Pinky i veli neri a prezzo maggiorato). Del resto tali aspetti sono controbilanciati da "fatti" piuttosto discutibili se confrontati con statistiche e documenti: difficilmente si è verificato, come avviene nel film, che una negra abbia vinto una causa contro una bianca. Ad ogni modo oggi non si tratta tanto di denunciare, quanto di prospettare risoluzioni concrete, fuori da ogni compromesso (la qual cosa è piuttosto difficile, se non assurda, nel caso di film realizzati in un paese dove, nei confronti del negro, vigono i pregiudizi che sappiamo). Pinky, all'inizio, è ancora "minorenne", cioè invasa da un complesso di inferiorità. In virtù della sua pelle molto chiara, nel Nord, dove la nonna l'aveva mandata a studiare, si faceva passare per bianca; e ora, diplomata infermiera, ritorna nella Virginia, nel Sud, presa dalla paura di dover confessare la sua origine all'uomo che intende sposarla: di non essere cioè Pat, ma Pinky: nome che viene appunto dato, in America, alle negre di pelle bianca. Questo complesso di inferiorità e questa paura non determinano la "neurosi" di un Bigger Thomas. Il dramma e la preoccupazione sono diversi: per lei si tratta di fingere o non fingere d'essere quella che in realtà è, di scegliere tra la vera Pinky e la falsa Pat. A poco a poco la ragazza si vergogna di aver rinnegato se stessa e la sua gente: diventa una negra sicura del suo diritto. A tale sentimento ella giunge non tanto per l'influenza della nonna (figura peraltro tradizionale, alla Zio Tom) quanto per quella di una bianca: una burbera benefica miss Em, che ha curato la vecchia negra ammalata di polmonite ed ora ha bisogno di Pinky come infermiera. « Dovunque tu vada » le dice, « sii te stessa. Non si ha diritto al rispetto quando si vuol fingere di essere la persona che non si è ». E miss Em, alla sua morte, lascia alla ragazza terra e casa, nella fiducia che ne sappia fare buon uso.

E' a questo punto che Pinky si ribella: contro la falsa accusa di indebita influenza su miss Em; contro coloro i quali non ammettono, « per ragioni di principio », che lei, una negra, possa ereditare da una bianca; contro il medico che le consiglia di non farsi illusioni; contro l'eventuale linciaggio, come avvertono i titoli dei giornali; contro la stessa nonna rassegnata al pensiero che « niente di ciò che vogliono i bianchi può avere l'uomo di colore ». E Pinky, come abbiamo visto, vince la causa. La qual cosa non vuol dire, per lei e per il film (tanto più se si tiene conto del compromesso accennato), una risoluzione del problema: anche se la ribellione non conduce, questa volta, a risultati come quelli di Bigger Thomas oppure del mulatto Robert Lewis, che uccide il padre bianco e si uccide (figura, quest'ultima, creata da un altro scrittore negro: quel Langston che, a differenza di Wright, si è però guadagnato con le sue poesie l'affetto del suo popolo). « Ora hai vinto », dice a Pinky l'avvocato difensore ed ex capo della polizia, « ma non so quanto questo possa essere utile alla pace interna ». Siamo ancora, come si vede, ad una fase iniziale della questione, e non in quella conclusiva, pratica, sia pure nella sua enunciazione teorica. In proposito è significativo il personaggio di Thomas Adams, il fidanzato di Pinky. E' possibile pensare, per miss Em, ad una attitudine di "simpatia" analoga a quella di Alice prima maniera: è possibile cioè vedere in lei una posizione sentimentale nei confronti di Pinky: atti nobili e giudiziosi che in fondo non escludono la sua "superiorità" razziale nei riguardi della protetta, e l'"inferiorità" di questa. Comunque appare più giusta la umanità di Em che quella di Adams. Il quale afferma di non aver pregiudizi sui miti delle razze superiori e delle razze inferiori, che nessun conflitto deve esistere tra ragione e istinto, che l'importante è amarsi: ad una condizione però, che « il resto » (l'origine di Pinky) rimanga per tutti un segreto. E quando questo segreto non è più tale, perché la notizia della causa ha varcato la Virginia, propone alla donna di fuggire nel West, di lasciare insieme prima il Sud e poi Boston, dove egli esercita la professione di medico. Adams non è come la bianca Nevvy di *Deep Are the Roots*: innamorata del negro Brett e pronta a sposarlo sfidando prevenzioni e giudizi, alla luce del sole. E' Brett, in questo caso, che rifiuta: ma per ragioni diverse da quelle di Adams: « Dovremmo », egli dice, « tagliarci fuori. Diverremmo un'isola. Non potremmo mai vivere nel mondo così com'è. Un'isola di perfezione e di fedeltà, ma solo un sogno. Finché un giorno ti svegliaresti e scopriresti che nessun uomo e nessuna donna possono crearsi un mondo staccato. Non ci sono isole. Non c'è via di uscita ». Ed invece la via di uscita esiste, ed è proprio quella intuita da Brett: quella di un mondo (cioè di uno stato di fatto) che non sia più « così com'è », oggi: un mondo diverso, annunciato dalle battute finali di Alice, quando si pone dalla parte del tenente negro: la via che conduce al fronte comune, ad una umana e democratica convivenza di razze e non ad un isolamento di esse. E in un isolamento si ferma la conquistata fiera di Pinky. Stanca di mentire, alla proposta di una nuova fuga lascia

che Adams se ne vada da solo: altrimenti sarebbe, per lei, tradire se stessa, la sua gente, miss Em: « Si può cambiare nome, ma non quanto è dentro noi stessi. Sono una negra, e non voglio essere nessun'altra. Non si può vivere senza fiera ». Ma Pinky torna al suo mondo non negra tra bianchi, uguale tra uguali; ma negra tra negri, in una scuola-clinica per infermiere di colore e per persone di colore, allestita nella casa che ha avuto in eredità. L'isolamento di Pinky segue le orme di quella teoria sulla "négritude" formulata da Sartre, in quel falso mito dell'"Orphée Noir" che tende appunto ad inculcare nei popoli di colore un sentimento "isolationniste": cioè, in altre parole, la formazione di un nuovo "racismo antiracista". Il negro deve sapere, come il bianco, che la sua vita non può essere considerata a se stante. C'è dunque in Pinky un superamento, non il superamento: Elia Kazan non arriva cioè ad una completa e reale risoluzione del problema.

Con ogni probabilità, proprio nel fatto di aver posto il "colored man" in una congregazione isolata (oltre che nel fatto di una "simpatia" nel senso accennato), è da ricercare la ragione del successo che il film sta ottenendo in quegli stati dell'America dove la proiezione non viene vietata come « fomentatrice di disordine, e pericolosa per i rapporti tra bianchi e negri ». Molto più convincente di Pinky ci sembra così, tutto sommato, *Gentleman's Agreement* (« Barriera invisibile », 1947), nel quale Kazan prospettava due vie di fondamentale importanza per combattere e risolvere il problema antisemita in America: quella stessa intrapresa dal protagonista nel condurre l'inchiesta (« essere ebreo » per qualche giorno), e quella che porta alla lotta attiva e non passiva: non serve infatti condannare l'intolleranza, se questa condanna rimane in noi come opinione personale e non si ha il coraggio di reagire alle più piccole manifestazioni di pregiudizio. Ad ogni modo Pinky ha un finale meno ipocrita di *Lost Boundaries*, dove due coniugi negri dalla pelle chiara riescono a vivere in una comunità di bianchi salmodianti, senza che di questo il regista dia una intima e vera giustificazione: quella giustificazione necessaria anche alla conclusione di *Home of the Brave*. (Un posto a parte merita invece *The Quiet One*: le preoccupazioni di Meyers sono di una particolarità del tutto psicologica, e su tale piano risolve).

GUIDO ARISTARCO

(1) Peter Noble: *The Negro in Films*, London Skelton Robinson, s. d. (1947).

(2) Titolo italiano: *Profonde sono le radici*. Rappresentata a Roma nel gennaio scorso dallo Sperimentale del Teatro Pirandello.

(3) Pubblicato in italiano da Bompiani, col titolo *Paura* (Milano 1947).

(4) Dalla introduzione di *Native Son*, scritta da Dorothy Canfield Fisher nel gennaio 1940.

(5) Dichiarazioni citate da Gigi Cane nella prefazione a *Profonde sono le radici*, in *Il Dramma*, Torino, anno XXVI, numero 106, 1 aprile 1950.

Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero la « miscellanea » e le note critiche su « *Unfaithfully Yours* », (« *Infedelmamente tua* », 1948-49) di Preston Sturges.

CIRCOLI DEL CINEMA

PUBBLICANDO nei numeri scorsi alcuni articoli concatenati sul problema fondamentale della conservazione dei film e sulla regolamentazione e tutela del diritto d'autore cinematografico, avevamo un timore non del tutto ingiustificato, e che è apparso qua e là in qualche frase degli articoli stessi. Temevamo che l'argomento affrontato così radicalmente, vogliamo dire partendo da una serie di affermazioni di principio, potesse sembrare ai dirigenti di alcuni cineclub (preoccupati dalla settimana e esigenza di buon programma) e, in genere, a molti amici del buon cinema, un po' astratto o troppo vasto e impegnativo. Le lettere che ci sono pervenute, gli echi e i commenti che ci sono stati comunicati, hanno invece scacciato queste incertezze e ci confermano la necessità e l'interesse della discussione che abbiamo iniziato e che intendiamo continuare sui problemi che sono fondamentali per la vita di una attività culturale cinematografica. Siamo lieti una volta di più che siano proprio i circoli del cinema a farsi sostenitori e promotori dell'azione da noi iniziata, e che non vuol restare un teorico susseguirsi di articoli, ma ampliarsi, assumere forme diverse e sempre più concrete, per portare un effettivo cambiamento nell'attuale situazione di fatto. I circoli del cinema dimostrano sempre più di essere all'altezza dei loro compiti e delle loro responsabilità, di saper comprendere che nel mondo cinematografico — così come oggi è congegnato — i diritti dell'arte, della cultura, della conservazione e della divulgazione, bisogna conquistarseli e difenderli.

Abbiamo visto, nei numeri scorsi, come il problema della conservazione dei film di interesse storico, artistico, culturale sia strettamente legato a quello, molto controverso, anche tra i giuristi, del diritto d'autore. Abbiamo accennato all'esistenza di una disposizione contenuta nella recente legge italiana sul cinema, e che riguarda i film nazionali di nuova produzione, così come abbiamo segnalato l'azione svolta in campo internazionale dalla F.I.A.F. (Federazione di cinetecche). Tra i circoli del cinema e, in genere, tra tutti gli studiosi, i critici e gli appassionati, è sempre più diffusa e sentita la esigenza di una più precisa regolamentazione di questi problemi, perché non si può parlare, scrivere, di un fatto artistico, culturale e sociale così importante come il cinema, e tanto meno studiarlo, senza che i suoi testi (i film), quelli di oggi e quelli di ieri, siano largamente accessibili. Abbiamo visto che le difficoltà principali, su questa strada, sono costituite dalla mancanza di legislazioni e norme efficienti, ma soprattutto dalla struttura industriale e commerciale a fine speculativo, che domina nella nostra società le manifestazioni artistiche e culturali di questo nuovo mezzo di espressione. Abbiamo anche avuto modo di osservare che, per combattere, bisogna unire le forze della cultura e non disperderle, bisogna che i vari organismi interessati sappiano creare un fronte co-

mune, bisogna che i circoli del cinema (come hanno dimostrato di saper fare) non si preoccupino soltanto di proiettare qualunque film capiti loro tra le mani, così come bisogna che le cinetecche dimostrino di essere strumenti vivi di cultura, vere biblioteche di film, e non organismi burocratici senza iniziativa o feudi inaccessibili di « élites » autoelettesi.

Vediamo ora di stabilire dei punti fermi, andando avanti per la strada che abbiamo intrapreso:

1) La Federazione internazionale dei produttori cinematografici, ricostituita recentemente durante un congresso a Cannes, ha creato un Comitato incaricato di studiare i problemi del diritto d'autore nel settore cinematografico. Detto comitato si riunirà a Venezia durante la prossima Mostra. Non per reazione, ma ad integrazione di questa notizia, possiamo annunciare che anche la Segreteria generale della Federazione italiana dei circoli del cinema aveva già delegato ad una commissione lo studio di questi problemi e indirà un Convegno su questo argomento invitando tutti gli interessati.

2) La Cineteca nazionale, di cui parla la legge del cinema, dovrebbe essere ormai una realtà concreta. Ha un suo patrimonio filmistico e più ancora ha le possibilità di incrementarlo. Noi sappiamo, a grandi linee, quel che fa e quel che non fa la Cineteca italiana di Milano; ci farebbe piacere avere notizie anche dell'attività o dei progressi della Cineteca nazionale.

3) La recente legge italiana sul cinema prevede il diritto della Presidenza del consiglio dei ministri di richiedere una copia di un film italiano di nuova produzione e il dovere del produttore di consegnare gratuitamente detta copia alla Cineteca nazionale. Non è possibile estendere questa norma anche ai film stranieri importati? (potremmo già dare una risposta a questa domanda così come già è stato fatto da altri, ma sarebbe una risposta che evaderebbe il problema, che rimane sempre insoluto).

4) L'unico punto chiaro della legislazione vigente sul diritto d'autore in Italia (per quel che riguarda il cinema) sembra essere quello della decadenza di ogni diritto, (salvi quelli di tutela del titolo, integrità dell'opera, plagio, ecc.), dopo trent'anni dalla prima presentazione pubblica del film. Quindi le pellicole prodotte, meglio sarebbe dire « create », prima del 1920 sono di dominio pubblico. Come si applica concretamente questo diritto di tutti conoscere queste opere?

5) C'è un interessante articolo del Codice penale vigente (art. 733): dice che chi distrugge, deteriora o danneggia opere di cui gli sia noto il valore archeologico, storico o « artistico » è punito con l'arresto fino a un anno e una multa; e le opere in questione possono essere confiscate. Questo articolo del Codice è molto importante. Si potrà fare arrestare qualcuno per aver distrutto o danneggiato l'ultima copia di « Sperduti nel buio » o un qualunque film, anche recente, che sia stato mandato al macero o mutilato?

VIRGILIO TOSI



Inquadratura tratta da una delle sequenze finali di «The Set-Up» («Stasera ho vinto anch'io», 1948): film diretto da Robert Wise e recentemente presentato al Circolo romano del cinema.

NEI GIORNI 1 e 2 aprile è stato indetto a Firenze un « Convegno toscano dei circoli del cinema ». La necessità di questa riunione era stata segnalata da parecchi Circoli, tra i quali il Cineclub « Primi piani » di Firenze, il Circolo del cinema di Livorno, il Circolo fiorentino di cultura cinematografica, il Cineclub di Pisa, ecc. Al convegno sono stati invitati i Consigli direttivi di tutti i circoli toscani (e vicini) federati, nonché i promotori di nuovi cineclub. Sono all'ordine del giorno dei lavori i principali problemi organizzativi e culturali che interessano oggi la vita dei circoli. Sarà pure esaminata la possibilità di sviluppare e intensificare i rapporti dando loro una forma permanente, tra tutti i circoli della regione. Durante il Convegno sarà presentato, a cura della F.I.C.C., un film cui seguirà un dibattito tra i dirigenti dei circoli.

ANCONA - 12 aprile: Assunta spina.

AREZZO - Il 24 marzo il regista Claudio Gora ha presentato in anteprima il film *Il cielo è rosso*. 8 aprile: *Naissance du cinéma*.

ASCOLI PICENO - 12 aprile: *Nascita di Charlot*; 26: *Naissance du cinéma*.

BERGAMO - 5 aprile: film di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi a colori; 19: *Dies Irae*.

BOLOGNA - 2 aprile: *Charlot soldato*.

BRESCIA - 14 aprile: *Charlot soldato*.

CASALE - 2 aprile: *Un palmo di terra*.

CATANZARO - 30 aprile: *Assunta Spina*.

CHIARI (Brescia) - Si è costituito un circolo del cinema. Auguri per una buona attività.

CREMONA - 7 aprile: *Assunta Spina*; 12: *Dies Irae*; 21: *Himmelskibet*.

FORLÌ - Ha proiettato un programma di film di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi. Tutto il mondo ride, Cinema primitivo e Topi grigi; 9 aprile: *Dies Irae*; 23: *Nascita di Charlot*.

(Continua in terza di copertina)

GEORGES SADOUL: « Histoire d'un art. Le cinéma des origines à nos jours », Paris, Flammarion Editeur, 1949.

UNA STORIA del film padroneggiante la ricca materia, come storia di un'arte e non come cronaca del perfezionarsi tecnico di un complesso di apparecchi o dell'evoluzione di un genere fortunato; una storia artistica diffusamente circostanziata e sviluppantesi su di un impianto generale accorto ed equilibrato, nelle giuste proporzioni assegnate alle cinematografie dei diversi paesi e al loro sviluppo temporale, munita cioè dei requisiti essenziali ad ogni considerazione storica, essenziali a veder chiaro (e che perciò furono detti una volta gli « occhi della storia », la geografia e la cronologia): in una parola « una storia critica », ecco quanto mancava fino a ieri alla cultura cinematografica: ed è quanto ci ha dato Georges Sadoul col suo bel volume recente: *Histoire d'un art. Le cinéma*. E sarà istruttivo intendere come il Sadoul sia sortito nell'eccellenza di un simile risultato; nei confronti del quale scadono tutti i tentativi precedenti dello stesso genere: non si dica fino a che punto l'abborracciatura di uno Charensol (*Panorama du Cinéma*, Paris, 1930), il tendenzioso e spropositato zibaldone di Bardèche et Brasillach (*Histoire du Cinéma*, Paris, 1935), l'irrelevante compilazione di Vincent, che non meritava la recente traduzione italiana (Garzanti, 1950); ma persino le penetranti analisi di Léon Moussinac (*L'âge ingrat du cinéma*, Paris, 1945) il mirabile *The Film Till Now* (1930) di Rotha, le ricchissime catalogazioni della *Storia del cinema*, di Francesco Pasinetti (Roma, 1939). Gli studi del Moussinac, di datazione assai anteriore alla loro recente raccolta, restano in gran parte validi ancora oggi per singolare sicurezza di giudizio, ma non sono concepiti, e non possono perciò costituirsi, come una storia organica del film; l'opera del Rotha, al contrario organicissima, è però intessuta su premesse estetiche incerte e soprattutto discutibili, che si riflettono in un gusto troppo incline a sopravvalutare la carta pesta e la macchinosità delle truccherie; la raccolta del Pasinetti non supera i limiti imposti dallo scrupoloso ricercatore, di una collezione di dati, cui l'istanza di completezza elimina ogni valutazione, e pur anche quella che sarebbe stata implicita nell'inclusione o nell'esclusione. La storia del Sadoul invece, a parte i pregi estrinseci già lumeggiati, prende, magari implicitamente, le mosse dalla convinzione che per giungere ad una conoscenza non superficiale, ma meditata e seria, e ad una valutazione equa di quel complesso copiosissimo, di fatti artistici e non artistici, quale è il cinema, occorre una estetica nuova: occorre considerare il cinema non campandolo in aria tra le nuvole delle teorie idealistiche dell'assoluta ed eterna bellezza, ma campandolo saldamente nella prospettiva della storia; e illuminandolo diffusamente, cioè da ogni lato, piuttosto che nella luce a effetto e a contrasto degli eterni (e quanto spesso verbosi e vani) raffronti con le altre arti. In altri termini il cinema nella ricerca di una propria giustificazione estetica, superando l'illusione che questa potesse avere un'autonomia ed una esclusività, sboccò in una generale teoria dell'arte che, sempre più concretandosi, si rivelò valida per tutte le altre, e facendosi viepiù chiara, convalidò (tanto è vero che tutte le vie portano « ad un dato punto ») la più avanzata e nuova concezione del mondo e della vita; legati alla storia e determinati, nel loro svolgersi, dai modi e dalle trasformazioni della produzione materiale. La coscienza adozione di questa concezione del mondo, e dell'estetica che ne può derivare, è ciò che differenzia e rende preminente la storia del cinema di Georges Sadoul rispetto a quelle di tutti i suoi predecessori. Qualche saggio? « Col Dottor Mabuse, Fritz Lang un'espresionismo e intrigo poliziesco, del quale ultimo fu uno specialista; il suo protagonista ha qualche tratto alla Fantomas, ma la bisca di cui era tenutario rispecchiava il disfacimento della Germania nei tempi dell'inflazione; e le battaglie tra i banditi e la polizia ricordavano le battaglie per le strade che erano allora ordinate da Noske... Nei sette mesi che furono necessari a Fritz Lang per portare a termine i suoi *Nibelunghi*, la crisi tedesca precipitò: i miliardi di marchi divennero moneta corrente, la rossa



Immagine tratta da « Home of the Brave » (« Odio »): uno dei film hollywoodiani del dopoguerra che cercano di impostare il problema negro in America. La regia è di Mark Robson.

Amburgo insorse sulle barricate e il Putsch di Monaco portò Hitler in galera, dov'egli scrisse *Mein Kampf*, e, poiché il 30% degli elettori votò per i nazionalisti, l'avvento di un terzo Reich sembrò vicino... I *Nibelunghi* sono un inno solenne a glorie leggendarie, sono pegni di vittorie e di rivincite prossime... La scenografia e la cartapesta dominano tutto il film... Nel quale l'uomo fu interamente subordinato alla plastica formale... La *Vendetta di Grimilde* volle dimostrare l'inesorabilità con cui la prima colpa provoca l'ultima espiazione, e cioè già imperava quel complesso di colpa che dominò quasi tutta l'opera di Fritz Lang; complesso comune alla più gran parte del cinema tedesco muoventesi allora sotto il segno di contrizione dostoevskiana... La *Morte di Sigfrido* riflette i fasti e il crollo del secondo Reich, ma è anche una qual sorta di introito alla pompa e alle parate di Norimberga, mentre la *Morte di Grimilde*, tutta fuoco e sangue, sembra profetica dell'annientamento wagneriano della Cancelleria del Reich, costruita da Hitler sullo stile delle architetture colossali della U.F.A. ». Charlot? « E' un vagabondo che la pretende a "gentlemen". Ma questa buffa pretesa non esclude la nobile rivendicazione della dignità umana, la cui conquista vuole che sian coperti di ridicolo i dignitari indegni: poliziotti, guardiani di carceri, conti, banchieri, usurai ». René Clair è

molto acutamente ricondotto nei suoi veri limiti mentre se ne colgono bene le caratteristiche di « tenerezza » e di « ironia », senza peraltro tacere che il suo contenuto sociale non è che « utopismo puerile »: e comunque evocare René Clair per Mario Camerini significa fare un paragone troppo schiacciante « per questo amabile narratore di aneddoti ». Pienamente riconosciuto ed esaltato il valore del « neorealismo » italiano ben distinto dal « verismo commercialistico di Zampa ». « *Ladri di biciclette* è forse il film più importante del dopoguerra ». Nessuna riserva allora? Sarebbe assurdo pretenderlo; e chi vorrà farne dovrà forse cercare in qualche sopravvalutazione, qua e là, delle ingenuità, non del tutto innocenti, di certi film nordici, in qualche indulgenza verso certi falli palesi di un grande ma disuguale regista come Renoir, in una non completa informazione sul film italiano del primo periodo; e naturalmente in refusi, inesattezze, errori inevitabili, passim: e, in qualche men sicuro giudizio. Dove, di riflesso, anche la scrittura si diffonde e si dilata in una tal quale sciatteria di stile affrettato e corsivo. Rare ombre però che non possono oscurare, a chi guardi oggettivamente, l'irreversibile giudizio su questa: prima autentica e degna storia del film.

UMBERTO BARBARO



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. Non da oggi soltanto, molte lettere indirizzate al Postiglione recano richieste di informazioni di carattere «archivistico». Chi è l'operatore del tal film? Chi è il caratterista di quell'altro? E così via. Sovente le pretese dei corrispondenti diventano un vero problema, e le ricerche cui deve provvedere il titolare della rubrica hanno chiaro il segno dell'inutilità. Per cui decidiamo di fornire soltanto quelle notizie che riguardano film di un certo valore nella storia del cinema o nella storia di un costume (anche malcostume). E' insensato rubare spazio a molti lettori che chiedono chiarimenti legittimi, solo per far posto al nome del figlio di Totò in Totò cerca casa. Molti argomenti, trattati in queste colonne, hanno provocato polemiche; questo ci induce a trascurare appunto quei dati che sono di utilità generale a favore delle proposte intelligenti dei lettori o delle missive che meritano d'essere rese pubbliche. Si avverte inoltre che è inutile allegare francobolli per avere una risposta a domicilio, o addirittura — è il caso di un amico milanese — scrivere il numero di telefono con la precisazione: «Chiamami in ufficio dalle 9 alle 12».

R. P. B. DE LEMOS (Genova). Hai letto l'articolo di Bolchi sul doppiato e vuoi proporre alla C. D. C. di aiutare la C. D. I. e le altre case doppiatrici; inoltre suggerisci a questi organismi di fondare una scuola di dizione «impeccabile in modo che quando i giovani d'oggi non saranno più giovani e quindi non potranno più doppiare le parti degli adolescenti e degli appena adulti, vi siano altri giovani che possano degnamente sostituirli». Ho eseguito l'incarico, come vedi.

ROBERTO GONFIANTINI (Livorno). Manon è già in circolazione; viene proiettato in edizione francese e solo ad un pubblico di età superiore ai sedici anni. Non ho visto Campane a martello; però, dagli altri film di Zampa l'idea che mi son fatta di quel regista, è molto simile a quella che tu esponi. Fucini tu citi, per un parallelo con la letteratura: non credo che Zampa arrivi alla felicità dello scrittore toscano (che oggi viene dimenticato ingiustamente, e bollato con troppa fretta) tuttavia la tendenza al «macchietismo» è evidente nel regista romano. Tanto evidente da nuocere. Di Jules Dassin, che a Hollywood era considerato poco più che un discreto mestierante prima di The Naked City («La città nuda»), vedremo presto molti film. Uno, con Richard Conte, Lee J.

Cobb e Valentina Cortese è già in circolazione. Non so se riesumeranno quel mediocre The Canterville Ghost che Dassin ha diretto nel '44 ispirandosi al bellissimo racconto di Oscar Wilde; la riduzione era di Edwin Harvey Blum e le parti principali erano così distribuite: Charles Laughton (Sir Simon De Canterville) e il fantasma; doppia parte, dunque; Robert Young (Cuffu Williams); Margaret O'Brien (Lady Jessica De Canterville); William Gargan (Sergente Benson); Reginald Owen (Lord Canterville). Inoltre vi apparivano «Rags» Ragland, la vecchia Una O'Connor e una nutrita schiera di caratteristi della Metro Goldwyn Mayer.

PIERANGELO RAFFA (Milano). Prova all'ufficio librario in via Borgonuovo, 24. Ti procureranno i libri che cerchi. Cinema non ha ancora l'attrezzatura adatta per impiantare una libreria di natura cinematografica. All'indirizzo che ho indicato, ti sapranno dire anche il prezzo delle opere, prima di ordinarle con l'impegno.

FRANCO BARETTI (Senza indirizzo). Mi hai domandato, un tempo, informazioni sul Centro Cinematografico Universitario di Padova. Mi scrivono l'amico Riccardo Cessi, e il segretario dell'istituzione, Mario Scolari, per fornirmi chiarimenti e dati. Il Centro è stato fondato nella primavera del 1946 ad iniziativa di un gruppo di studenti. Ebbe subito l'appoggio morale e materiale dell'Università. Non è un organismo simile al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, se è questo che vuoi sapere; è un Circolo del cinema che s'appoggia, per così dire, all'Università. L'indirizzo è: Padova, Via Vesalio n. 3. Scrivi e ti manderanno una relazione sull'attività del Centro. Leggila; non ti lasciare impressionare da quel passo in cui si accenna alla compilazione di una bibliografia essenziale «sotto l'alta direzione del prof. Carl Vincent», cerca di arrivare fino in fondo alle due cartelle dattiloscritte, perché il Centro di Padova è realmente una istituzione utile al buon cinema.

A. D. G. (Trieste). Cinema ha già pubblicato una recensione di Deception («Il prezzo dell'inganno»); puoi trovare l'articolo che ti interessa sul numero 11 della nuova serie. L'autore del commento musicale di quel film è Erich Wolfgang Korngold; ho molti motivi per sospettarlo anche autore del «concerto per pianoforte ed orchestra» attribuito ad un fantastico Hollentus. C'è un fatto che forse ti interesserà: la figura di Hol-

lenius è impersonata da Claude Rains, e Alberto Lattuada considera questa interpretazione una delle più interessanti della storia della recitazione cinematografica.

ETTORE PALADINO (Napoli). Di quell'incongruenza cronologica di Yvonne la Nuit s'è già scritto su queste colonne. In molti casi gli errori sono imputabili al regista o al suo assistente, ma più spesso dipende dalla segreteria di edizione che è appunto preposta a queste mansioni. Comunque, anche se Carducci faceva calare il suo famoso sole dietro il Resegone, nel cinema gli «sfondoni» sono imperdonabili.

MARCO VISCONTI (Napoli). Ricorda anch'io il motivo dello «slow» che suonano nel film They Were Expendable («I sacrificati») di John Ford ma non ne conosco il titolo. E' un problema fondamentale per te? Ti accontenti se ti dico che quel motivo viene interrotto, all'arrivo di John Wayne nel piccolo bungalow dove ballano, per suonare qualche nota di Anchors Aweigh?

MORANDO MORANDINI (Como). Altre volte ho già risposto alla domanda: «Quando si ha la data di nascita di un film?». Io sono propenso a considerare (per ragioni che ho esposto in una puntata di molti mesi fa) il giorno del «release», ovvero quando il film viene proiettato in «première» assoluta. Però in molti casi (vedi They Live By Night, proiettato in Italia col titolo La donna del bandito sei mesi prima che in America) si può tenere conto del giorno in cui il film è stato ultimato in fase di missaggio. Dimitri Tiomkin ha un buon passato come musicista per film: è inutile che ti elenchi qui le sue «prestazioni» più notevoli, perché so che Leydi ha in programma un articolo in cui comprenderà anche la sua opera. La domanda «In quali film appare il lago di Como?», mi lascia indifferente. Posso al massimo aggiungere, ai titoli da te citati, qualche altro film, di cui però non sono certo — e quindi mi trovo pronto a ricevere smentite —: I promessi sposi. E' caduta una donna. Giacomo l'idealista. La signora di tutti. Sono certo che molti lettori collaboreranno alle ricerche dell'amico Morandini. Il film Orgoglio — un infelice seppur nobile tentativo — era diretto da Marco Elter, il regista di Scarpe al sole.

GIORGIO TAMBURINI (Roma). La commissione dei premi Oscar ti ha dato ragione a proposito di Joseph L. Mankiewicz, quest'anno. Personalmente non posso esprimere il mio giudizio sull'assegnazione del premio, perché ancora non ho visto The Helress e All the King's Men, che erano in lizza insieme a Letter to Three Wives («Lettera a tre mogli»). Su quest'ultimo film ho condiviso il giudizio di Aristarco. Della psicoanalisi, impiegata come «sensazione» nel film The Snake Pit («La fossa dei serpenti») han discusso molti medici francesi e L'Ecran Français ha pubblicato le risultanze dei dibattiti. Sembra che la maggioranza si sia espressa negativamente, deplorando l'uso facile dei sistemi che sono in voga oggi in America e alla portata di tutti come la spazzola meccanica per le cute e il chewing-gum a mongolfiera. Non mi sono mai ricordato completamente su Olivia de Havilland; l'ho giudicata con poco entusiasmo un anno fa, e oggi mi trovo supergiù nella stessa posizione di «tiepido» anche al cospetto dei due premi Oscar. Non dimenticare che Barbara Stanwyck, di gran lunga superiore alla de Havilland, non ha mai ricevuto la dorata statuetta.

Eccoti ora qualche dato, dei tanti che mi hai richiesti. Capitani Coraggiosi; tit. orig. Captains Courageous; anno 1936, dal romanzo di Rudyard Kipling; adattamento e sceneggiatura: John Mahin, Marc Connelly, Dale Van Every; regia: Victor Fleming; fotografia: Harold Rosson; musica: Franz Waxman; interpreti: Freddie Bartholomew, Spencer Tracy (Oscar 1947), Lionel Barrymore, Mickey Rooney, Melvyn Douglas, John Carradine; Il Barone di Münchhausen (titolo originale: Baron von Münchhausen); anno 1942-43; regia Joseph Von Baky; produttore: Hans Albers; scenario: Joseph von Baky e Helmut Käutner; fotografia in Agfa-color: Warner Krien; scenografia: Gültorf Haster; musica: Haentschel; trucchi ed effetti speciali: Konstantin Irmen-Tschet; interpreti: Hans Albers, Brigitte Horn, Hermann Spellmans, Ilse Werner, Leo Slezak, Gustav Waldau, Michael Bonen, Kathe Haak. Dieci piccoli indiani (titolo originale: And Then There Were None); anno 1945; regia: René Clair; produttori: René Clair e Harry M. Popkin; dal romanzo e dalla commedia di Agatha Christie (il film ha avuto anche il titolo Ten Little Niggers); sceneggiatura: Dudley Nichols; fotografia: Lucien Andriot; musica: Charles Previn; interpreti: Barry Fitzgerald, Louis Hayward, Walter Huston, Roland Young, Richard Haydn, Mischa Auer, June Duprez, Judith Anderson, Queenie Leonard, Sir C. Aubrey Smith, Harry Thurston. Questa terra è mia («This Land is Mine»); anno 1943; regia: Jean Renoir; produttori: Jean Renoir e Dudley Nichols; soggetto e sceneggiatura: Dudley Nichols; fotografia: Lucien Andriot; interpreti: Charles Laughton, Maureen O'Hara, George Sanders, Walter Slezak, Kent Smith, Una O'Connor, Philip Merivale, Thurston Hall, George Coulouris. Partita d'azzardo («Destry Rides Again»); anno: 1939; regia: George Marshall; soggetto: da un romanzo di Max Brand; sceneggiatura: Felix Jackson, Gertrude Purcell e Henry Myers; interpreti: Marlene Dietrich, James Stewart, Charles Winninger, Mischa Auer. Il diavolo si converte («The Devil and Miss Jones»); anno: 1941; regia: Sam Wood; soggetto e sceneggiatura: Norman Krasna; interpreti: Jean Arthur, Robert Cummings, Charles Coburn, Edmund Gwenn, Spring Byington. Il ribelle («None But the Lonely Heart»); anno: 1944; regia: Clifford Odets; tratto dal romanzo None But the Lonely Heart di Richard Llewellyn; sceneggiatura: Clifford Odets; fotografia: George Barnes; musica: Hans Eisler e C. Bakaleinikoff; effetti speciali: Vernon L. Walker; interpreti: Cary Grant, Ethel Barrymore, Jane Wyatt, June Duprez, Barry Fitzgerald, George Coulouris. E per oggi basta, altrimenti derogo alle premesse rivolte ai miei corrispondenti nella lettera aperta.

GIORGIO TURI (Firenze). C'è un libriccino che potrebbe far compagnia al compendioso il linguaggio del film di Renato May, e s'intitola La regia del film d'amatore di Svatopluk Jizek. Ho l'impressione che faccia proprio al caso tuo. Entrambi i volumi sono editi dalla casa Poligono di Milano. Per il genere «passo ridotto» esistono pubblicazioni periodiche specializzate. In ogni caso ti consiglio di metterti in rapporto con qualche fiorentino che sia già stato «bruciato» dalle esperienze del documentario. Non credo alla completa utilità della rubrica che proponi.

IL POSTIGLIONE

GENOVA - « Film Club Genovese » - 16 aprile: Nascita di Charlot.

GENOVA - « Cineclub Rivarolo » - 30 aprile: Un palmo di terra.

IRCCO - 4 aprile: Assunta Spina; 11: Naissance du cinéma.

LIVORNO - Il « Circolo del Cinema » livornese ha proiettato recentemente: *The Quiet One* (con il commento in italiano). La città nuda, disegni animati e film di pupazzi cecoslovacchi, Naissance du cinéma, La coda del diavolo, The River e altri cortometraggi, Paisà, Anges du péché. Avendo coraggiosamente tenute basse le sue quote sociali, il circolo ha potuto contare su un buon numero di soci che si aggirano ora sui 450. A tutte le proiezioni fa seguito immancabilmente una lunga discussione, alla quale partecipano molti soci, e che si protrae spesso per più di un'ora. Il circolo ha anche organizzato proiezioni speciali a passo ridotto per le scuole e per gli operai di un grande complesso industriale. Programmi: 1° aprile: Dies Irae; 8: La terra trema (in edizione integrale).

LUGO - 30 aprile: Anges du péché.

MASSA MARITTIMA - 24 aprile: Un palmo di terra.

MILANO - « Cineclub popolare milanese » - 9 aprile: Un palmo di terra.

MILANO - Si è costituito il « Cineclub del Sempione » che ha concluso il suo secondo ciclo di attività durante il quale sono stati proiettati, tra gli altri film: La rosa di Bagdad, I fratelli dinamite, Il terzo uomo, Ossessione, Ventesimo secolo, cortometraggi e disegni animati americani, inglesi, sovietici e italiani.

NAPOLI - « Circolo Napoletano del cinema » - 2 aprile: Ulica graniczna; 16: Cinema primitivo e Topi prigi.

NOVARA - 2 aprile: Himmelskibet.

PADOVA - 23 aprile: Anges du péché.

PALESTRA - 2 aprile: Naissance du cinéma; 30: Nascita di Charlot.

PARMA - 9 aprile: Nascita di Charlot.

PESCARA - 23 aprile: Cinema primitivo; 30: Naissance du cinéma.

PISA - 5 aprile: Charlot soldato; 19: Un palmo di terra.

RAVENNA - 2 aprile: programma di film di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi; 23: Dies Irae; 30: Charlot soldato.

REGGIO CALABRIA - 9 aprile: Anges du péché; 24: Charlot soldato; 30: Dies Irae.

ROMA - Il « Circolo romano del cinema » ha presentato: Prison sans barreaux (visione speciale concessa dal regista Moguy), film di pupazzi e disegni animati a colori cecoslovacchi, Circo, The Set-Up. 16 aprile: Un palmo di terra.

SARAZANA (La Spazio) - Anche in questa località è nato un cineclub. Auguri.

SINIGALLIA - 17 aprile: Naissance du cinéma; 24: Assunta Spina.

SORTENNA (Pineta) - 12 aprile: film di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi; 19: La terra trema.

TORINO - « Cineclub Torino » - 10 aprile: Cinema primitivo; 17: Anges du péché.

TRENTO - 16 aprile: Assunta Spina.

TREVISIO - 2 aprile: Anges du péché; 9: film di pupazzi e disegni animati cecoslovacchi; 30: Cinema primitivo.

TRIESTE - 28 marzo: La terra trema (in ediz. integrale). Il giorno successivo il film è stato presentato al pubblico normale nell'edizione italiana. In accordo con il circolo del cinema sono state distribuite 20.000 schede per un referendum tra gli spettatori. Il 31 marzo è stato presentato Ossessione, pure nell'edizione integrale. Al termine della proiezione si è tenuto un dibattito sui due film di Visconti.

URBINO - 5 aprile: Dies Irae.

VARESE - 16 aprile: Dies Irae.

VERONA - 18 aprile: Charlot soldato.

In questi giorni si è costituita a Ferrara una « Associazione amici del cinema », che intende dedicare serate a film di pregi artistici e culturali. Il primo programma comprende: Germania anno zero e Paisà di Roberto Rossellini, Alba fatale di William Wellman, Il sole sorge ancora di Aldo Vergano, Janosik il bandito di Martin Eric, Allegri ragazzi di Grigori Aleksandrov, L'infanzia di Massimo Gorki di Mark Donskoi, Ladri di biciclette di Vittorio De Sica e Sirena di Karel Stekly.

LA MUSICA NEL FILM

SI DOMANDAVA, forse ingenuamente, in un suo recente saggio dedicato appunto alla *Musica moderna nel film*, Walter H. Rubesamen, critico musicale assai noto a Los Angeles ed insegnante di storia della musica all'Università di California: « Perché così poco si sente lo stile della musica contemporanea nei "commenti sonori" dei film prodotti ad Hollywood? ». E lo stesso Rubesamen osservava quindi che « forse appena una dozzina di film americani, delle molte migliaia prodotte in questi ultimi anni, contengono pagine di gusto sinceramente moderno ». Queste osservazioni sono esatte: se togliamo poche partiture (o, forse ancor meglio, alcune parti più o meno lunghe di poche partiture), preparate con cautela infinita dai soliti sei o sette "veri" musicisti (per la maggior parte europei immigrati) — e ricordo, ad esempio, Hanns Eisler, Miklos Rozsa, Darius Milhaud, Adolph Deutsch, Kurt Weill, Bronislav Kaper, Bernard Herrmann, e pochi altri — ogni altro commento sonoro, affidato ad una legione di "manovali della musica", veri "funzionari" musicali delle varie case di produzione, nei migliori dei casi giunge allo stile di un Liszt sentimentalizzato, nei peggiori precipita all'insopportabile dolciastra drammaticità di un Ciaikowsky, o addirittura di un Grieg. Non così, in generale, nel cinema europeo, e in quello francese in particolare. La migliore produzione francese si è quasi sempre appoggiata a musicisti non solamente di grande abilità e di buon gusto ma, ciò che più conta per il nostro argomento, di impostazione sinceramente moderna. Basti ricordare, a questo proposito, i "commenti" stesi da Georges Auric per *A nous la liberté* (« A me la libertà », 1932) di Clair e per *Le sang d'un poète* (1930) di Cocteau; da Maurice Jaubert per il *14 juillet* (« Per le vie di Parigi », 1933) di Clair, per quasi tutti i film di Carné, per *L'affair est dans le sac* (1932) di Pierre Prévert, per *Zéro de conduite* (1933) di Vigo; da Kosma per molti film di Renoir (da *Le crime de M. Lange* — 1935, in collaborazione con Jean Wiener — a *La bête humaine* — 1938), per *Les portes de la nuit* (1946) di Carné (da cui appunto fu tolta una bella canzone, divenuta celebre in questi giorni, *Les feuilles mortes*, su testo di Jacques Prévert); e si potrebbe continuare a lungo — ricordando, ad esempio i "commenti" di Milhaud e di Honegger per film artisticamente meno pregevoli — con l'unico risultato di elencare quasi tutta la produzione francese degli ultimi quindici anni.

Questo discorso ha voluto servire di introduzione ad alcune osservazioni sulla colonna musicale di *Manon* (1949) di Clouzot, presentato in questi giorni a Milano, in lingua originale. Autore di questo commento è Misraki, noto soprattutto per aver scritto, parecchi anni fa, una fortunata e divertente canzoncina: *Tout va très bien, madame la Marquise*. La sua partitura è assolutamente insignificante e contribuisce assai poco a creare quella suggestione psicologica che è nelle evidenti intenzioni del regista. La forma musicale è infatti legata a canoni tradizionali, spesso banali, qualche volta anche retorici (certa ricorrenza,

nel deserto, del "tema parigino" di Manon, ad esempio). Che invece l'uso dell'Internazionale ebraica (cantata nella stiva della nave alla partenza da Marsiglia e poi ripresa come "fondo" orchestrale in più punti della marcia in Palestina), della Marsigliese e di altri inni (spesso nell'ormai sperimentatissima funzione di "contrasto" — come per l'uccisione del fratello di Manon, accompagnata dalla marcia del *Notiziario del mondo libero*), di musica da ballo, accresca la tensione di alcuni punti, è un fatto che non riguarda Misraki. Al massimo può mettere in risalto la povertà del suo commento. Ma questo fatto, e cioè questa decadenza della musica francese da film, si era già rivelato in altre occasioni. Con gli altri due film dello stesso Clouzot, ad esempio. Il commento di *Le corbeau* (« Il corvo », 1943) non era davvero nulla di eccezionale (autore: Tony Aubain) e neppure *Quai des Orfèvres* (« Legittima difesa », 1947), si imponeva troppo all'attenzione del musicista (autore: Francis Lopez). Anche in quest'ultimo film erano proprio le parti musicali non di "fondo" le migliori. Si ricordi sopra tutte la famosa canzone *Avec son trala-la* cantata da Suzy Delair, efficace specialmente durante le "prove". Da notare che la canzone è opera dello stesso Lopez (parole di Hornez), più abile come autore di canzonette che di partiture sinfoniche (o quasi). Su di un altro piano invece la musica preparata da René Cloërec per *Le diable au corps* (1946). Senza essere un capolavoro, questa partitura raggiunge, specialmente nei momenti più sinceramente commossi, una reale adesione alle immagini del racconto.

A tempo di primato *Pinky* (« *Pinky la negra bianca* », 1949) è stato doppiato e presentato a Milano in questi giorni. In altra parte della rivista si analizza, di questo film, il significato e le intenzioni socialmente polemiche. Il commento musicale, che si vale di un "cast" in parte negro (con Mina Mae McKinney — già in *Hallelujah!* di Vidor —, Ethel Waters e Frederick O'Noal) e della regia di Elia Kazan, è opera di Alfred Newman. Certamente ottimo il proposito del musicista di sganciare la sua partitura da troppo evidenti riferimenti alla musica popolare, espediente troppo facile e spesso equivoco (un ricorso continuo al folclore negro si era fatto invece in *Hallelujah!*, un film che visto oggi dimostrerebbe assolutamente infondate tutte le pretese polemiche che gli sono state troppo rapidamente attribuite), ma d'altra parte sarebbe stato necessario un compositore ben più sensibile di lui per giungere, attraverso una musica "generica", alla definizione di ambienti e di situazioni tanto particolari. Si pensi che cosa ha saputo fare Ulysses Kay in *The Quiet One* (1947) di Sidney Meyers con una musica che non solo nulla ha chiesto in prestito all'ormai consueto repertorio cosiddetto "negro" dei magazzini musicali di Hollywood, ma anche si è tenuta lontana da una pedante sottolineatura delle situazioni visive. Quello di Ulysses Kay, e così pure la voce del poeta James Agee, non è stato un "commento" al film: piuttosto un'interpretazione continua e sensibilissima dei significati psicologici dell'azione. In *Pinky* invece commento nel senso ormai "tradizionale".

ROBERTO LEVY

Margot Grahame e Victor McLaglen in "The Informer" (Il traditore); questo film di Ford, del 1935, viene di nuovo proiettato in Italia.

