

A black and white close-up portrait of a woman with dark hair, looking slightly upwards and to the right. She is wearing a dark, patterned scarf. The background is dark and out of focus.

CINEMA

SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE **107**

NUOVA SERIE - 15 APRILE 1953

Medola, marzo.

Egregio Direttore,

Siamo arrivati a un punto in cui non sappiamo ormai come fermarci di fronte agli specchi del mito, chi si riconosce in certi personaggi tolti dalla vita e invece traditi dalla sua stessa retorica? chi si riconosce nella protagonista di *Europa 51*? C'è chi ha puntato tutte le sue risorse sul campo del neorealismo: Zavattini per esempio ha sacrificato molti dei suoi "miti" personali per darci di una visione nuova una interpretazione esatta, spoglia. Sarà fuori luogo la distinzione tra realtà cinematografica e verità, lo stesso Zavattini non resterà deluso, ma non tutti oggi sanno imporsi con rigore; faranno eccezione De Sica e Visconti e l'allegria di *Due soldi di speranza* ma questa fatica sprecata ad esempio quella di Rossellini da cinque anni in su, quanti sforzi per dare un significato di angoscia alla crudeltà, alla verità della visione e una risposta all'evidenza del paesaggio umano! Qui si potrebbero trovare i limiti di Rossellini e poi confrontarli con quelli di Antonioni: si vedrebbero inutili per lo meno e presuntuosi i tentativi "critici" e saggistici di Rossellini, che è un lirico, e l'insufficienza appunto del lirismo in un'epoca "senza perché", un'epoca che si accontenta di una retorica facile e giornalistica.

Si pensi adesso a certi libri neorealisti, o meglio si pensi a quella formula che ha incontrato tanto favore specialmente tra i giovani; possiamo dire che di essa sono vere tutte le denunce, ma infine che cosa aggiungono quegli scrittori alla verità? qui proprio, sul termine della verità non libera, cadrà il motivo della retorica, dell'impegno sentimentale. Ecco che allora il mito dell'artista è qualcosa di piuttosto sommario per giungere alla realtà. Chi ricorda il vecchio cinema *gangster*, il più sincero che abbia dato l'America, vi troverà materia di non partecipazione proprio là dove questo alla fine intende porre una risoluzione o una catarsi e si badi che i moduli del racconto sono qui assolutamente conformati al ritmo, al tempo cinematografico, al clima di Hollywood. Il nostro neorealismo sta commettendo lo stesso errore, ed è per questo che *Due soldi di speranza* ha ottenuto i consensi più calorosi anche da parte del pubblico. In questo film davvero non capita mai di sentire il peso di una inchiesta sull'ambiente, ci troviamo di fronte a un mito che è arrivato alla verità del sangue attraverso il limbo della realtà. Per dirla con una frase comune è vergine, è rinventato. Si spiega persino il perché della nostra commozione di fronte a una retorica così pura di *Limelight*; si accetta *Les belles de nuit* che è un film limpido nonostante tutto, un film tutto espresso. Non che vogliamo ribattere sul problema dello "specifico" ma invece diciamo subito che esso è esistito solo per una ragione di educazione nel critico.

In fondo le parole di Zavattini quando parla di umiltà, quando

sogna di seguire un uomo durante la sua giornata nei gesti meno decisivi e drammatici e farne un film, ci riportano a quello stupendo clima di purezza che fu l'età adolescenziale del film, ovvero ne costituisce il vertice umanissimo di sviluppo. Si pensi un po' alla possibilità di un simile film, esso sarebbe senza polemica, senza "personaggio" perché un uomo in due cre è "buono" e "cattivo", è vittima e oppressore (oppure non è niente). Naturalmente anche lo stesso Zavattini non può credere al neorealismo scuola, neppure Rossellini all'epoca di *Germania anno zero* (per forza!); il neorealismo è finito quando hanno cercato di scoprirne e vederne i problemi marginali, polemici, ne hanno lasciato sfiorire l'essenza, la poesia vera. E' la stessa ragione per cui da noi è morto il cinema borghese, e la colpa, si sa, non è della guerra; il recente tentativo di *Tre storie proibite* di sollevarlo a dignità, è un gioco indelicato, falso.

Giuseppe Turrioni

Roma, marzo.

Caro « Cinema »,

Un senso diffuso di disagio è oggi avvertibile nei confronti della cosiddetta "civiltà del neorealismo", non soltanto negli scritti di coloro che del cinema si occupano criticamente, ma anche nelle opere della più recente produzione italiana. Disagio riscontrabile tanto tra i sostenitori quanto tra i detrattori del neorealismo, e che sta a significare il desiderio di non divenire schiavi di una formula: infatti, da una parte Zavattini afferma che « non siamo ancora al neorealismo », dall'altra si grida al pericolo di isterirsi in un campo esaurito.

E' agevole rilevare quanto sia, invece, pericoloso insistere in discorsi soltanto teorici, nell'intento di indicare agli artisti la strada da battere, quando sarebbe molto più utile continuare il discorso in relazione alle varie opere che vanno progressivamente sottoponendosi alla nostra attenzione.

Legittimo appare il desiderio di rivedere quella produzione comunemente indicata come neorealista per individuarne le caratteristiche e darne una più sicura valutazione estetica, non altrettanto giustificato lo sforzo di trarne elementi atti a divenire metro di valutazione e vincolante poetica.

Un recente scritto di Gian Franco Chiodaroli su questa stessa rivista pareva avvertire di tale pericolo. E dico "pareva", poiché, ad una lettura più attenta, lo scopo dell'autore si rivelava quello di presentarci per buona la sua poetica a petto dell'altra. Alla poetica del neorealismo si sostituisce quella del mito o del simbolo. Non sarà necessario notare che per inciso l'assurdità di una simile pretesa, quando pare evidente che la nuova poetica non potrà che avere, sostanzialmente, gli stessi diretti dell'altra.

Il Chiodaroli afferma che « compito del cinema è di isolare nella realtà un mito visibile », enumera le caratteristiche dell'opera d'arte.

A noi sembra che un'opera divelta dalla realtà, se pure non appare chiaro fino a che punto ciò possa avvenire, corra il grave pericolo di perdere quella larga base di umanità che può renderla accet-

tabile dagli altri uomini, risultando una somma di cerebralismi alla creazione di un simbolo e, quindi, assumendo il freddo piglio di una dimostrazione. Riguardo alla mancanza di catarsi, che infirmerebbe un'opera come *Ladri di biciclette* (ed è discutibile fino a che punto sia accettabile tale affermazione), potrebbero qui ripetersi le osservazioni, tornate di attualità in occasione della rappresentazione del seneciano *Tieste*, sulla possibilità di un'opera d'arte priva di catarsi.

A meno che non si voglia intendere quanto il Chiodaroli dice nel senso che il regista non deve limitarsi a riprodurre strumentalmente la realtà, ma riviverla e trasfigurarla con la sua sensibilità poetica: e mi pare, questo, concetto sufficientemente acquisito anche dal neorealismo, pur nei suoi aspetti più polemico e sociale, e che, d'altra parte, farebbe superare il dualismo che nel suo scritto si pone tra film a soggetto e documentario, come "generi" diversi, pur se egualmente creatori di poesia, in quanto il fatto di trovarci di fronte ad un'opera d'arte esclude ogni distinzione empirica o scolastica. Occorre a questo punto rifarsi ad una ulteriore affermazione del Chiodaroli, secondo la quale l'autore del film sarebbe l'attore, o il regista in quanto attore. Ci pare che tale concetto non possa essere utilmente condiviso, quando è facile trovare delle opere cinematografiche (per restare in un ambito recente basterà citare *Pietà per i giusti*) di discutibile validità artistica, anche se sorrette da una interpretazione esemplare: indice della mancanza da parte del regista di qualcosa che supera il puro istruimento comunicativo nei confronti degli attori. L'attore è, o dovrebbe essere, materia estremamente duttile nelle mani del regista, più o meno vicino alla supermatione sognata da Gordon Craig priva della benché minima possibilità di reazione personale: in definitiva, un mezzo necessario alla creazione del film, al pari di qualsiasi altro mezzo tecnico.

Né vale l'esempio portato dal Chiodaroli del progressivo rivolgersi dei nostri maggiori registi agli attori di professione: conosciamo le ragioni personali che influiscono su Rossellini e quelle contingenti che determinano il lavoro di De Sica; quanto a Visconti non è qui il caso di stare ad illustrare i risultati raggiunti nei suoi incontri con le "divi" Calamai e Magnani.

Quanto si è esposto non è stato dettato da sterile amor di polemica: l'intento del Chiodaroli, diretto a sgombrare il campo della teorica cinematografica dai dogmi che rischiano di limitarlo in un ambito angusto, è degno di considerazione e di rispetto. Da ogni scambio di idee possono nascere utili chiarificazioni.

Piuttosto mi pare ora il luogo di richiamare quanto Mario Fubini scriveva in queste stesse pagine: « Credo... che se i critici cinematografici considerassero attentamente ciò che si scrive negli altri campi, presto o tardi si accorgerebbero che molti loro "problemi" sono già stati discussi e superati in tempi presenti ma soprattutto nel passato. Appunto perché si trovano di fronte ad una materia nuova e ancora criticamente inesplorata, essi incon-

trano le medesime difficoltà e si trovano di fronte ai medesimi problemi che tanto inchiostro fecero versare ai critici del Cinquecento, i quali elaborarono quella poetica in conseguenza della quale, e in contrasto con la quale, è sorta poi la critica moderna... Insisto dunque nel dire che se i critici cinematografici si prendessero la briga di leggere certi noiosi e polverosi volumi, ne ricaverrebbero un gran vantaggio ed eviterebbero tante discussioni inutili ».

Queste sono parole così chiare da non richiedere alcun commento: si può, però, notare che l'esigenza maggiormente avvertita, e non soltanto in campo cinematografico, è quella di una adeguata sistemazione dell'estetica: e da questo punto di vista l'apporto degli uomini forniti di una esperienza di cinema può essere utile a superare più di un problema. Ma quando dalla sistemazione estetica si passa alla stesura di una poetica i risultati non potranno essere accettabili: voler sostenere, in via puramente teorica, la superiorità del realismo o dell'astrattismo, voler argomentare l'assoluta validità di una tendenza sulla scorta di una esperienza passata, e da ciò dedurre le leggi delle future opere, ci pare contraddittorio con l'essenza stessa dell'opera d'arte, che risiede nella piena ed assoluta libertà del suo creatore.

Stefano Rodotà

Viareggio, marzo

Caro « Cinema »,

L'articolo di Carlo Sannita apparso sul n. 104 denuncia con acutezza un pericolo insito nell'istanza per una revisione critica, qualora essa muova da un angolo visuale limitato. Non vedo infatti come in tal caso sarebbe possibile evitare di cadere in una forma di contenutismo critico, e chi prende le mosse da un particolare contenuto non può certo postulare un'estetica universalmente valida.

Una revisione critica assumerebbe invece notevole importanza, qualora contribuisse a superare definitivamente una valutazione del film troppo statica e cristallizzata, per eccessiva fiducia nei canoni astratti. Infatti la critica giudiziaria di chi rigidamente distingue fra arte e non arte, e procede su tale base ad una anatomia del film, risulta spesso arida e non assolve pienamente al proprio compito. Mi sembra necessario, per contro, ricercare la genesi storica ed interiore del film; non si deve prescindere dalla vita reale, ma di essa considerare ciò che l'autore contrae in se stesso nel succedersi delle proprie esperienze. Così il critico può giungere a cogliere quell'interno mondo in dialettico svolgimento, la cui espressione costituisce la validità del film sul piano dell'arte.

In tal modo, accordando l'indagine storica con l'analisi puramente estetica, io ritengo che ogni « tendenza » della cinematografia possa essere veduta nella sua vera luce (senza che ad alcuno sia lecito invocare per un determinato orientamento artistico un metodo critico completamente diverso), così che le migliori opere di ciascuna di esse trovino posto nel numero, non eccessivamente elevato ma neppure troppo esiguo, dei classici del cinema.

Giancarlo Terzuoli

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume IX

FASCICOLO 107

Anno VI - 15
Aprile 1953

Questo numero contiene:

Lettere Seconda di copertina

Cinema-gira 186

TURI VASILE

Campanello d'allarme 189

Attori a Cannes 190

GIULIO CESARE CASTELLO

Cannes: atto secondo 191

MAX DI THIENE

Si gira Terza Liceo di Luciano Emmer . 199

RICARDO BLASCO

Quando Vienna rideva: III^o, La musica
alleata, e non serva dell'espressione . . 202

ERMANNO COMUZIO

Retrospective: La grande illusione 206

THEODORE HUFF

Hollywood allo specchio 209

VICE

Film di questi giorni 214

IL POSTIGLIONE

La Diligenza 216

Circoli del cinema Terza di copertina

★ Redazione: DAVIDE TURCONI - Impaginazione: F. F. FRISONE ★

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITA':
Milano, Via Serio, 1 - Tel. 563.063-563.064 - REDAZ. DI ROMA: via
S. Giovanni in Laterano, 210 - Tel. 764.085 - CORRISPONDENTE DA
LONDRA: Roger Manvell, Direttore della British Film Academy -
DA NEW YORK: Herman G. Weinberg, 30 Rockefeller Plaza - DA PA-
RIGI: Marcel Lapiere, 240 rue Saint-Jacques. - Gli abbonamenti si
ricevono direttamente all'ammin. del periodico, o mediante versa-
mento sul conto corrente postale N. 3/21497 - ABBONAMENTI:
Per l'Italia, annuale L. 2200, semestrale L. 1100; estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Ospiti del festival di Cannes 1953: l'attrice svedese Ulla Jacobson



Doris Day in Vecchia America, consueta commediola di Roy Del Ruth.



Antonioni mentre dirige una scena dell'episodio Ragioni sentimentali del film-inchiesta L'amore in città.

ITALIA

Si sono iniziate...

...le riprese dei seguenti film: Il Marchese di Roccaverdina (Excelsa), regista Pietro Germi, operatore Leonida Barbomi, interpreti Marisa Belli, Erno Crisa, Liliana Gerace, Vincenzo Musolino, Paola Borboni, Marisa Gallo; Il sacco di Roma (Prod. Mario Francisci), regista Ferruccio Cerio, interpreti Hélène Remy, Pierre Cressoy, Anna Maria Bugliari, Luigi Tosi, Vittorio Sanipoli, Franco Fabrizi, Valerio Tordi, Mario Ferrari, Aldo Fiorelli, Cesare Fantoni, Aldo Bettini; Martin Toccaferro (Amore Film), regista Leonardo De Mitri, operatore Carlo Belleiro, interpreti Angelica Hauff, Titina e Peppino De Filippo, Wanda Osiris, Ave Ninchi, Umberto Spadaro, Umberto Melnati, Virgilio Riento, Mario Cappello, Anna Maria Lupi; Gli italiani si voltano (un al-

CINEMA GIÀ

tro episodio di L'amore in città; Faro Film), regista Alberto Lattuada, operatore Gianni Di Venanzio, interpreti attori non professionisti con la partecipazione di Ugo Tognazzi; La mano dello straniero (Rizzoli-London Film), regista Mario Soldati, operatore Enzo Serafin, interpreti Alida Valli, Trevor Howard, Richard Basehart, Eduard Ciannelli; Scampolo (in Ferraniacolor; Peg Film. ENIC-Cité Film), regista Giorgio Bianchi, operatore Mario Albertelli, interpreti Maria Fiore, Henri Vidal, Cosetta Greco, Arlette Poyer, Paolo Stoppa, Umberto Spadaro, Brunella Bovo, Paolo Panelli; sono inoltre

iniziati o stanno per iniziare i seguenti film sui quali non si hanno peraltro più ampi particolari (almeno per il momento): Muro d'asfalto di Bomba, Cuore di spia di Borracetti, Nimra il terrore degli abissi di Langini, e Sierra Morena di Vajda.

Prosegue la lavorazione...

...dei seguenti film: La montagna tonante (disegni animati in Ferraniacolor; Iduna Film) di Antonio Annasi; Viaggio in Italia (Sveva-Junior) di Roberto Rossellini; Terza Liceo (INCIM) di Luciano Emmer; Canzoni, canzoni, canzoni... (Roma Film-Excelsa; in Ferraniacolor) di Dome-

nico Paolella; Café Chantant (in Ferraniacolor; Titanus) di Camillo Mastrocinque; Vortice (Lux Film-Par Film; in Gévacolor) di Raffaele Matarazzo; Giulietta e Romeo (in Technicolor; Universalcinema-Rank Film) di Renato Castellani; Tu sei il tuo giudice (Hermes Film) di Marino Girolami; Il più comico spettacolo del mondo (Totò 3D a colori; Rosa Film; in rilievo e in Ferraniacolor) di Mario Mattoli; Asso di cuori (in Ferraniacolor; Momi-Caiano) di Sergio Grieco; Gli uomini che mascalzoni! (Rizzoli-Francinex) di Glauco Pellegrini; Traviata 1953 (Venturini-Synimex) di Vittorio Cottafavi; La prova del sangue (Orchidea Film) di Mario Costa.

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Destini (un episodio; Continental-Franco-London-Columbia-CEIAD) di Marcello Pagliaro; Aida (in Ferraniacolor; Oscar Film) di Clemente Fracassi; I vitelloni (Peg Film-Cité Film) di Federico Fellini.

Il due aprile sono morti...

...Cesare Lomonaco e Giulio Stival, il primo a Roma e il secondo a Novara in seguito a un incidente d'auto sull'autostrada Torino-Milano. Lomonaco era Direttore dell'Istituto Nazionale LUCE, cui aveva dedica-

to gli ultimi anni della sua vita dal luglio 1949; Stival, uno dei nostri più apprezzati attori di prosa, aveva anche preso parte a numerosi film, fra cui Batticuore (1938) di Camerini, I mariti (1941) di Mastrocinque, e più recentemente Il cappotto di Lattuada; egli avrebbe dovuto partecipare anche a Traviata 1953, attualmente in lavorazione, e il suo ruolo viene ora interpretato da Marcello Giorda.

Un accordo...

...mirante a definire i termini della collaborazione fra la cinematografia e la televisione e a fissare le norme

(A sinistra): Joseph L. Mankiewicz mentre dirige Louis Calhern e Marlon Brando nel Julius Caesar. - (A sinistra): una scena del medesimo film.



che regoleranno l'utilizzazione dei film nel campo televisivo, è stato firmato tra la R.A.I. (Ente esercente la televisione), l'A.N.I.C.A. e l'A.G.I.S., nel quadro dello studio dei problemi della televisione di cui si occupa l'apposita Commissione costituita dalla Presidenza del Consiglio. Erano presenti il Dr. Sernesi per la R.A.I., l'avv. Monaco, il Dr. Gualino e il Comm. Penotti per l'A.N.I.C.A., il Comm. Gemini per l'A.G.I.S. e il Presidente della Sottocommissione di Studio e Direttore Generale dello Spettacolo avv. Nicola De Pirro.

Alla «Rassegna Nazionale...

...del Documentario» svoltasi recentemente a Lecce e organizzata dalla Associazione Cineamatori Meridionali e dagli Enti Provinciali del Turismo di Lecce e Brindisi, il «Premio Puglia 1953» è stato assegnato al documentario Il Club dei cuori solitari di Dino B. Partesano, con la seguente motivazione: «per la poetica visione di un tema originale, condotto con vigore espressivo in un clima di amara ed incantata ironia». La giuria, di cui facevano parte Carl Vincent, Nino Ghelli, Guido Cincotti, Virgintini e Pineschi dell'A.N.I.C.A., ha inoltre assegnato i seguenti premi di categoria: per i film scientifici, primo premio a Virus sconosciuto di Luciano Ricci; per i film d'arte, primo premio a El Greco di Antonio Navarro Linares; per i Documentari del folklore e del paesaggio, primo premio a Paese tra gli ulivi di Bepi Russi; per i documentari culturali di carattere vario, primo premio a Mani che vedono di Giuseppe Lpartiti; per i film sperimentali, primo premio al film di Partesano e una menzione a Buik 1951 di Giordani. Erano presenti alla rassegna gli attori Claudio Gora, Marina Berti e Marisa Merlimi.

Sono in preparazione...

...numerosi film fra i quali segnaliamo: Madame Butterfly di Carmine Gallone, in Technicolor con esterni in Giappone e in quadruplica versione: italiana, inglese, francese e tedesca; Cronache di poveri amanti dal romanzo di Vasco Pratolini, i cui diritti sono stati ceduti dall'editore Vallecchi alla Cooperativa Spettatori-Produttori Cinematografici (che ha già realizzato Achtung banditi!

per la regia di Carlo Lizzani; La Canzone Napoletana, un documentario culturale che verrà diretto dallo scrittore Pietro Elia (autore anche di un libro sull'argomento) e realizzato dalla Cineteca Centrale del Ministero della Pubblica Istruzione per essere diffuso negli ambienti didattici e culturali in Italia e all'estero; Ulisse, che verrà diretto per la Lux Film-Ponti-De Laurentiis da Mario Camerini, e non più da G. W. Pabst (ritiratosi secondo un comunicato ufficiale «per ragioni di carattere privato»), in due edizioni: in Technicolor col sistema normale e in Ferranacolor a tre dimensioni, con i seguenti attori: Kirk Douglas, Silvana Mangano, Rossana Podestà e Anthony Quinn; La valigia dei sogni di Luigi Comencini, prodotto da Mario Villa per la P. C. Mambretti in occasione del 50° anniversario del cinema italiano, della cui storia verranno rievocate le fasi salienti, attraverso le vicende di un vecchio attore, con Umberto Melnati, la "diva" del muto Elena Makowska, Maria Pia Casilio, Marcello Mastroianni e Ludmilla Dudarova: il 50% del film sarà costituito da materiale di repertorio fornito dalla Cineteca Italiana di Milano.

FRANCIA

Mentre prosegue...

...la lavorazione dei film: Les orgueilleux di Yves Allégret, con Michèle Morgan e Gérard Philipe, Madame de... di Max Ophüls con Danielle Darrieux, Charles Boyer e Vittorio De Sica, Les enfants du plaisir di Léonide Moguy, con attori non professionisti, L'amour d'une femme di Jean Grémillon in Gévacolor, con Micheline Presle, Massimo Girotti e Paolo Stoppa; sono già in avanzata preparazione i seguenti: Premier amour di Jean Renoir, Nuits andalouses (a colori) di Maurice Cloche, Juliette di Marc Allégret, Les hommes en blanc di René Clément, Avant le déluge di André Cayatte, Don Quichotte (a colori) di Marcel Pagnol, Ne quittez pas l'écoute di Marcello Pagliero, Le jugement dernier (a colori) di Henri Decoin, Les aventures de Arsène Lupin di Christian-Jaque con Gérard Philipe, Le blé en herbe di Claude Autant-Lara, Barabba di René



Luchino Visconti e Anna Magnani durante la ripresa di Siamo donne. La Magnani è ora in America per la presentazione di Bellissima.

Un'inquadratura del recente Martin Luther diretto da I. Pichel.



né Barjavel con Pedro Armendariz, A' nous deux, Paris di Pierre Kast (sul tema dell'arrivismo, composto di vari episodi a soggetto e brani di documentario), e L'affaire Maurizius di Julien Duvivier dal romanzo di Jacob Wassermann. A proposito di Duvivier, che prepara fra l'altro un film a colori tratto da Quatre-vingt-treize di Victor Hugo, pare che egli mediti un nuovo seguito alle vicende di «Don Camillo»: nel secondo della serie infatti (girato recentemente in Italia: Il ritorno di Don Camillo), è accertato che il finale dà adito a una simile eventualità, in quanto il Cristo dall'altare dice al parroco: «Tu avrai ancora molto da fare» e Don Camillo risponde: «A vostra disposizione». Nulla esclude quindi, secondo quanto ha persino dichiarato il regista in un'intervista, che il «serial» di Don Camillo abbia ancora una continuazione.

GRAN BRETAGNA

John Huston...

...che sta per condurre a termine la lavorazione di Beat the Devil, i cui esterni sono stati girati in Italia (al film prendono parte Jennifer Jones, Humphrey Bogart e Gina Lollobrigida), dirigerà nuovamente l'attore José Ferrer (da lui già diretto in Moulin Rouge) in un'edizione cinematografica del Richard III di Shakespeare, e poi in Matador da un romanzo di Barnaby Conrad, le cui riprese dovrebbero effettuarsi in gran parte in Spagna.

Dalla commedia...

...di Mark Twain, è tratto il film The Million Pound Banknote in Technicolor, che Ronald Neame ha appena iniziato negli stabilimenti di Pinewood. Protagonista del film, prodotto da John Bryan per la Rank Organization, è Gregory Peck, nel



James Mason ha preso simpatia per il personaggio di Rommel: eccolo mentre discute col regista Robert Wise il suo ruolo in *The Desert Rats*.

ruolo di un americano squattrinato che all'inizio del '900 giunge in Inghilterra per trovarsi coinvolto in una serie di avventure incredibili.

U. S. A.

Altri film biografici...

...si annunciano: *The Life of Jackie Coogan*, da un soggetto dell'ex-ragazzo prodigio basato su fatti realmente accaduti, nel quale Sidney Chaplin (rivelatosi in *Limelight*) dovrebbe sostenere il ruolo di suo padre; *Moonlight Serenade*, sul celebre direttore d'orchestra Glenn Miller, che sarà impersonato sullo schermo da James Stewart; e infine il film — già annunciato da tempo — imperniato su Gandhi, che Gabriel Pascal sembra ormai deciso a produrre, con Alec Guinness come protagonista.

La crisi della produzione...

...comincia a dare i suoi primi frutti: mentre alla 20th Century-Fox viene attuata una volontaria riduzione degli stipendi, per cui i funzionari che percepivano più di 500 dollari alla settimana hanno accettato di riceverne la metà (secondo una notizia ufficiale data dallo stesso presidente Spyros Skouras durante la consueta Assemblea degli azionisti della Società medesima); alla Metro Goldwyn Mayer si sta procedendo a una graduale "riduzione di personale", in seguito alla quale, ad esempio, è stato allontanato il regista Clarence Brown (una delle "colonne" della Metro). Il Brown è tuttavia di

nuovo al lavoro come regista e produttore indipendente, in società con Charles Feldmann, ed ha intenzione di realizzare un film interpretato da Irene Dunne e Robert Wagner, tratto da una commedia di successo: *Bernardine* di Mary Chase.

Fra i film in rilievo...

...attualmente in lavorazione ricordiamo: *Airport Tangiers*, un dramma di spionaggio con Joan Fontaine, e *Lisbon*, un poliziesco con Joan Crawford (entrambi in 3D); i seguenti invece sono realizzati a schermo largo (e naturalmente a colori): *Coins in the Fountain* (Cinemascope) con Gene Tierney e Louis Jourdan, e *The Charge of the Lancers*, diretto da William Castle con Jean Pierre Aumont, ambientato durante la guerra di Crimea (si tratta probabilmente del rifacimento di *La carica dei 600*, diretto da Michael Curtiz nel 1936).

«The Big Heat»...

...è il titolo del prossimo film di Fritz Lang, di cui è protagonista Glenn Ford, insieme a una nuova attrice, Jocelyn Brando (sorella di Marlon), già attrice di teatro, il cui debutto è atteso con viva curiosità.

Una vivace polemica...

...è nata fra il produttore indipendente Victor Pahlen e la Warner Bros, circa la realizzazione di un film dal titolo *Helen of Troy*, di cui dovrebbe essere protagonista Hedy Lamarr. La Warner intende infatti

effettuare il rifacimento della parodia di John Erskine, già realizzata nel 1927 da Alexander Korda (*The Private Life of Helen of Troy*), mentre il Pahlen afferma di avere da tempo annunciato un film su Elena di Troia da realizzarsi in Italia, con la stessa attrice, ma da un soggetto originale.

Cominciano i guai...

...del film in rilievo nei confronti della censura: secondo un recente comunicato, una pellicola tridimensionale è stata vietata — proprio a causa del procedimento — nello Stato dell'Ohio, la cui severità in proposito è ormai proverbiale. Il verdetto della commissione di censura precisa che il film, interpretato da un'attrice piuttosto formosa, sarebbe «accettabile se fosse stato piatto».

Cordiali accoglienze...

...sono state riservate a New York ad Anna Magnani, recatasi in America in occasione della presentazione di *Bellissima* di Luchino Visconti. La Magnani, che non ha accettato alcuna offerta per partecipare a film di produzione hollywoodiana, ha intenzione invece di portare in Italia lo spettacolo *Wonderful Town*, una "musical play" che ha avuto enorme successo a Broadway in quest'ultimo periodo, ambientandola però a Napoli anziché a New York. L'attrice è inoltre in trattative con un balletto di negri di Harlem, che ella farebbe apparire in uno spettacolo di rivista.

AUSTRIA

Anche «Anatol»...

...dopo *La ronde* di Arthur Schnitzler, verrà tradotto per lo schermo: il successo internazionale del film diretto da Max Ophüls ha incoraggiato infatti una casa viennese a produrre il nuovo film affidandone la regia a Paul Henreid che ne sarà anche protagonista. L'attore sta attualmente lavorando alla stesura della sceneggiatura con la collaborazione del viennese Walter Reisch, già sceneggiatore fra l'altro di Willy Forst per *Mascherata* (1934), di Duvivier a Hollywood per il grande valzer (1938), e di Ernst Lubitsch per *Notchka* (1939), nonché regista egli stesso di *Episodio* (1935) e, più recentemente, di *Scheherazade* (1946).

GERMANIA OCC.

In cinque versioni...

...viene realizzata tutta una serie di film destinati alla televisione: tedesca, inglese, francese, italiana e spagnola. Fra i primi messi in cantiere negli stabilimenti di Thurnau, vi è una biografia musicale: Robert und Clara Schuman, e un'operetta: *Fledermaus*. Nella produzione corrente abbondano d'altra parte le operette filmate: *Das singende Hotel* e *Ver-giss die Liebe nicht* ad esempio, entrambi in lavorazione ad Amburgo, e *Die Rose von Stambul* dall'operetta di Leo Falls, che Karl Anton ha da poco condotto a termine con alcuni esterni girati ad Istanbul. E' inoltre appena iniziata la lavorazione di un film tratto da una favola di Andersen: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, e un film che si

svolge nell'ambiente del circo equestre: *Salto mortale*, per la cui realizzazione la produzione Komet si vale della collaborazione del Circo Krone.

A Gottinga...

...dal 30 giugno al 9 luglio avranno luogo le annunciate «Giornate del Cinema», con la partecipazione di numerose personalità della cinematografia internazionale. La manifestazione comprende fra l'altro due cicli di proiezioni: una Mostra Retrospectiva del Cinema Tedesco degli ultimi decenni e un Festival Internazionale del Film Sperimentale e di Avanguardia, durante il quale verranno presentati film surrealisti, astratti e d'avanguardia di ogni nazionalità, prodotti fra il 1912 e il 1952.

ARGENTINA

Un decreto governativo...

...ha creato un nuovo Ente per coordinare le attività della cinematografia e per studiare tutti i problemi della produzione nazionale: esso si chiama «Consiglio Consultivo Cinematografico Argentino».

Si riparla...

...di un film biografico dedicato a Evita Peron: questa volta l'iniziativa sarebbe partita da un produttore locale, che avrebbe intenzione di trarre un film a colori dal volume «*La razón de mi vida*» e di affidarne la regia a Léonide Moguy, il quale tuttavia non ha ancora dato una risposta definitiva. In ogni modo, l'attrice Andrée Debar si recerà in Argentina per cercare di convincere il generale Peron a concedere la propria autorizzazione.

SVIZZERA

Charles Spencer Chaplin...

...ha restituito al Consolato Americano di Ginevra il 10 aprile scorso il suo permesso per rientrare negli Stati Uniti, rinunciando quindi al suo domicilio in America, dove risiedeva ormai da più di quarant'anni. Qualora egli intendesse farvi ritorno dovrebbe naturalmente chiedere un nuovo visto, dimostrando di possedere tutti i requisiti previsti dalle nuove disposizioni di legge. Il fatto conferma la decisione di Chaplin di stabilirsi in Europa, dove oltre a produrre dei film (il prossimo pare verrà girato in Gran Bretagna), egli curerà personalmente la riedizione sonorizzata (con musiche proprie) dei suoi film più importanti, i cui negativi lo hanno seguito nella sua attuale residenza svizzera.

SVEZIA

Dopo «Barabbas»...

...che Alf Sjöberg ha ricavato dalla celebre opera di Pär Lagerkvist (Premio Nobel per la letteratura), girando gran parte degli esterni in Israele, e che verrà presentato nel prossimo autunno, il film più atteso dell'attuale produzione svedese sarà la riedizione del romanzo di Selma Lagerlöf *Il tesoro di Arne*, da cui Mauritz Stiller trasse nel 1919 quel film che è ormai ritenuto un «classico» della storia del cinema. Ne sarà regista, questa volta, Gustav Molander, e protagonista femminile Mai Zetterling.

CAMPANELLO D'ALLARME

I RECENTI risultati del Festival di Cannes suonano come un campanello d'allarme per la sorte futura del cinema italiano. I francesi riprendono animo e si apprestano a riconquistare il loro primato in Europa: questo dovrebbe rallegrarci se non coincidesse con un lento declino del nostro cinema. La co-produzione italo-francese, ideata con un criterio di stretta reciprocità, ha finito col favorire più i francesi che noi e, se non ha proprio risolto del tutto la loro crisi economica, ha certamente contribuito a ridare fiducia, persino a rivalutare le loro forze e a rivelarne delle nuove.

Abbiamo l'impressione che, d'altra parte, il cinema italiano stia vivendo, per forza d'inerzia, delle rendite del periodo d'oro del dopoguerra, malgrado esso disponga oggi di mezzi maggiori che per il passato e di più agguerriti organi di diffusione e di propaganda, come l'I.F.E. e l'Unitalia. Tramontata l'epoca che, a torto o a ragione, è andata sotto l'insegna del neo-realismo, la nostra produzione non ha saputo trovare nuovi autentici filoni di ispirazione; ha aumentato considerevolmente e follemente il numero annuo dei film; ha favorito il rinascere di un pericoloso e costosissimo divismo; si è imborghesito malamente, cedendo alle mode più esteriori oppure ostinandosi in opere velleitarie di preziosa e sottile fattura il cui fascino va scadendo giorno per giorno.

Accade, così, che sia difficile oggi trovare, pur nella caterva dei film sfornati in un anno, una selezione degna di rappresentarci alle manifestazioni d'arte: i film commerciali sono di gran lunga i più numerosi; e i nostri uomini migliori, da Rossellini a De Sica, hanno aperta la serie delle opere sbagliate. I successi del passato e la eco di una crisi americana ci trascinano sulla strada della concorrenza a Hollywood; con frequenza sentiamo annunciare « colossi » o film a cui prendono parte divi americani. Forse, non è su questo terreno che potremo tornare a vincere la partita: noi abbiamo incuriosito il mondo con film girati con mezzi quasi di fortuna, con attori spesso improvvisati. Sul piano della grande produzione potremo anche ottenere non trascurabili vantaggi di carattere industriale; ma saremo sempre condannati ai sotto-prodotti, alle sotto-marche. Gli ultimi nostri successi — e sono già dell'anno scorso — si chiamano *Il cappotto* e *Due soldi di speranza*: film, per un verso o per l'altro, ti-

picamente italiani, che affidavano il loro valore esclusivamente ai mezzi della fantasia e dell'immaginazione.

Si è visto, così, a Cannes il buon esito di un film come *Magia verde* del regista Gian Gaspare Napolitano e dell'operatore Mario Craveri, di un film, cioè, che deve all'autenticità della sua ispirazione, il merito della segnalazione. Gli altri due film in lizza — quelli di De Sica e di Soldati — non dovevano passare sotto silenzio, come è accaduto. Si poteva discutere, prima, se fosse

lontà; la consapevolezza, tuttavia, può offrire un qualche contributo.

E' ora che i produttori — all'insaputa dei quali, diciamo la verità, si sono affermate le recenti fortune della cinematografia italiana — si adoprino, nel loro stesso interesse, a favorire il risveglio qualitativo del film italiano, adottando criteri nuovi. Non basta disporre di mezzi, scritturare grossi nomi, dare lavoro; occorre difendere le posizioni raggiunte e tentare di superarle. Ogni successo internazionale di un film italiano — non ci stancheremo di dirlo — è una garanzia di vita e di diffusione per tutta la produzione nel suo complesso, o almeno per una gran parte di essa. Per questo ci auguriamo una solidarietà che non è mai esistita, un rigore che viene continuamente trascurato nell'euforia della super produzione, un più saggio e obiettivo uso degli organi di rappresentanza di categoria e dei mezzi che, sia pure indirettamente, questi organi posseggono.

La politica cinematografica del Governo ha fornito preziosissime armi alla produzione nazionale, come l'obbligatorietà della programmazione e i premi, ed ha sollecitato vantaggiosi accordi internazionali, facendosi giustamente forte della grande importanza del mercato italiano. Anche se l'Amministrazione non può e non deve entrare nel merito della produzione, crediamo però che sia giunto il momento di incoraggiare particolarmente i fatti artistici, non solo creando le migliori condizioni possibili per favorirne la nascita e l'affermazione in Italia, ma tenendo soprattutto conto delle aperture che i film artistici possono creare nei mercati esteri. Accade invece che dei vantaggi governativi vengano, talvolta, a godere particolarmente quelle opere che già per il loro carattere popolare si sono assicurato un ottimo esito economico e finanziario; mentre le opere nuove, il cui destino è, come accade, quello di precorrere ed orientare il gusto del pubblico, finiscono con lo scoraggiare i responsabili della produzione.

Crediamo, quindi, che il duro insegnamento di Cannes, debba essere raccolto e meditato, e che i successi altrui, lungi dall'essere motivo di scoraggiamento e di irritazione, debbano spingerci per la strada che da alcuni anni il cinema italiano si è aperta nel mondo.

I risultati del festival di Cannes hanno messo in evidenza la necessità di pensare seriamente alla sorte futura del cinema italiano, che non può limitarsi a vivere, per forza d'inerzia, delle rendite del periodo d'oro del dopoguerra

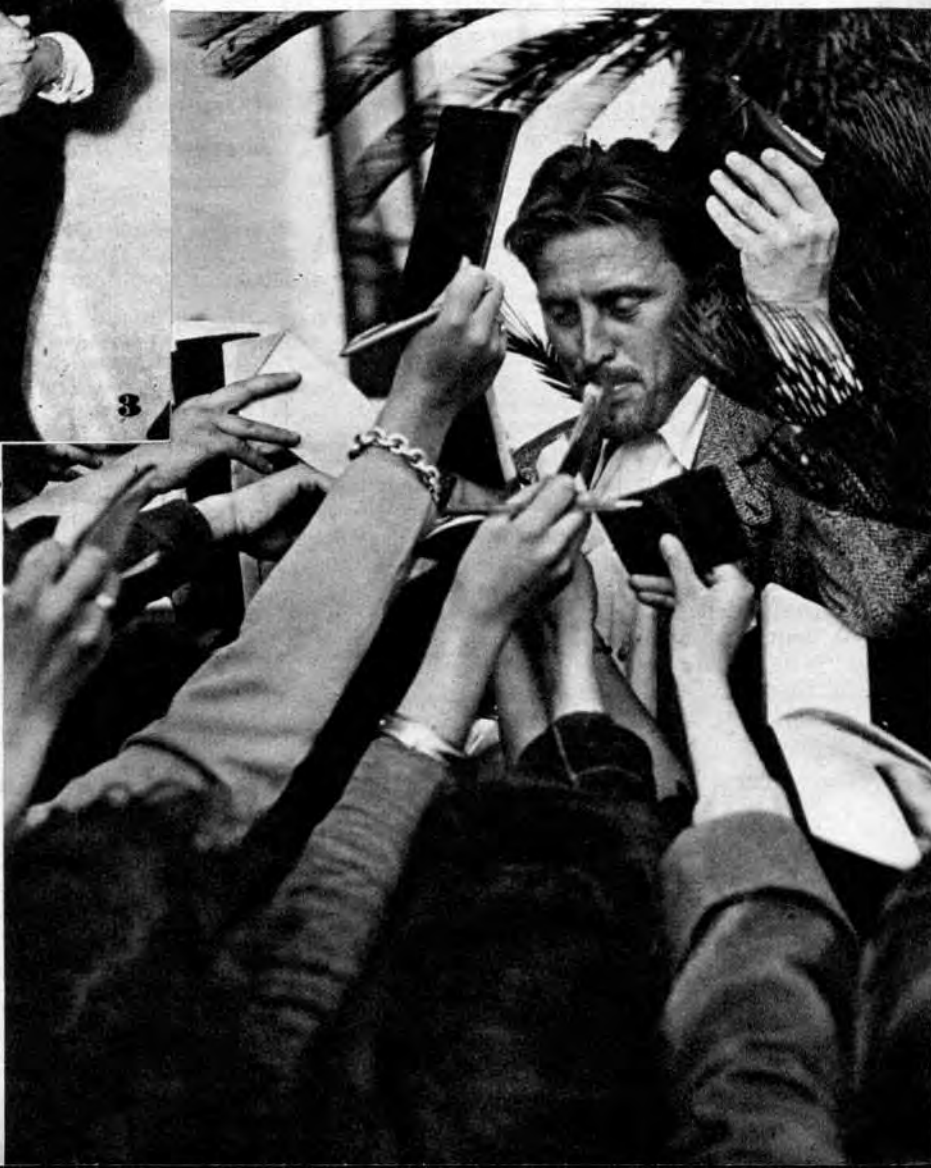
o no opportuno farli entrare in concorso; ma una volta fatta la scelta era obbligo difenderli fino all'estremo; ci si consenta però la franchezza di affermare che l'ambiente italiano, assai largamente rappresentato a Cannes, si è comportato in un modo per lo meno strano. Già il giorno dopo l'apertura del Festival, ci era capitato di leggere uno strabiliante pezzo su un quotidiano di sinistra, in cui era previsto e quasi si augurava, con linguaggio polemico e denigratorio, il primo insuccesso de *La provinciale*, film, a nostro avviso, di buon livello produttivo. Quanto a *Stazione Termini*, una parte degli italiani presenti a Cannes, si aspettava apertamente la mortificazione di De Sica. Pettegolezzi, d'accordo, ma quanto pericolosi a tutta la produzione italiana!

Non vogliamo dire, naturalmente, che da una più avvertita tattica e da una più sincera solidarietà dipenda il risanamento della crisi attuale, si tratta, caso mai, di una amara considerazione occasionale che può e deve metterci in guardia per il futuro; ma è certo che bisogna studiare attentamente il problema e proporlo a quanti, produttori e registi, siano in grado di risolverlo. Le questioni dell'arte, che di queste si tratta in fondo, non si risolvono solo con la vo-



ATTORI A CANNES

I Festival cinematografici, oltre uno scopo di esibizione d'arte, hanno anche un evidente fine di esibizioni e di incontri mondani che ne costituiscono un aspetto importante: ecco, a Cannes, Walt Disney con Olivia De Havilland e Mel Ferrer (foto 1); Vera Clouzot, e Henri-George Clouzot con Pablo Picasso (foto 2); un poker di "star" ad una festa danzante, Ann Baxter con Orson Welles e Olivia De Havilland con Edward G. Robinson (foto 3); Jean Marais, Gisèle Pascal e Gary Cooper (foto 4); Kirk Douglas assediato dalle cacciatrici d'autografi.



CANNES: ATTO SECONDO

LA SECONDA fase del festival di Cannes ha provveduto a fugare, con greve brutalità, il mio cauto ottimismo iniziale. I film si sono accumulati gli uni sugli altri, presentati secondo un ritmo gravoso ed ammessi in gara senza la minima giustificazione plausibile, a dispetto dei fieri propositi, manifestati in origine dalla direzione del festival e dalla commissione d'accettazione. Resta da domandarsi per quale misterioso motivo le opere più scadenti ed inutili siano state tutte o quasi accumulate negli ultimi giorni, e quelle interessanti, al contrario, "bruciate" nella maggior parte durante il periodo iniziale. Un accorto equilibrio distributivo avrebbe potuto meglio dissimulare la inerte povertà di gran parte delle opere accolte.

Non mi sento quindi autorizzato a te-
diare il lettore con un minuzioso resoconto riguardante la più scadente zavorra: per buon numero di film una frettolosa menzione potrà essere più che sufficiente. Alludo a *Doña Francisquita* di Ladislao Vajda, una rozza operetta presentata dalla Spagna e ripresa con quel sistema "cinefotocolor" che fa rimpiangere gli eroici "exploits" degli archeologici autori di film colorati a mano. (Con eguale sistema è stato girato da Edgar Neville *Duende y misterio del flamenco*, un lungo documentario che la stessa Spagna ha presentato ad illustrazione e glorificazione del ricco patrimonio andaluso, relativo al canto "flamenco" ed alle danze che sogliono accompagnarlo. Gli esecutori dei vari pezzi d'antologia, commentati da una didascalica voce fuori campo, sono di un virtuosismo ammirevole: basti pensare che tra essi è Antonio, esecutore sbalorditivo di due numeri d'eccezione. L'interesse documentario è quindi salvo; ma il film è composto, obbrobrioso colore a parte, con una offensiva sciatteria, che alterna le cartoline illustrate alle oleografiche scenette di "genere", senza d'altro canto porsi con troppo acume e troppa accortezza tecnica al servizio del fenomeno artistico illustrato). Alludo a *Sala de guardia* di Tulio Demicheli, argentino, uno scucito racconto ad episodi sulla vita ospedaliera, infarcito di luoghi comuni, di retorica sentimentale, di macchietismo, ed inutilmente arieggiante certi film americani in auge vent'anni fa. Alludo a *Luz en el parano* ("Luce sulla brughiera") del venezuelano Victor Urruchua, dramma squalidamente generico ed immaturamente raccontato, di un rivoluzionario che, evaso di galera, trova rifugio e moglie presso una famiglia di agricoltori, e finisce ucciso dalla propria ex fidanzata delusa. Alludo ad *Awara* ("Il vagabondo") dell'indiano Raj Kapoor, regista e protagonista, il quale tenta macchinosamente ed ingenuamente di fare della polemica "sociale" (contro un mondo il quale permette che la gioventù cresca spesso in quartieri miserabili, priva di assistenza e di guida), valendosi di un pasticciato soggetto, che sta a mezza

via tra il Victor Hugo dei *Miserabili* e i più vieti romanzi d'appendice del secondo ottocento e rimanendo, s'intende, più vicino a questi che a quello. Non è neppure possibile, per *Awara*, nutrire l'interesse "documentario" che destarono altri film indiani, fedeli ad una concezione quasi "rituale" estremamente tipica, in quanto il film ostenta, con somma sprovvedutezza, tecnica ed aspetti esteriori occidentalizzanti (dai titoli di testa, inoltre, si apprende che la copia da noi veduta era frutto di un montaggio per il mondo occidentale). Alludo a *The Village*, una produzione anglo-svizzera di Leopold Lindtberg, dove questo notevole regista, ormai da anni francamente delusivo, insiste nel suo ottimistico e generoso proposito di predicare

Il festival si è concluso con un deludente susseguirsi di film scadenti e inutili

la fratellanza tra i popoli. A tale scopo stavolta egli ambienta il suo racconto nel villaggio Pestalozzi, che in Svizzera accoglie piccoli profughi d'ogni paese. Il film comincia svolgendo un tema (quello delle difficoltà che incontra il desiderio di estendere la solidarietà anche ai bambini tedeschi, da molti identificati col popolo responsabile dei più atroci crimini) e finisce proponendone un altro (quello dell'atteggiamento assunto dalle nazioni dell'Europa orientale nei confronti dell'iniziativa: si assiste infatti al ritiro, da parte polacca, dei membri della comunità cittadini di tale nazione). In questa seconda metà il film, che è un compitino volenteroso, manierato e dolcissimo, con qualche sporadica notazione psicologica e qualche fresco interprete fanciullo, cede ad una certa tendenziosità politica. Alludo a *Las tres perfectas casadas*

("Le tre mogli perfette") del messicano Roberto Gavaldon, un regista talvolta interessante (*La Otra*, *Rosaura Castro*), che stavolta non è riuscito ad andare oltre uno sterile giochetto, parolaio e non troppo ingegnoso, basato sulla trovata di tre mariti, borghesemente fieri delle proprie mogli, i quali apprendono che esse sono state tutte tre possedute da un comune amico, scrittore cinico e libertino. Il film si conclude con l'accidentale morte di quest'ultimo, il quale firma una dichiarazione, con la quale restituisce la pace alle proprie vittime, affermando che la sua precedente confessione, che tanto rumore aveva sollevato, non doveva considerarsi se non uno scherzo. Protagonista del film è Arturo De Cordova, il quale si trova pure al centro di *El* ("Lui"), l'ultima opera, anch'essa messicana, di Luis Buñuel, la quale è riuscita a trascinare al riso ed al motteggio il pubblico cannesse, che è di bocca infinitamente buona. *El* è la storia di uno psicopatico, il quale soffia la fidanzata ad un amico, la sposa e poi, fin dalla prima notte di nozze, la sevizia atrocemente col suo egoismo e la sua parossistica gelosia. Nel film succedono le cose più assurde e ridicole, il protagonista con le sue sempre più arzigogolate escandescenze diventa una figura di farsa, mentre la moglie si riduce ad un fantoccio, per la sua supina acquiescenza ai pericolosi estri del consorte. Il quale, finalmente, avendo tentato di strozzare un prete, viene chiuso in un manicomio, da dove passa in un convento, mentre la moglie ritorna all'antico amore. Ma l'ultima inquadratura nella quale il pazzo, ridivenuto apparentemente calmo, si allontana con andatura a zig zag lungo un viale del giardino del convento, lascia capire che le sue rotelle continuano a girare in senso contrario. Buñuel si è ricordato delle sue antiche esperienze avanguardistiche nella scena in cui, in chiesa, il pazzo vede, nella sua mente allucinata, gli astanti, prete compreso, ridere e farsi beffe di lui; si è ricor-



Arturo De Cordova e Delia Garcés in *El* di Luis Buñuel, assurda storia di un psicopatico.

dato di certo suo gusto, un tempo acre, per le immagini ecclesiastiche, nella scena iniziale, in sé e per sé abbastanza suggestiva, della lavanda dei piedi, nel giorno del giovedì santo (risibile tuttavia appare l'innamoramento reciproco, mediante un solo sguardo, dei due protagonisti); si è ricordato del *Terzo uomo* di Carol Reed (scena sulla ruota del Prater), allorché, dalla vetta del campanile, il pazzo enuncia il suo minaccioso disprezzo per l'umanità sottostante.

Terzo film messicano, *La red* («La rete») di Emilio Fernandez esaspera la tendenza al vagheggiamento dell'immagine fine a se stessa, propria di questo regista. Stavolta egli ha avuto come collaboratore non Gabriel Figueroa, ma Alex Phillips, un operatore di classe davvero strabiliante: il suo virtuosismo, nelle riprese della spiaggia deserta, sconfinata e sabbiosa, dell'abbacinante cielo, dei marosi che si frangono sulla scogliera, delle figure umane (quella di Rossana Podestà pastosamente valorizzata in tutto il suo rigoglioso richiamo sensuale), sembra poter effettivamente sostenere qualsiasi confronto. Gli effetti di luminosità, di trasparenza che egli ottiene, per esempio in certi campi lunghissimi, il gioco sapiente dei contrasti di toni da lui sostenuto lo qualificano come un maestro della fotografia. Ma, nell'assistere al film, pensavo a quanto diverso potrebbe essere il suo rendimento accanto ad un regista che non si compiacesse sterilmente della sua bravura, ad un Luchino Visconti, quello de *La terra trema*. Ne *La red*, invece, la bella immagine sembra esser tutto, e finisce quindi per apparire gratuita, esibita con troppo carezzevole insistenza, non intesa quale strumento di un impegno drammatico. In un ritmo lento, che vorrebbe essere solenne e suscitatore di un clima di ossessiva sensualità (a questo mira anche la musica di Antonio Diaz Conde, talora riecheggiante il *Preludio al pomeriggio di un fauno* di Debussy), le immagini si succedono spesso volutamente eguali o analoghe tra loro, per suggerire il senso di isolamento degli esseri umani (un pescatore di spugne ex bandito, la sua donna e poi un amico del primo, evaso di prigione e ricercato dalla polizia), in mezzo ad una natura immutabile. Ma il compiacimento traspare da tutta questa esibizione di cielo, di mare, di sabbie, di reti distese. E l'analisi insistita di volti sempre identici a se stessi, fin quasi all'inespressività, lentissimi nel passaggio da un'espressione ad un'altra, vorrebbe forse indicare una condizione umana primitiva, una sotterranea elaborazione impercettibile di stati d'animo. Ma finisce per denotare invece inadeguatezza di interpretazione, e di approfondimento psicologico da parte del regista. Fernandez vorrebbe farci credere di essere un primitivo, ed è invece fradicio di cultura, sia pur approssimativamente assimilata. La bizzarra tecnica di questo stesso film, con la sua lentezza e le sue insistenze, con il suo dialogo rado ed insignificante, che vorrebbe dimostrare l'autosufficienza dell'immagine, denuncia l'influenza di modelli illustri, dai capolavori russi del periodo muto a certe opere del cinema lirico-documentaristico. Quanto al finale, piuttosto voluto, in cui il superstita dei due uomini che si contendevano la ragazza (il nuovo venuto, per cui i sensi di lei si erano accesi) sparisce volontariamente tra le onde, recando tra



In *La red* Emilio Fernandez esaspera la sua tendenza al vagheggiamento dell'immagine fine a se stessa, avendo come interprete Rossana Podestà della quale valorizza il forte richiamo sensuale.

le braccia la spoglia della donna, colpita a morte dal suo amante, a propria volta ucciso poi dalla polizia, esso ricorda quello di un altro film di Fernandez, *La perla*. Fernandez è dunque già arrivato alle citazioni di se stesso: estrema manifestazione di un narcisismo formalistico dalla sterile virtuosità.

Un'eccellente occasione perduta in malo modo può considerarsi *The Heart of the Matter* («Il nocciolo della questione»), inglese, di George More O'Ferrall, basato sull'omonimo romanzo di Graham Greene. Se vi è un romanziere apparentemente allettante, ma intimamente infido, per i cineasti, questo è il Greene, i cui soggetti, spesso esotici ed avventurosi o misteriosi, si fondano sulle più sottili casistiche psicologiche e morali. Il Greene, cattolico osservante se pur spregiudicato, è ossessionato dal problema del peccato, in relazione con i doveri imposti a chi professi la sua religione. Di un conflitto del genere è vittima

anche il protagonista di questo romanzo, il vice commissario di polizia britannico Scobie, in servizio in una colonia africana durante la guerra. Scobie, che è sulla cinquantina, ha l'amarezza di doversi considerare, pur nella sua probità, un fallito. L'insofferenza della moglie per la permanenza in quel luogo lo costringe a venire a patti con la propria coscienza, legandosi ad un losco levantino, il quale gli fornisce un prestito, necessario per consentire alla moglie di trasferirsi. Durante l'assenza di essa, Scobie diventa l'amante di una giovanissima vedova, vittima della guerra, verso cui egli è attratto dall'evidente bisogno che essa ha di protezione. Il complesso di colpa, formatosi in Scobie, si scatena, allorché la moglie, imprevedutamente, ritorna e, cattolica praticante quale è, lo induce ad accostarsi alla comunione. Scobie sente di essere in peccato mortale, e pur non può sottrarsi a tale stato. Egli avverte come ambedue le donne abbiano biso-

Trevor Howard in *The Heart of the Matter*: film che costituisce un'eccellente occasione perduta in malo modo, e sciupa in un riassunto pedestre la delicata indagine psicologica del romanzo.





gno di lui, come non sia in suo potere operare una scelta, che distruggerebbe una creatura, come non sia d'altra parte possibile proseguire una vita di sotterfugio, che ripugna alla sua morale. E allora si uccide, votandosi coscientemente alla dannazione eterna, in cui crede, poiché ritiene che, per le sue donne, la sua scomparsa possa essere il male minore.

Nel film non è rimasto, di una delicatissima indagine, tutta svolta nell'intimo di un'anima peccatrice e credente, che un pedestre riassunto, in più punti lacunoso, sommario, oscuro. Inoltre, al fine di non incorrere nei fulmini della censura, il regista, con la colpevole approvazione dello stesso Greene, assai disgraziato, in genere, nei suoi rapporti col cinema, ha alterato il finale, facendo sì che il protagonista, pur meditando il suicidio, muoia in realtà ucciso durante una rissa tra negri. Il film tende a far credere che un Dio più attivamente misericordioso di quello di Greene abbia, con questo suo intervento, messo le cose a posto, senza render necessario che un suo fedele si macchiasse del peccato

più grave, quello contro se stesso. Degli interpreti Trevor Howard e la riesumata Elizabeth Allan corrispondono solo in parte, la seconda in specie, il cui personaggio è stato eccessivamente alonato di luce antipatica, all'immagine che ci si sarebbe potuta formare delle figure ideate da Greene. La delicata Maria Schell, già incontrata in *Stupenda conquista* di John Boulting, è invece l'Elena fragile, delicata e femminilissima che già conosceamo.

Più elevato, senza dubbio, appare l'impegno di un altro film ispirato ad un romanzo, lo svedese *Barabbas* di Alf Sjöberg, per il quale lo stesso autore del romanzo omonimo, Pär Lagerqvist, premio Nobel 1951, ha steso i dialoghi. Ma i risultati devono considerarsi insoddisfacenti. E' un fatto che il film, pur così accurato e formalmente raffinato, offre il fianco a più di un rilievo: il più grave è questo, che difficilmente chi non abbia letto il libro può cogliere con esattezza il significato del racconto. Questo finisce così per limitarsi ad essere una fedelissima illustrazione del libro, ad uso esclusivo di chi già lo cono-

sca. Un'illustrazione, per di più, alquanto compiaciuta in certo "tecnicismo", in certe preziosità formali, in certe lungaggini descrittive. Il regista ha centrato vividamente alcuni particolari istanti (vedi l'uscita di Barabba e del suo compagno di lavoro dalla tenebra oppressiva della miniera, il loro sollevato, stupefatto posare lo sguardo sull'ampia distesa della campagna luminosa), ma ha mancato di far risaltare l'inquieto e sfuggente fondo del protagonista, la cui figura rimane nel film, uniforme, monotona, sempre identica a se stessa. Vero è che solo il romanziere può disporre dei mezzi più adatti per penetrare certe sottili contraddizioni di un'anima, e Lagerqvist se ne servì da par suo. Egli immaginò che Barabba, il ladrone liberato per volontà di popolo, in cambio del Cristo condannato a morte, restasse sconvolto dalla visione di Gesù, della sua morte cui egli doveva la propria libertà, e cercasse angosciosamente di scoprire una verità che illuminasse il suo torpido spirito. Non ci riuscì, sebbene seguisse ed interrogasse i discepoli del maestro, sebbene si legasse di amicizia con un nuovo adepto della fede da Gesù predicata, sebbene la donna da lui posseduta fosse stata colpita dalla grazia. Quel morto resuscitato e pescatore d'anime continuò a rappresentare per lui un'ossessionante presenza incomprensibile. E l'estremo errore di Barabba fu quello di contribuire all'incendio di Roma, allorché si sparse la voce che esso fosse stato promosso dai cristiani. Poiché l'anima confusa di Barabba credette a quella voce e si convinse, con voluttuoso fervore, che il dio dei cristiani fosse un dio annientatore, il quale lo spingeva a distruggere un mondo, che egli odiava, perché in esso non trovava pace e serenità. Così Barabba si trovò a morire crocifisso insieme con gente, sul contenuto della cui fede egli aveva tragicamente equivocato, si trovò ad offrire la propria morte a Colui, la morte del quale aveva inconsciamente provocata. Di questo delicato assunto un regista pur esperto e spesso inteso come il Sjöberg non è riuscito a comunicare se non un barlume; della dignità del suo impegno è comunque testimonianza anche una delle poche aggiunte ch'egli si è concesso rispetto al testo, scrupolosamente seguito, di Lagerqvist: Barabba, che ha recato su di sé, lungo tutta la sua affannata esistenza, il peso dello sguardo, arcanamente consapevole, che la Madonna gli ha rivolto nel momento del proprio strazio per la morte del figlio, incontra, dalla croce su cui è appeso, alla fine, lo sguardo di un'altra donna, e questa ha la stessa figura della Vergine, gli stessi suoi occhi. Così come la medesima attrice aveva, nel film, interpretato pure una terza parte, quella della madre di Barabba. Con questo espediente Sjöberg ha inteso sottilmente esprimere il senso di una pena e di una condanna che il protagonista reca in sé durante l'intera sua vita. Sjöberg, comunque, al pari di De Sica con *Stazione Termini*, è tra i registi di rilievo che hanno lasciato insoddisfatti, a Cannes, il pubblico e la critica internazionale.

Piuttosto delusivo, rispetto ai due precedenti, è risultato anche il terzo film giapponese, *Gendai-Jin* («Quelli d'oggi») di Minoru Shibuyan, il quale, come già aveva fatto *Gembaku No Ko*, ha affrontato aspetti del dopoguerra nel paese. Ma con tutt'altro tono. Qui al casto accento

Un'inquadratura di Dona Francisquita (sopra) e una di Awara (sotto): due fra i molti film mediocri che hanno inutilmente appesantito un Festival che si era ben diversamente annunciato.





Due inquadrature di Barabbas di Alf Sjöberg: film accurato e formalmente raffinato, ma che si limita ad essere una fedelissima illustrazione del romanzo di Lagerqvist da cui è tratto.



documentario si è preferita una melodrammatica elaborazione d'intreccio, alquanto risaputo da un lato, alquanto impreciso psicologicamente dall'altro. Il tema riguarda la corruzione negli ambienti burocratici, la quale viene presentata come una conseguenza della guerra, dell'impoverimento del paese, degli stipendi di fame, e via dicendo. Due generazioni poste di fronte: quella anziana, rappresentata da un funzionario, indotto in tentazione dalla necessità di provvedere alla moglie inferma ed alla figlia, oltre che agli estremi richiami

della propria fragile carne; e quella giovane, rappresentata da un secondo funzionario, coinvolto nel giro delle losche e lucrose concessioni di appalti dal più anziano collega. Il giovane, che ama la figlia del collega, indurrà quest'ultimo a redimersi, per la pace della famiglia, ucciderà il ricco corruttore e darà fuoco agli incartamenti che compromettono il vecchio. Ma questi, sotto la spinta della dignità latente nel suo animo, si deciderà ad affrontare pur egli il giudizio degli uomini ed il carcere. Non si può dire che questo dramma di due "ge-

nerazioni perdute" sia rivelatore nei confronti di una società. Il film manca di approfondimento ambientale e si risolve in un racconto ad effetti, talora limitatamente credibile, e non immune da influenze hollywoodiane, nella tecnica narrativa, meno diffusa che in altri film giapponesi, e nella tipizzazione. Questo contatto con un "genere", per noi ancora inedito nell'ambito della produzione nipponica, non è tuttavia, evidentemente, privo di un certo interesse "di cognizione".

Estraneo al clima che dovrebbe avere una manifestazione internazionale è evidentemente *Call Me Madam* di Walter Lang, presentato dagli Stati Uniti a chiusura del Festival. Si tratta infatti di un "musical show", derivato, con una certa prolissità, trasandatezza e povertà di fantasia, dall'omonimo "big hit" di Broadway, dovuto alle spiritose penne associate di Howard Lindsay e Russell Crouse (autori, tra l'altro, di *Vita col padre*) e, per quanto riguarda parole e musica dei molti gradevoli ed epidermici motivetti, al popolare talento di Irving Berlin. Se *Call Me Madam*-film può essere seguito, almeno nella prima metà, con un certo diletto, è perché il testo su cui si basa è nato da una invenzione, solo in parte originale, ma gustosa, e perché le battute colgono di frequente il segno con pungente agilità. Gli autori presero lo spunto dal caso di una danarosa e sprovvista signora, amica assai intima, pare, di Truman, la quale anni fa venne nominata ambasciatrice degli Stati Uniti nel Lussemburgo, prima donna che raggiungesse simile rango. Il Lussemburgo è qui diventato un Lichtemburg, che avremmo voluto potesse venir descritto dal Lubitsch dei tempi d'oro, con l'ausilio di uno scenografo e di un costumista un po' più brillanti di questi, in un "technicolor" un po' meno sciatto di questo. Anche senza il garbo allusivo lubitschiano, tuttavia, il

film offre, ripeto, le sue occasioni di spasso, nel tratteggio della protagonista, armata solo di faccia tosta e di energico, bottegaio spirito pratico di marca "yankee", cui Ethel Merman, già creatrice della parte sulle scene, dà un rilievo aggressivamente pittoresco (vi raccomando le sue periodiche telefonate con "Harry", a spese del quale e della cui canora figlia si ride spesso e volentieri, o la sua presentazione a corte, compiuta con un brio da simpatica "gaf-seuse"). Non insisto sui particolari del racconto, basato su un prestito statunitense, cui il Lichtemburg aspira e che offre il destro per ironiche puntate, e su un duplice intreccio d'amore, tra l'ambasciatrice ed il ministro degli esteri del paese ospitante (George Sanders, infelicemente canoro), tra il suo addetto stampa (il simpatico Donald O' Connor) e la principessa lichtemburghese (Vera Ellen). Tutto il modesto merito del filmetto sta nel risparmiarci la necessità di un viaggio in America per prendere visione di questa fortunata confezione teatrale.

A conti fatti, il film meno inutile di questa seconda fase del festival è stato *Come Back, Little Sheba* («Torna, piccola Sheba») di Daniel Mann, per merito sostanziale di una straordinaria attrice, Shirley Booth che, ben nota sulle scene di Broadway, ha per la prima volta affrontato lo



(Sopra): Satoshi Yamamura e Isuzu Yamada in *Gendai-Jin* film giapponese inferiore agli altri presentati. (Sotto): Ethel Merman e George Sanders nella commedia musicale *Call Me Madam*.



schermo in questa riduzione di un dramma omonimo di William Inge, rappresentato anche in Italia da Renzo Ricci ed Eva Magni. Fatto davvero singolare, l'esordio cinematografico della Booth ha coinciso con la sua consacrazione per mezzo dell'Oscar. E possiamo ben dire che una volta tanto si tratta di un premio meritato. Il film infatti prende luce da lei, vive in funzione di quest'attrice umanissima e per nulla istrionica, la quale, con la sua patetica melanconia, eclissa il pur decoroso Burt Lancaster, che le fa da partner (una segnalazione merita tuttavia anche la giovane Terry Moore, assai fresca nel disegno di una giovane studentessa, civetta, ma sostanzialmente "borghese"). L'atmosfera del dramma è quella di un "ménage" fallito, di cui si assiste al desolato crepuscolo. Fallito l'uomo, nella sua carriera professionale (aspirava a diventar medico ed è rimasto massaggiatore) come nella sua esistenza privata, su cui pesa l'ombra dell'alcoolismo, del quale è rimasto vittima e dal quale cerca puntigliosamente di redimersi. Fallita la donna, precocemente intristita ed ingoffita, fra la trepidazione per la sorte del marito, il nostalgico vagheggiamento di una bellezza, di una gaiezza istintiva ed esuberante, ormai mortificate, il rimpianto a tratti ossessivo di una cagnetta smarrita, la piccola Sheba di cui al titolo. E' evidente che la cagnetta vuol essere un simbolo, uno di quei simboli ovvii e lievemente retorici, cari agli americani, il simbolo di tutte le illusioni giovanili, che la vita si è incaricata di disperdere.

Praticamente il dramma ed il film sono tutti qui, nella pittura grigia ed amara di questa casa, dove due esseri vivono, legati ad una consuetudine quotidiana, che è una specie di greve catena, ad onta degli istanti di tenerezza o di euforia cui la donna si abbandona, trascinando talvolta seco lo stanco marito. Entra poi in gioco un altro



Due momenti di *Come Back Little Sheba*, il meno inutile dei film presentati nella seconda fase del festival, particolarmente per merito della interpretazione efficacissima di Shirley Booth.



elemento: una ragazza, che i due accolgono come pensionante e cui si affeziona, quasi essa potesse sostituire la creatura che hanno perduta. Quando si accorge che la ragazza, fidanzata ad un giovanotto perbene, sta cedendo ai sensi ed abbandonandosi ad un qualsiasi giovinastro che la corteggia, il padrone di casa sente sfaldarsi una tragica ragione d'affetto che era riuscito a ritrovare, e si lascia riattirare dall'alcool. Ogni cosa, tanto nel film quanto nel dramma, si riacomoda, in qualche modo: la ragazza finisce per sposare il fidanzato e il massaggiatore, guarito ancora una volta, riprende, più solitario, l'esistenza accanto alla sua compagna. Ma è l'accento che, nel trapianto da Broadway a Hollywood, è mutato, in omaggio alle solite esigenze del conformismo: la ragazza, anzi che andare a letto con l'atletico giovinastro, sa fermarsi a tempo, e la sua leggerezza appare assai meno programmatica; i due coniugi si ritrovano insieme più sereni, più decisi ad affrontare la vita nella sua realtà, la donna addirittura congeda il fantasma della piccola Sheba. Il dramma era più profondamente, coerentemente amaro. Ma il film è comunque un'opera di corretta, abile fattura, che dimostra da parte del regista, anch'egli proveniente da Broadway, un accorto adattamento alle esigenze del diverso mezzo di espressione. Tuttavia, ripeto, la vera ragione d'esistere del film è Shirley Booth: la sua Lola, sciattona e generosa, delusa e pur fiduciosa, appare (malgrado risulti un po' troppo anziana: in realtà non si tratta di una vecchia, ma di una donna ancor giovane e precocemente appassita) una figura indimenticabile: dalla trotterellante andatura al chiocciare infantile della voce, tutto è dall'attrice misurato con esemplare discrezione.

In mezzo alla folla dei documentari e dei cortometraggi sceglierò anche stavolta qualche titolo indicativo: l'ampio *La vie passionnée de Clemenceau* di Gilbert Proureau (Francia), un'accurata ricostruzione biografica, eseguita mediante lo sfruttamento di documenti e di riprese quasi sempre autentiche; l'arbitrario *Peter Breughel l'ancien ou Le triomphe de la vie* di Arcady, Edmond Lévy e Gérard Pignol (Francia), che "romanza" a modo suo le opere del genio fiammingo; il suggestivo *Reveron* di Margot Benacerraf (Venezuela), evocante con felice ricerca d'atmosfera il clima in cui nasce la pittura di questo maestro, influenzato da Goya e da certa pittura fiamminga; il singolare *Döderhultarn* di Olle Hellbom (Svezia), il quale illustra le sculture in legno dell'artista omonimo, raffiguranti, con acuta facoltà di osservazione, il corso della vita umana; il realistico e intelligentemente montato *Houen-Zo* di Herman Van der Horst (Olanda), che sintetizza lo sforzo di ricostruzione con il chiaro stile di quella, giustamente apprezzata, scuola documentaristica. Tralascio i molti documentari i quali hanno lodevolmente adempiuto ad una mera, ma preziosa, funzione informativa e illustrativa (poniamo: *La pittura mural mexicana* di Carlos Velo, Messico), distinguendosi da quelli pretenziosamente aspiranti ad ambiziosi risultati che non sono riusciti neppure lontanamente ad ottenere (poniamo: *Joy of Living, the Art of Renoir* di Jean Oser, Gran Bretagna). Nel campo del film di pupazzi merita infine una menzione il gentile, se pur

limitatissimo *Gazouilly, petit oiseau* di Ladislav Starewitch (Francia).

Ha completato le manifestazioni del festival una retrospettiva dedicata al recentemente scomparso Jean Epstein, questo artista solitario e sfortunato, il quale recò un sensibile contributo all'evoluzione dei mezzi espressivi del film. Sullo schermo sono sfilati successivamente brani di *Coeur fidèle* (1923; la famosa "fête foraine"), di *Les Aventures de Robert Macaire* (1926), di *La Chute de la maison Usher* (1928), di *Morvan* (1930), non che un breve film del 1947, *Le Tempestaire*, che si basa su uno spunto assai poetico: una donna, che ha il suo uomo, pescatore, in mare, durante una violentissima tempesta, ricorre ad un "tempestaire", cioè ad un vecchio, il quale, secondo un'antica tradizione, ha il potere di sedare i venti e le acque. E questi, effettivamente, grazie al suo intervento, si placano. Per esprimere il rapido e progressivo calmarsi degli elementi, Epstein fece uso di un accorgimento tecnico come il "rallentatore", con risultati assai suggestivi. Il lato innovatore del film consiste nel fatto che per la prima volta il rallentatore non è applicato solo alle immagini, ma anche al sonoro.

Le somme che ora si possono tirare non sono davvero confortanti; neppure gli occhiali del dottor Pangloss riuscirebbero a salvare una percentuale troppo elevata di film in gara, inspiegabilmente ammessi, dopo le iniziali dichiarazioni ufficiali, improntate alla volontà di essere rigorosi. Mette comunque conto di registrare con soddisfazione il progresso talora notevole o comunque l'impegno dimostrato da talune nazioni cinematograficamente secondarie, quali il Brasile (*El cangaceiro*), la Spagna (*Bienvenido, Mr. Marshall!*), la Finlandia (*Valkoinen Peura*), il Guatemala (*Naskara*). (Ad un livello assolutamente non internazionale appaiono invece rimaste l'Argentina, l'India, il Venezuela, la Jugoslavia). Nazioni cinematograficamente più mature, come l'Austria (*1. April 2000*), il Messico (*La red*), la Svezia (*För Min Hetta Ungdoms Skull*, *Barabbas*) hanno palesato un dignitoso e talvolta ambizioso sforzo, cui solo in modesta misura (vedi la prima parte del terzo film nominato) hanno corrisposto i risultati. Mentre ancora una volta ha confermato il proprio alto "standard" produttivo, la propria ardua e nobile ricerca di temi, la propria finezza di espressione la cinematografia giapponese (*Daibutsu*, *Gembaku No Ko*). Tra le nazioni così dette maggiori, rappresentata solo privatamente e poco decorosamente la Gran Bretagna, affidandosi ad una pattuglia presso che esclusivamente "commerciale" gli Stati Uniti (si stacca un poco dagli altri film il solo *Come Back, Little Sheba*), in sensibile regresso, rispetto agli anni precedenti, l'Italia, ha fatto nettamente miglior figura la padrona di casa, la Francia, con una rappresentanza assortita ed equilibrata, non strepitosa, ma di notevole classe, avente i suoi soliti punti di forza ne *Le Salaire de la peur* e nel medio metraggio *Crin blanc*, rincalzati da *Les Vacances de M. Hulot*, *Horizons sans fin* e via dicendo. In complesso, una metà circa dei lungometraggi presentati avrebbero potuto vantaggiosamente venirli risparmiati; nell'ambito dell'altra metà, assai variamente giudica-



(Sopra): Houen-Zo, documentario sullo sforzo di ricostruzione realizzato con il chiaro stile della scuola documentaristica olandese. (Sotto): Döderhultarn documentario sulle sculture in legno.



bile, si sono decisamente distaccati il virtuosismo di Clouzot, ma sopra tutto la accorata purezza di *Gembaku No Ko* e il luminoso lirismo del breve *Crin blanc*. Sono queste ultime, le due autentiche pagine poetiche offerte da Cannes edizione 1953.

Volgendoci ora a dare uno sguardo al "palmarès", si nota subito come la giuria si sia proposta di non lasciare nessuno o quasi a bocca asciutta, criterio purtroppo invalso nelle competizioni internazionali. A questa stregua appare anche più offensivo e assurdo (suggerito, forse, da ragioni politiche) l'ostracismo totale inflitto ai giap-

ponesi, la cui rappresentanza era, nel suo complesso, la più valida del festival. Silenzio quindi su *Gembaku No Ko*, il più elevato film a lungometraggio proiettato a Cannes (dopo che, come si ricorderà, esso aveva corso il rischio di venir escluso in omaggio a scrupoli politici); silenzio su *Daibutsu*, un'opera non eccezionale, ma dignitosa, la quale è assai più meritoria di alcune tra quelle segnalate. All'atteggiamento della giuria principale si è associato quello della giuria dei cortometraggi, ignorando *Kujira*, il miglior disegno animato del Festival. A parte ciò è reso comunque



omaggio a Clouzot, cui un cospicuo riconoscimento andava di diritto, ad onta dei limiti del suo film da me già illustrati, conviene rilevare l'insostenibile e superato sistema di ripartizione per "generi" dei film premiati e l'approssimatività estetica delle motivazioni. Accomunati dai premi internazionali si trovano film di diversissima portata: *El cangaceiro* (opportunamente segnalato anche per la musica) e l'ignobile *Lili* ("film de divertissement", "charme de l'interprétation"); *Bienvenido, Mr. Marshall!* (di cui si è giustamente segnalato lo scenario) e l'aridamente preziosistico *La red* ("le mieux raconté par l'image", espressione quanto mai equivoca e risibile); oltre a *Valkoinen Peura*, a *Magia verde*, a *Come Back*, *Little Sheba*, tutte opere dotate di qualche merito, anche se, volendo premiar-

le, è stato in pratica, per ognuna, inventato arbitrariamente un differente "genere". Tra le segnalazioni speciali, a parte quella del colore per il documentario italiano, troviamo le due dedicate ai migliori interpreti: se mi trovo nettamente d'accordo per la Booth, faccio le mie riserve per Vanel, indubbiamente bravo, ma cui avrei preferito, nello stesso film, Folco Lulli. Il "palmarès" è stato inoltre appesantito con l'ennesimo, pleonastico omaggio, fuori concorso, delle due giurie, a Walt Disney, e con un altro omaggio allo scadente *Flamenco*, che ha il solo merito di riprodurre dei canti e delle danze in sé e per sé assai belli.

Più giudiziosa è stata la giuria dei cortometraggi, la quale per lo meno ha avuto l'avvedutezza di non premiare opere al di

sotto di un certo livello: a parte il "fuori classe" *Crin blanc*, cui sacrosantemente è toccato il massimo riconoscimento di categoria, gli altri premiati, *Houen-Zo* ("film de réalité"), *The Stranger Left No Card* ("film de fiction"), *Döderhultarn* ("film d'art"), *Romance of Transportation* ("film d'animation") sono, come ho già avuto occasione di rilevare, operine tutte variamente pregevoli. Resta tuttavia il fatto che il miglior disegno animato, *Kujira*, e sopra tutto il miglior "film de réalité", *La montagna di cenere*, con quel suo miracoloso ferranicolor, sono rimasti privi di riconoscimento.

La Francia è dunque uscita, non senza merito (Giappone a parte), vittoriosa dalla competizione, cui si era presentata non impreparata. I due maggiori premi le sono stati attribuiti dalle giurie ufficiali. Vi era dunque una qualsiasi ragione per cui le due giurie non ufficiali, quella dell'O.C.I.C. e quella della F.I.P.R.E.S.C.I., dovessero attribuire i loro premi agli altri due film a soggetto presentati dalla Francia? L'O.C.I.C. per ragioni elevatamente morali, la F.I.P.R.E.S.C.I. per ragioni rigorosamente estetiche avrebbero avuto il dovere di cogliere la buona occasione per rimediare alla "gaffe" della giuria ufficiale, premiando *Gembaku No Ko*. E invece hanno rispettivamente rivolto le loro preferenze all'onesto, ma "corrente", *Horizons sans fin*, allo spiritoso, ma prolisso e fragile, *Les Vacances de M. Hulot*. Ancora una volta la F.I.P.R.E.S.C.I. ha dimostrato di essere sensibile alla suggestione dei "ritardatari", degli avanguardisti di retroguardia.

L'operato della commissione d'accettazione e delle giurie ha dunque lasciato ampi motivi di insoddisfazione. Ma ancora una volta gli amici francesi si sono dimostrati ospiti di inappuntabile e signorile cortesia. Essi hanno conferito alla manifestazione un tono mondano festosamente elevato (grazie anche al concorso di un eccezionale numero di celebrità convenute a Cannes) ed hanno messo a contributo ogni loro premurosa risorsa pur di rendere gradevole il soggiorno ai loro ospiti.

GIULIO CESARE CASTELLO

(Sopra): Clemenceau al fronte nel documentario *La Vie passionnée de Clemenceau*. - (Sotto a sinistra): un'inquadratura del film di pupazzi animati *Gazouilli, petit oiseau*. - (Sotto, a destra): *Kujira*, cortometraggio giapponese ingiustamente ignorato dalla giuria dei cortometraggi.



STANNO terminando a Roma, in questi giorni, le riprese del film *Terza Liceo*, diretto da Luciano Emmer.

La posizione che questo regista occupa nel cinema italiano, delineatasi abbastanza chiaramente già dal suo primo film *Domenica d'Agosto*, è venuta definendosi nei successivi *Parigi è sempre Parigi* e *Le ragazze di Piazza di Spagna*, tanto che si può pensare di stabilirla con una certa precisione.

Emmer, lontano dalla sconsolatazza di certo De Sica, come pure dall'intellettualismo mistico del più recente Rossellini, suole rivolgere lo sguardo alla realtà quotidiana con ottimismo e amore, per coglierne quegli aspetti dimessi che costituiscono il mondo dei semplici di cuore.

Terza Liceo si propone di narrare il primo incontro di alcuni giovani con la vita, i loro amori, le loro speranze, le loro lotte, le loro gioie che l'esistenza in comune della scuola rende collettivi e corali.

Si noti qui, subito e bene, che *Terza Liceo* non vuole tanto impostare problemi



Emmer discorre con alcuni dei suoi giovani attori: la Carère, Ugo Arnaldi e Claudio Barbesino.

LUCIANO EMMER PROMOSSO IN "TERZA LICEO",

di studio, di scuola, come certi recenti tragici avvenimenti potrebbero far pensare, quanto cogliere un momento della vita dell'uomo, al quale la classe può dare, con puntuale appropriatezza, il suo nome. I rapporti stessi tra professori e studenti, come vengono adombrati nel film, più che proporci il problema dell'insegnamento, ci mettono innanzi quello della comprensione che si deve dalle persone mature ai giovani e sembrano portare gli insegnanti sullo stesso piano dei genitori, ai quali tocca di essere non solo educatori, ma anche amici dei propri figli.

Un'impostazione diversa, del resto, e contemplante quei tristi casi cui ho accennato, sarebbe stata, crediamo, del tutto estranea alla personalità del regista, e, con ogni probabilità, sarebbe riuscita, se pure ossequiente alla cronaca, artisticamente non valida e quindi, più che falsa, immorale.

Così com'è, invece, *Terza Liceo* sembra rispondere a un'impostazione ideale per Emmer, al quale non dovrebbe essere quindi difficile realizzarla nel modo migliore.

Infatti essa appare anzitutto saldamente costruita da un punto di vista diciamo tecnico-narrativo, perché "la classe" preserva il regista dal pericolo della frammentarietà, e l'episodio singolo viene a fondersi con naturalezza nel tutto — la scuola —, cosa, questa, che a Emmer non era sempre accaduta.

Inoltre la parte viva di *Terza Liceo*, la sua essenza stessa, come è possibile coglierla nella semplicità dei suoi giovani, nella loro fresca tenacia, nella lealtà che è alla base della loro condotta, non è solo materia adeguata a esprimere il mondo di Emmer, il mondo dei semplici, ma già sollecita naturalmente l'ottimismo e l'amore con i quali,

appunto, il regista quel mondo suole guardare.

Infine, la qualità stessa di tale materia sembra adattarsi in modo particolare alla sua personalità, perché questo "sempre fanciullo" del nostro cinema — il signor Emmer ci perdonerà — ha ancora tutte le mosse interiori dei giovani, dalla gioia alla furia, dalla generosità all'egoismo con la loro spontanea e intemperante naturalezza e sembra quindi il più indicato per penetrare a fondo, nei suoi limiti ben definiti, il mondo dei giovani cui sta dando vita.

Che Emmer abbia ben chiara dentro di sé, l'idea di quanto vuole creare, e che una singolare penetrazione lo guidi nella ricerca degli individui destinati a dar forma al suo fantasma, appare evidente fra l'altro dalla felicità con la quale sono stati scelti i giovani non-attori di *Terza Liceo*. Le sei ragazze e i sei ragazzi, presi tutti, tranne una (Cristina Carère), nelle scuole d'Italia, e chiamati a Roma per impersonare i dodici protagonisti del film, non hanno soltanto volto e figura perfettamente aderenti alla parte, ma, nella stessa indole loro, si rivelano tali da reagire, davanti alla macchina da presa, come ci aspetteremmo che reagissero, nella finzione i personaggi che essi interpretano.

Recentemente, ad esempio, si stavano girando alcune scene che narrano le modeste ribellioni del giovane "Nasone", al quale i genitori sciupano gli amori con la bella "Camilla". Impersonava la parte della madre dell'infelice giovinotto, Paola Borboni, che, come è noto, sa dare assai efficacemente vita a scene d'ira. E nulla era più dilettevole del vedere l'incantato adolescente che interpreta "Nasone", continuare, unico imperturbato, a ripetere la scena della sua placida rivolta, mentre il

calore della brava attrice, sua partner, cresceva in proporzione diretta al numero della ripresa, e, piano piano, surriscaldava tutti i presenti.

Del resto, al penetrante intuito che lo guida nella scelta dei suoi "tipi", Emmer unisce una certa insinuante forza che lo aiuta poi per la direzione del giovane interprete, e gli permette di cattivarsene la simpatia, l'affetto; di legarlo a sé mediante i vincoli della confidenza; di creare, attorno a lui, uno spazio carico di valori positivi entro cui quello si trova ad operare felicemente.

In questo caso, dirigere l'interprete, è, per Emmer, fargli germogliare dentro, al momento dell'azione, quanto egli vi è andato seminando, senza sosta, precedentemente.

Così, ad esempio, non è difficile, durante le pause della lavorazione, vedere il capo di questo minuscolo stato, la repubblicetta di *Terza Liceo*, mentre, seduto in un angolo, e circondato dallo stuolo ridente delle sue non-attrici, dai crocchi ammirati dei suoi non-attori, racconta gioialmente le sue esperienze di scuola, espone le sue idee, ascolta le loro, e ne discute con tutta serietà.

Perché, è bene notarlo, il problema della scuola e dello studio, contrariamente a quanto pensava l'autore di un articolo apparso su uno dei più noti settimanali, viene, in piena coscienza, costantemente affrontato e tenuto presente dai giovani interpreti di *Terza Liceo*. Non di rado alcuni di loro difendono con grande vivacità gli interessi dello studio e della scuola, anche a scapito del loro lavoro cinematografico, e non di rado il regista discute animatamente circa la necessità, per loro, di assistere o meno, a quella tale lezione o sulla possibilità di rimandare o meno quella tale ripresa.

E a questo punto sarà opportuno mettere in luce uno stato di fatto, il quale, se per un verso appare definitivamente negativo ed è imputabile in parte alla confidenza che Emmer dà ai suoi giovani collaboratori, dall'altro si dimostra di sicura ed efficacissima utilità: alludo alla posizione della gioventù d'oggi nei confronti del cinema.



Alcuni momenti di Terza Liceo; (foto 1) Franco Sartori (Nasone) e Giulia Rubini (Camilla); (foto 2) da sinistra a destra, in primo piano, Prando Visconti (Carlo), Ferdinando Cappabianca (Andrea) Isabella Redi (Lucia), Giovanna Turi (Giulia), Annamaria Sandri (Teresa) e Leopoldo Mazzetti (Pupo di Belmonte) ultimo a destra; (foto 3) in primo piano da sinistra a destra, la Carère, Visconti e la Turi; (foto 4) un romantico abbraccio tra Cristina Carère (Giovanna) e Ugo Arnaldi (Franco); (foto 5) da sinistra a destra, la Sandri, la Turi, la Carère, Roberta Primavera (Maria) e la Rubini; (foto 6) «Nasone» nella scena con la madre (Paola Borboni) e (foto 7) ancora «Nasone», con «Camilla», nella sequenza della statua, delle quali parla nell'articolo.

Chi si unisca a quel gruppo di interpreti, i quali, essendo temporaneamente liberi, attendono il momento di tornare sul "set", noterà come in loro non esista la benché minima preoccupazione di ciò che è stato né di ciò che li attende davanti alla macchina da presa. Alcuni stanno immersi in dolorosa contemplazione di un brano di Demostene o di una sfignea equazione, attenti appena a non guastarsi il trucco, e, se rivolge loro la parola, ti chiedono subito l'origine di un verbo greco o il risultato di una frazione; altri, riuniti in gruppo, attorno alla "Iso" di un assai beato macchinista, discutono della superiorità di questa o quella marca di motocicletta, e fanno i piani circa l'acquisto che il compenso per le loro prestazioni renderà possibile; altri, ancora, i più smaliziati, si raccontano delle storielle o commentano le grazie di qualche loro compagna.

La posizione dei giovani d'oggi nei confronti del cinema come fatto tecnico e artistico, è, in sostanza, quella di una normale indifferenza. Essi non fanno più conto della macchina da presa di quanto non facessimo noi, durante gli anni della nostra adolescenza, poniamo del telegrafo o del grammofo. E dinanzi a una domanda specifica quale: «Intendi continuare nel cinema e perché?», la maggior parte di loro dà una risposta negativa; pochi ti dicono di sì e ti sottolineano, al tempo stesso, la loro considerazione per il lato speculativo della faccenda; quasi nessuno si rivela invaso da quello che un tempo si sarebbe detto il "fuoco sacro", e questi, nel caso, è attore, agli inizi, ma già di professione.

Tutto ciò, come si accennava più sopra, ha un suo lato negativo, perché la mancanza di rispetto per il lavoro che fanno, unito alla leggerezza propria dell'età e alla audacia che alcune volte permette il regime di confidenza instaurato da Emmer, provoca, nei giovani, una certa incuria, la quale, non di rado, si risolve in danno per

la produzione che subisce rimandi e ritardi. D'altra parte, però, tanta naturalezza non può non giovare e giova, infatti, alla felicità dell'atmosfera artistica, la quale, se mai s'infrange, non solo può rinascere — basta un minimo sforzo del regista per ristabilirla —, ma si mantiene in generale sgombra da preoccupazioni di indole divistica, da ritegni e da complessi, e si dispiega, feconda, in tutta la sua spontaneità.

Una prova di ciò si è avuta, ad esempio, mentre si girava quella parte della storia di "Nasone" e "Camilla", nella quale il giovane dimostra tangibilmente, per la prima volta, il suo amore alla ragazza e la bacia.

L'azione ha luogo in una grande e bella villa romana. "Camilla" introduce il suo "Bruno" ("Nasone") nello studio del padre scultore e gli mostra le opere migliori. Davanti a una sola essa rista: non vuole scoprirla. "Nasone", che l'amore e la primavera incoraggiano, alza il panno. Ai suoi occhi meravigliati appare "Camilla", ritratta nuda. Egli guarda la statua, poi la ragazza. «Bruno, torniamo a casa; non voglio che papà ci trovi qui». "Nasone" non risponde e la bacia.

Mentre si girava era scesa la notte. Il silenzio, il cielo, tutta la natura sembrava aumentare l'incanto. Provavo ritegno a guardare i ragazzi, quasi tra loro stesse veramente nascendo l'amore ed io li spiassi. Ma avevo torto, perché nulla avrebbe potuto violare lo spazio nel quale il regista e i due giovani stavano "creando": neppure le grida — "Nasone" arrossisce, esita o ha troppa foga nel baciare la dolce "Camilla" e il regista si inquieta —; neppure, ecco, si, vorrei dire neppure la fine della ripresa. Tanto è vero che, da alcuni giorni, — chissà se a torto o a ragione —, si va dicendo, nella troupe, come certe coppie di interpreti, unite nella finzione da teneri amori, continuano candidamente il loro idillio nella realtà.

MAX DI THIENE



QUANDO VIENNA RIDEVA

DER KONGRESS TANZT (1931, « Il Congresso si diverte »), e *Leise flehen meine Lieder* (1933, « Angeli senza Paradiso »), appartengono alla categoria di film, che danno credito ad una industria.

Non accade infatti molto di frequente che quando un'organizzazione industriale si dedica in modo esclusivo a produzioni di tono minore, attuate con un semplice affannoso lavoro commerciale, i produttori consentano che la preparazione di una pellicola si effettui in funzione dei suoi risultati artistici e che nel complesso dei fattori che intervengono nella preparazione stessa (soggetto, attori, dialoghi, scenario, musica, fotografia, realizzazione) si disponga delle risorse di tempo e di danaro, di studio meditato e collaborazioni sufficienti per continuare in un criterio di creazione artistica, che alla fin fine potrebbe originare il fallimento economico del film. Queste realizzazioni sono considerate un lusso ed appunto perciò se le permettono le industrie che hanno una solidità finanziaria tale da non esser scossa per un insuccesso negli introiti di cassetta. La nascita di questi due film non fu però originata da una fortunata combinazione — o da una negligenza o da un'amnesia dei produttori — ma derivò dalla convinzione, entrata finalmente nella testa anche dei finanziatori, che le pellicole di genere viennese avrebbero incontrato grande favore presso il pubblico, a patto che si riuscisse a oltrepassare il limite normale, sino allora troppo mediocre da esse raggiunto. Il pubblico aveva bisogno d'un forte superamento, che rinnovasse il genere: per raggiungere questo scopo, come frutto maturato dalle esperienze anteriori, nascono appunto i due film sopra ricordati.

Il *Congresso si diverte* ha come fulcro dell'argomento un episodio storico: il convegno internazionale di Vienna alla caduta dell'impero napoleonico, che darà luogo alle premesse per il nuovo riordinamento dei paesi europei. Un episodio immaginario si incastona nella vicenda storica di sfondo: l'intrigo amoroso della cucitrice Christl con Alessandro I di Russia. La trama intessuta di frequenti equivoci e di astuti maneggi diplomatici si sorregge sul mito dell'allegria viennese colla sua più fulgida creazione: il valzer.

Erick Charrel studia in modo minuzioso l'ambiente, in cui si svolge il film, riceve consigli storici, determina e trasforma la raccolta di dati rigorosi in una creazione giocosa attraverso una soave fantasia poetica; ogni istante del film possiede un senso, una misura, un ritmo e gli interpreti obbediscono a questa regola, ciascuno al proprio posto preciso, senza mai stonare, come pure sono sempre in tono la parola, la musica, il movimento od il sorriso, obbedendo all'inflessibile e giusta direttiva creatrice, che compone questa pellicola colla stessa cura squisita che si userebbe per comporre un quadro.

Di tutte le interpretazioni di Lillian Harvey questa è quella di maggior rilievo, poiché vi spiega con piena esuberanza le sue facoltà, la cui estrinsecazione è stata dalla

III° - LA MUSICA ALLEATA, E NON SERVA, DELL'ESPRESSIONE

macchina da presa collocata, seguita e fatta risaltare armonicamente nel quadro scenico. Ciò va a tutto merito di Charrel, che seppe risvegliare le latenti doti dell'attrice fino a convertirla in parte viva e determinante del felice ambiente che la pellicola richiedeva, ed in simbolo d'una immutabile allegria, incarnata e trasfigurata nella sua danza. Il momento della sua passeggiata in carrozza, in una effusione di estasi e di felicità, è indimenticabile, perché è un esempio di stile, un chiaro modello del potere di suggestione di un'attrice: sembrava infatti che il suo sorriso cogli occhi serrati, col nasetto volto all'insù, malizioso ed ingenuo, non avesse mai brillato alla luce di così alto fuoco d'interpretazione.

La sequenza, forse la migliore e la più bella del film — pur così abbondante di scene belle e ben riuscite — era a sua volta un prodigio di montaggio. In esso Charrel curò particolarmente di trasfondere la cadenza speciale del valzer, anzitutto nelle scene totalmente musicali ed in quelle in cui Lillian Harvey danzava, così da procurare che la disposizione dei piani contribuisse sempre a nobilitare la danza, ponendola nei limiti di ciò che è puramente magico, derivato dall'ispirazione. In tal modo Charrel adempiva ad una condizione

specifica del cinema, che esige una predominante sensazione ottica, consistendo il suo potere nell'influire con immagini animate, e si serviva della musica in quanto una melodia può accompagnare o completare, mediante sensazioni acustiche, le sensazioni d'ordine visivo, che lo spettatore sta percependo.

Il medesimo fine fu perseguito da Willi Forst in *Angeli senza Paradiso*, film in cui esercitò per la prima volta le funzioni di regista. Come Forst, un attore di seconda linea, potesse riuscire vittorioso, e in modo tanto notevole, delle difficoltà insite in ogni prima realizzazione, e — ciò che è ancor più strano — come potesse assimilare tanto profondamente le condizioni specifiche di quanto è viennese cogliendone lo spirito quasi inafferrabilmente sottile, è un mistero, che non trova altra spiegazione se non quella di considerare Forst come un ispirato, cui nessuna delle possibilità profondamente artistiche del film era preclusa, come se per lui non esistesse alcun ostacolo, né materiale, né spirituale.

Angeli senza Paradiso fonda il suo racconto sull'« Incompiuta » di Schubert e sulla leggenda più o meno verace che la spiega quale risultato di un evento amoroso, seguito da un patetico disinganno, fra il compositore e Carolina Esterhazy. Non è certo un film allegro: il sorriso non vi trova posto, ma bisogna considerare che il cinema di genere viennese non ha soltanto come base l'espansione dell'allegria, benché questo argomento sia il suo oggetto più frequente. Il fine reale di questo genere è la propaganda del carattere viennese nella sua integrità ed il carattere più spiccato della città di Vienna — ed in

Hanna Waag e Willy Fritsch in *Guerra di valzer* di Ludwig Berger, film basato sulla rivalità artistica di Johann Strauss e Josef Lanner e commentata da musiche di entrambi i compositori.



complesso del territorio austriaco — è la profusione di moltissime creazioni musicali appunto di tal genere d'arte. Di conseguenza la caratteristica dei viennesi di essere dotati d'un eccezionale senso della musica permette di realizzare qualsiasi soggetto, di cui l'elemento musicale faccia parte, sia o no viennese puro.

In *Angeli senza Paradiso* era necessario disegnare alla perfezione il carattere di Schubert, il temperamento di un creatore: il disegno non poteva essere falso e peccare di arbitri o di artifici. Era anche necessario che le motivazioni psicologiche dei personaggi — il clima di sogno e di distacco dall'elemento materiale che circonda l'uomo Schubert, la capricciosa frivoltà civettuola che muove Carolina, il fermo attaccamento alle tradizioni sociali che influiscono sulla sua famiglia — risultassero trasparenti. Nello stesso modo era molto importante che le partiture musicali non venissero inserite con quel pessimo spirito proprio dei film mediocri, in cui riesce tanto molesto incontrarsi, all'improvviso, senza preparazione e senza necessità, colla musica.

Willi Forst fu capace di ottenere tutto ciò, perché non invano cercava di realizzare un'opera perfetta: è appunto dal suo risultato, tanto prossimo alla perfezione, che comprendiamo come Forst sia un artista completo, poiché il film è un prodotto della sua sensibilità e intelligenza: dalla prima inquadratura — il rigattiere con un quadro — alle sequenze finali dell'« Ave Maria » è possibile ammirare la mano d'un creatore notevole.

Hans Haray, nella parte di Schubert, ne dà una squisita interpretazione, trasferendo il calore di umanità del musicista, trasmettendone l'anima, o almeno quello che immaginiamo potesse essere stata la sua anima, e nulla nei suoi gesti risulta diverso da quelli che noi crediamo di attribuire a Schubert. L'interpretazione di Hans Haray, di gran lunga superiore a quella di Marta Eggerth, possedeva la qualità di



Paul Hörbiger e Franziska Gaal in *Parata di primavera* di Geza von Bolvary (sopra) e un'inquadratura di *Sogno biondo* di Paul Martin (sotto) con Pierre Brasseur, Lilian Harvey Henry Garat.



provenire direttamente dalla vita, quale soltanto pochi attori possono avere.

Marta Eggerth, che fu sempre attrice discreta e fu invece alquanto migliore come cantante, scelta per il cast di questa pellicola mercé la sua diffusa fama e le sue doti canore, adattò la sua opera al tono che si esigeva da lei, senza demeritare, riuscendo in modo notevole a conseguire risultati soddisfacenti nei momenti più difficili.

La sceneggiatura, tradotta nell'interpretazione di attori adatti, curava con appropriate "nuances" i passaggi che dovevano giustificare le reazioni psicologiche ed in quanto all'uso della musica, Forst provò per la prima volta e con esito felice, una formula che ben presto sarebbe divenuta il perno del suo stile. Con tutto ciò Willi Forst ottenne una pellicola che benché offrisse la caratteristica di risolversi senza la tradizionale amabilità viennese perché vi mancava il lieto fine, era egualmente accettata dal pubblico, anche perché dolcificava il finale con una specie di mansueta rassegnazione impregnata di tristezza, che non raggiungeva una vera drammaticità, pur lasciando comunque lo spettatore non del tutto soddisfatto: era un finale che il pubblico dell'epoca non era abituato ad accettare. Sotto questo aspetto il film costituiva un rischio per i suoi produttori, rischio



Garat e la Harvey in *Il Congresso si diverte*.

che corsero nella sua intera estensione. La pellicola finì però per imporsi: il cinema viennese aveva allargato i suoi orizzonti qualitativi.

Il *Congresso si diverte* e *Angeli senza Paradiso* non sono soltanto due eccellenti creazioni artistiche e neppure indicano unicamente l'autorità di un'industria: rappresentano il punto più alto di uno stile del cinematografo, l'istante in cui questo stile si determina con maggior autenticità ed in cui comincia la tappa più feconda del cinema viennese. Charrel e Forst, raccogliendo anzitutto le remote esperienze di Friedrich Zelnick, si chiedono se lo spirito viennese possa godere di un'espressione propria nel cinema; di poi esaminano se l'armonia fra immagine e suono conseguita da Walter Ruttmann o da S. M. Eisenstein in *Romanza sentimentale* è applicabile a pellicole con argomento storico ed infine se è possibile integrare con un'espressione cinematografica pura un'atmosfera psicologica, un ambiente di un'epoca, una musica determinata ed un'azione appassionante senz'alcun detrimento di quei fattori, con un equilibrio derivante dal loro complesso, e tutto ciò attuato con un concetto strettamente artistico del film. Il risultato è assai soddisfacente.

« La musica è un alleato decisivo e non un servo dell'espressione ». Willi Forst prescinde dall'idea che la musica soggioghi con la sua presenza ogni altro fattore della pellicola o che, al contrario, sia un suddito molesto, che contribuisce e non partecipa, un povero servo od una forza incontrollabile. Per ottenere un clima dell'azione il fattore musicale è l'unico mezzo: Charrel usa la musica in questo senso. Passaggi interi de *Il Congresso si diverte* debbono la loro grazia al motivo musicale, che si svolge con lo stesso ritmo dell'immagine. Istanti di gradazione psicologica in *Angeli senza Paradiso* — il "flirt" di Carolina Esterhazy durante il concerto di Schubert al principio della pellicola od il momento in cui la Sinfonia resta incompiuta — raggiungono tutta la loro intensità grazie all'armonizzazione della musica e dell'im-

agine: la musica partecipa, attua. Una saggia distribuzione della partitura, un montaggio musicale del film sono più efficaci di una serie di dialoghi o di gesti. La fluidità dell'esposizione dipende tanto dall'agilità delle scene quanto dalla musica, che allaccia e sorregge queste scene.

Charrel e Forst si preoccuparono pure della possibilità di trasmettere allo spettatore la sensazione ubriacante del ritmo del valzer non solo coll'audizione della musica relativa, ma anche con l'immagine: Charrel farà questo tentativo nella sua pellicola, mentre Forst attenderà più avanti in *Mascherade* (« Mascherata », 1934) e *Mazurka* (« Mazurka tragica », 1935). Con tale criterio si rivedono i saggi di Zelnick e si ritorna, ancora una volta, alle leggi del cinema di prima: l'immagine animata come espressione fondamentale. Charrel proverà a conseguire questo intento nel *Congresso si diverte*: intento, che sarà però raggiunto completamente da Willi Forst nelle sue pellicole successive. Infatti accentuerà il movimento degli attori nella danza (in *Mazurka tragica* i piani americani di Albrecht Schoenhals e di Ingeborg Theek, mentre la macchina da presa rappresenta il "partenaire" nel ballo del "cabaret") per spingere all'estremo la sensazione della danza, o farà danzare perfino la macchina da presa, o monterà la sequenza di un valzer nella misura di tre quarti [*Operette* (1940, « A tempo di valzer »), *Wiener Blut* (1942, « Sangue viennese »)], o ripeterà una frase musicale [*Serenade* (1937, « L'ombra dell'altra »)], o mescolerà vari procedimenti perseguendo un comune scopo: l'impressione plastica di un'impressione acustica.

Negli anni seguenti tutta la produzione mostra l'impronta di queste due pellicole fondamentali. In alcuni casi si vede perfino chiaramente il plagio di chi tenta ripetere il successo.

Nel 1933 la UFA produce una pellicola basata sulla rivalità artistica dei compositori Johann Strauss e Josef Lanner con musica di entrambi *Walzerkrieg* (Guerra di valzer) di Ludwig Berger, con Adolf Wohlbrück (Strauss), Paul Hörbiger (Lanner) e

nelle altre parti, Renata Muller, Willi Fritsch, Anna Vaag e Theo Lingen. La pellicola, specificatamente viennese, è ben realizzata, salvo il solito arbitrio nella narrazione, quantunque la rivalità musicale sia sostenuta con buon gusto. Fra le pellicole in duplice versione è notevole quella di Carmine Gallone, *Casta diva*, prodotta dall'Alleanza Cinematografica di Roma cogli attori Martha Eggerth, Sandro Palmieri e Lamberto Picasso. Questo film pretende di mietere i maggiori successi possibili in un ambiente molto propizio dopo l'esito di *Angeli senza Paradiso* e basandosi sulla vita di Bellini, procura, sia pure dignitosamente, di ripetere la formula della pellicola di Forst, riunendo, oltre all'incentivo della musica di Bellini, la fama di attori mondialmente conosciuti (nella versione estera figuravano Phillips Holmes e Benita Hume).

In America Lillian Harvey si dedica a mediocri ed insignificanti lavori, interpretando per la Fox tre pellicole: *My Lips Betray* (1933, « Labbra traditrici ») di John Blystone, *My Weakness* (1933, « Le otto virtù di Lulù »), di David Butler, e *I am Suzanne* (1934, Susanna) in cui agiscono le marionette di Vittorio Podrecca, regia di Rowland V. Lee.

Nell'anno seguente — cioè nel 1934 — le pellicole di genere viennese continuano a denunciare l'influenza delle realizzazioni di Forst e di Charrel, nonostante si continui a produrre sempre un tipo di pellicola mediocre senza pretese.

Fra questi film emerge la produzione della UFA *Blonder Traum* (« Sogno biondo ») di Paul Martin, in cui riappare Lillian Harvey che ha pure partecipato ad altri due film all'estero, *The Only Girl* (1934) della Gaumont e *Let's Live Tonight* (1935, « Viviamo stanotte », della Columbia). In *Sogno biondo* l'interpretazione dell'attrice non è riuscita ad avere un così forte rilievo come nella pellicola di Charrel: le sue creazioni soffrono di monotonia.

Le pellicole tipicamente viennesi di questo tempo — oltre a quelle di Geza von Bolvary, a cui accenneremo più avanti — sono per ordine di merito: *Die Czardasfürstin* (1934, « La principessa della Czar-



Hans Jara e Martha Eggerth in un patetico momento di *Angeli senza Paradiso* di Willi Forst.



Paula Wessely e Röse Stradner in *Così finì un amore*, un tipico e ben riuscito film viennese.

da ») di Georg Jacoby con Martha Eggerth, Hans Sönker, Paul Hörbiger e Ida Wüst, musica di Hans-Otto Borgmann dalle melodie di Emmerich Kalman. E' un saggio della frequente ingerenza ungherese nel genere viennese.

Wenn die Musik nicht wäre (1935, « Rapsodia d'amore ») di Carmine Gallone, con P. Hörbiger e Sybille Schmidt nelle parti principali: film che si basa sulla vita di Franz Listz, con adattamento della sua musica allo schermo curato da Aloys Melichar. Cerca i facili successi sulla strada già battuta da *Angeli senza Paradiso* e da *Casta Diva*.

Mein Herz ruft nach Dir (1934, « E lucean le stelle... ») di Gallone è una tipica operetta. La sceneggiatura è di Ernest Marischka, fortunato sceneggiatore a cui appartengono i soggetti di molte pellicole viennesi. La musica di Roberto Stolz e Werner Schmidt-Boelcke contribuisce non poco a rendere piacevole il film interpretato da Martha Eggerth, Jean Kiepura e Paul Hörbiger.

Rosen aus dem Süden, regia di Walter Janssen, è molto più interessante delle altre pellicole già menzionate e rievoca, come *Guerra di valzer* la vita di Giovanni Strauss e di Giovanni Brahms, interpretati rispettivamente da Paul Hörbiger e da Hugo Werner-Kahle. La personalità di Strauss è un tema comune del cinema viennese e non vi è aneddoto su di lui, che per quanto banale sembri, non sia stato sfruttato.

In questa pellicola tuttavia gli arbitri ed i capricci nella stesura del soggetto sono meno palesi che in altre produzioni.

So endete eine Liebe (1934, « Così finì un amore ») è pure una pellicola di sommo interesse, che entra in una categoria superiore e che dimostra in ogni momento la cura del regista e del produttore nel realizzare un'opera che dovrebbe onorare la scuola viennese.

Abbiamo visto come la produzione, che segue immediatamente agli anni 1931 e 1933 — data delle opere di Charrel e di Forst — cominciava ad orientarsi sulle orme di

questi realizzatori. Sebbene in scarso numero, alcune pellicole entrano, come seguito di *Angeli senza Paradiso* nell'elenco delle pellicole caratteristiche del genere. Tuttavia è ancora Bolvary, che darà i migliori e più tipici modelli della scuola, pur essendo soltanto un realizzatore di seconda categoria o forse qualcosa di simile.

Nel 1933, Geza von Bolvary dirige *Skandal in Budapest* (« Avventura a Budapest ») e *Was Frauen träumen*, pellicola di scarsa importanza, mentre sono invece di assai maggior rilievo *Die Nacht der grossen Liebe* (1933, Notte d'amore sul Bosforo) e *Ich kenn' Dich nicht und Liebe Dich* (1934) in doppia versione. Agiscono nella versione francese Jean Murat ed Edwige Feuillère. Con questo film Bolvary pretende di rinnovare i suoi successi, insistendo nella versione moderna dell'allegria operetta classica.

Uno dei suoi trionfi di quell'anno, che ricorda per l'accoglienza del pubblico il successo di *Es war einmal ein walzer* (1932) è tuttavia la realizzazione di una operetta classica con adattamento ai canoni tipici del genere. Il produttore Herman Kosterlitz, vincolato alla organizzazione europea della Universal gli affida la regia di una sceneggiatura di Ernest Marischka con musica di Robert Stolz: *Frühjahrsparade* (1935, « Parata di primavera »), con Franciska Gaal, Wollf-Albach Retty, Paul Hörbiger, Hans Moser e Theo Lingner.

Bolvary dimostra che con un tema nient'affatto trascendente, pieno di simpatia e giovialità, ma per sua natura ingenuo, è possibile creare un piccolo capolavoro, delizioso per la sua stessa mancanza di trascendenza, e rappresentativo della più gioconda frivoltà viennese. E' certo che nella pellicola si respira un po' l'aroma del *Congresso* di Charrel, ma il profumo è tenue, ed il raffronto si può solo fare riguardo ai procedimenti risolutivi, mentre il tema e le conseguenze sono tanto diversi da far classificare il film come opera caratteristica di Bolvary.

Tale fu il successo della pellicola che, alcuni anni più tardi, nel 1940, quando il

produttore Kosterlitz, trasferitosi negli Stati Uniti, si dedicava a dirigere sotto il nome di Henry Koster l'attrice Deanna Durbin, venne fatta una seconda versione del film col titolo di *Spring Parade* (Parata di primavera).

Ma il trionfo più giusto e che attribuisce a Geza von Bolvary l'orgoglio del miglior titolo della sua carriera è *Abschiedswalzer* (1934, « Il valzer d'addio di Chopin »), su sceneggiatura di Marischka, adattamento della musica di Chopin eseguito da Willy Eichmidt-Gentner e supervisione storico-artistica di Veidt Massary. Interpreti principali: Wolfgang Liebeneiner (Chopin), Sybille Schmidt (George Sand), Richard Romanowski e Hanna Vaag. Con questa pellicola si è cercato di ripetere a due anni di distanza il trionfo di *Angeli senza Paradiso*. In tutti i suoi aspetti e nello stesso modo di Carmine Gallone in *Casta Diva* o in *Musica vagabonda* Bolvary ha analizzato minutamente la pellicola di Forst, studiandola per trovare i mezzi, che le procurarono il successo. Occorre però anche aggiungere che in questo caso l'intento dei produttori fu tanto artistico quanto lo poté essere quello di Forst e del suo produttore, e che, sebbene nel *Valzer d'addio di Chopin* si deformi l'aneddoto a vantaggio del soggetto cinematografico, lo si fa tuttavia nel modo più leggero possibile e procurando di mantenersi ad un alto livello di qualità.

Nonostante segua lo stile di Forst, la pellicola di Bolvary non è un plagio sfacciato, bensì il saggio d'applicazione di una formula d'altri. Mercé la nobiltà di questo intento e mercé le sue doti consuete fu possibile a Bolvary di ravvivare la sua opera con uno spirito personale. Insomma il *Valzer d'addio di Chopin* è una buona pellicola: la migliore, senza dubbio, del suo autore.

W. Liebeneiner, quantunque sia un attore di minor grandezza di Hans Jaray, esegue l'interpretazione del personaggio di Chopin con vigore e nobiltà: interpretazione, che può paragonarsi a quella dell'animatore di Schubert. Sybille Schmidt, che, come interprete, è migliore di Liebeneiner si vale delle sue doti di eccellente attrice dando vita a una Sand assai notevole, piena di sentimento e d'intenzione.

In alcuni passaggi della pellicola la regia è di un'eleganza paragonabile a quella di Forst. Per esempio: all'inizio del film, quando riprende una magnifica panoramica col commento musicale "fuori campo", che esegue Chopin. Scene memorabili sono l'interpretazione a doppio piano di Liszt e Chopin, il concerto al buio e l'ispirazione della « Polacca », seguita da allusive sovraimpressioni. Bolvary gradua con estrema sensibilità i particolari e ricava un finissimo contenuto espressivo dalla situazione in modo che la pellicola riesce a diventare un complesso di qualità superiori. Nella scuola viennese al *Valzer d'addio di Chopin* tocca un posto immediatamente dopo le creazioni di Charrel e di Forst. Questa pellicola è la prima, dopo il 1931-33, in cui il cinema viennese raggiunge un'altezza identica a quella già raggiunta in tale data. Questa volta il merito tocca a Geza von Bolvary, che, sfortunatamente, non riuscirà mai più ad ottenere un trionfo così completo.

RICARDO BLASCO



Due momenti di *La grande illusione*: (a sinistra) il gruppo di prigionieri francesi; (a destra) Von Stroheim nel personaggio del comandante tedesco.

RETROSPETTIVE

LA GRANDE ILLUSIONE

Titolo originale: « *La grande illusion* ». Regia: Jean Renoir - Soggetto e sceneggiatura: Jean Renoir e Charles Spaak - Fotografia: Christian Matras e Claude Renoir - Musica: Joseph Kosma - Scenografia: Emil Loulié - Interpreti: Jean Gabin (tenente Maréchal), Pierre Fresnay (capitano De Boeldieu), Erich Von Stroheim (maggiore Von Rauffenstein), Dita Parlo (la contadina tedesca), Marcel Dalio (tenente Rosenthal), Julien Carette, Gaston Modot, Pécler. Produz. Réalisation d'Art. Cinématogr. Parigi, 1937.

SULLA decadenza di Renoir inutile spendere altre parole oltre quelle che già sono state dette da più parti e poi, di fronte alle confessioni e alle dichiarazioni programmatiche dello stesso Renoir, pensiamo che non ci sia altro da aggiungere. Cosa rispondere a frasi come quella pronunciata dal nostro regista nel gennaio dello scorso anno, riferita alla sua fatica più recente: « Mais l'aiguille de la boussole que je consultais était folle et il m'était bien difficile de trouver la direction. J'en suis d'ailleurs très fier. Cela prouve que je n'ai pas perdu le contact avec notre monde instable »?

Primo atto di questo sbandamento è l'aver rinnegato il terreno dal quale sono germogliate le sue opere migliori, tutte genuinamente "nazionali", per una visuale generica ed universale motivata dal desiderio — per ripetere le sue parole — « de toucher du doigt mon prochain que je crois être vaguement celui du monde entier aujourd'hui ».

Questa è la direzione per la quale oggi Renoir sostiene passi la strada che conduce alla poesia, e ammonisce di non prendere troppo alla lettera le sue dichiarazioni del 1947: « ...l'uomo, assai più che della razza cui appartiene, è tributario della terra che lo nutre, delle condizioni di vita che plasmano il suo corpo e il suo cervello, dei paesaggi che dalla mattina alla sera sfilano dinanzi ai suoi occhi ». Certo, il muoversi

di un artista alla ricerca di sempre nuove direzioni è cosa sacrosanta se non vuole cadere nella ripetizione degli stessi motivi, anche quando appaiono superati dalla storia, ma una cosa è scoprire territori nuovi onde svelarne le ricchezze a quelli che seguono — i grandi creatori "pensent en avance", dice Renoir — e un'altra cosa è impantanarsi in una palude senza uscita come quella in cui brancola Renoir quando lascia cadere la strabiliante affermazione: « Tutto quello che appare sullo schermo è cinema ». Ricordate l'affermazione del "regista" di *All About Eve* di Mankiewicz? Anche per lui tutto quello che si rappresenta è teatro: Shakespeare e il saltimbanco da marciapiede, il "clown" del circo ed Eleonora Duse, il rito del tempio buddista e Gianni e Pinotto... Un "penser en arrière", ci sembra.

Insomma il commento definitivo alla decadenza di Renoir ce lo fornisce lui stesso. Oggi, alla luce di queste sue concezioni, un'altra *Grande illusion* non sarebbe possibile, poiché ben diversa è la posizione dalla quale ha tratto linfa e vita il film che resta il più importante di Renoir, quello che sta al vertice della sua parabola creativa. Il nome di questo regista si era imposto come quello di un Maestro con l'impennata del suo primo film sonoro, *La Chienne* (1932), cui ne erano succeduti altri che nei loro diversi caratteri presentavano un'unica so-

lidissima visuale del mondo espressa in termini di un poderoso realismo di tipo nazionale e popolare che doveva dare una impronta non solo a tutta la produzione francese dell'epoca ma anche a buona parte del cinema in genere. Al centro di questo periodo si situa *La grande illusion* (1937), il più "classico" dei film di Renoir in quanto niente vi si trova di sorpassato, di legato ad un gusto, di invecchiato. Concepito in un anno in cui erano ancora possibili gli slanci idealistici delle persone sensibili alle soluzioni umanistiche, benché già presaghe delle minacce che erano in aria, il film riflette tutto il caldo amore renoiriano per l'uomo e la fede nella continuità e nella bellezza della vita, al di là di tutte le barriere che gli uomini stessi erigono gli uni contro gli altri; un altissimo grido di fiducia che non ha perso la sua ragione d'essere neppure dopo gli spaventosi risultati dell'ultimo conflitto e che ritrova anzi intatto il suo valore di fronte alle incomprensioni assurde, meschine e pericolose di questo dopoguerra.

La barriera più formidabile che possa dividere gli uomini è quella eretta dalla guerra, e *La grande illusion* è soprattutto un atto di ribellione alla guerra, il più bello e il più vero che il cinema ci abbia dato. Sì, un'illusione davvero grande quella che un giorno l'uomo possa risolvere i suoi contrasti senza ricorrere alla lotta, ma è destinata a restare sempre e solo un'illusione? Cosa ha voluto dire esattamente Renoir col titolo del suo film? Ha fatto una dichiarazione (la pia illusione, la speranza sterile) o ha voluto pesare con la sua appassionata voce perché questa illusione ("grande", nobile) diventi un giorno realtà, se in fondo tutti siamo uguali sulla faccia della terra, se tutti viviamo per gli stessi scopi, se tutti ci riconosciamo nel nostro simile, anche se sta al di là di un confine e parla una lingua diversa? A Maréchal in fuga che a mo' di consolazione sospira quasi tra sé: « Speriamo che questa guerra sia l'ultima », Rosenthal risponde: « Non ti fare illusioni ». Noi non crediamo che la posizione dell'autore sia quella di Rosenthal; la indovuiamo piuttosto in quella di Maréchal, il vivo e positivo personaggio al quale Renoir guarda con maggior sim-

patia, che, senza crearsi eccessive ambascie nella ricerca di soluzioni irraggiungibili né adagiarsi in sconsolate e pseudo-profonde posizioni pessimistiche, cammina in avanti, i piedi ben piantati sulla terra e i polmoni aperti all'aria sana dei campi.

Film pacifista, dunque. L'aggettivo non basta certo a definire il film ma fu sufficiente alla giuria della Mostra di Venezia del 1937 per trovarsi "quasi unanime" nel fingere d'ignorare la fatica di Renoir e laureare *Carnet de bal* di Duvivier (Mario Gromo, Sandro De Feo ed un delegato francese ebbero "così poco buon gusto", come dice Freddi, di rompere tale unanimità); d'altronde il film non poteva non dare fastidio ad un'Italia "che usciva dalla guerra africana e si impegnava in quella spagnola" e ad una Germania alla quale ormai l'Italia era legata a doppi nodi e che nel film aveva addirittura ravvisato un'offesa al sentimento nazionale germanico. Così che solo nel 1948 — senza contare il tentativo di Lattuada alla Triennale di Milano del 1940 — il nostro pubblico poteva far la conoscenza del capolavoro renoiriano.

Benché portatore di un "messaggio" — e che "messaggio" — *La grande illusion* è un film del tutto privo di retorica, dove la tesi non è perseguita programmaticamente ma scaturisce da sé dai fatti, narrati con assoluta convinzione e con uno stile essenziale. Tutto è indispensabile in questo film (anche il minimo particolare è pregnante di significato) e niente è lambiccato, pensato a freddo; le influenze del naturalismo letterario, ancora scoperte qua e là nei film precedenti di Renoir qui sono assorbite completamente e l'opera di Charles Spaak, collaboratore alla stesura dello scenario, si fonde con quella del regista in un racconto vigoroso, muscoloso, e soprattutto pieno di umana partecipazione: ancora una volta l'umano, il genuino, il vero forniscono il



(Sopra): Von Stroheim con Gabin e Fresnay. (Sotto): De Boeldieu (Fresnay) è più vicino al rigido ed aristocratico Von Rauffenstein (Von Stroheim) che al connazionale ma plebeo Marechal.

metro per mezzo del quale si riconosce l'opera d'arte. Attraverso la sapienza descrittiva ed evocativa di Renoir tutto un mondo prende vita e rilievo con una verità e una sincerità come assai raramente è dato di trovare al cinematografo. « Quando egli (Renoir) non sente potentemente un soggetto vi si impastoia e vi si annega. Egli soffre d'un bisogno quasi malato di sincerità assoluta » — scriveva l'Arnoux in un suo ritratto del 1937, ed è indubbio che il Nostro sentiva profondamente il soggetto di *La grande illusion*, che esprime in pieno il suo bisogno di sincerità totale.

I suoi personaggi hanno sangue e hanno anima, sono uomini vivi con la loro piena e peculiare dimensione: pochissimi tocchi bastano a definirli, corposamente, nelle loro caratteristiche. Guardate come il regista li introduce nella storia: Maréchal, il tenente popolano (un "regalo della Rivoluzione") canticchia, seguendo il disco sul grammofo, l'arietta da "tabarin"; De Boeldieu, l'aristocratico di razza, s'aggiusta il monocolo e s'accomoda i guanti, che porta persino a lavarsi la biancheria; poi, dopo la rapida sintesi della cattura — i due ufficiali escono dalla baracca per la ricognizione, stacco, e nell'inquadratura successiva entra il maggiore tedesco dichiarando di aver abbattuto l'aereo francese — ecco appunto il maggiore Von Rauffenstein accogliere i prigionieri con gesti rigidi, di una cortesia rigorosamente formale. Queste caratteristiche, suggerite

all'inizio, sono lungi dal costituire degli schemi obbligati per i personaggi, la cui psicologia viene indagata ed arricchita durante tutto il film (ricordate la domanda di Maréchal: « Ora dimmi una cosa, cos'è il catasto? » o l'altra: « Ma chi è questo Pindaro? ») e ciò per merito anche dei bravissimi interpreti — Gabin, Fresnay e Von Stroheim, del quale ultimo è rinvenibile l'influenza — che aderiscono con assoluta veridicità ai loro personaggi, senza citare poi gli altri componenti dell'eccezionale "équipe": Dalió, Caréte, Modot e — poi ne diremo — la Parlo.

Attori francesi per personaggi francesi, tedeschi per personaggi tedeschi. Non è certo questo un espediente o un arido scrupolo ma una premessa per raggiungere quell'autenticità che Renoir sentiva indispensabile per questo film. È per questa esigenza che il regista, come già Pabst in *Kameradschaft*, fa parlare ogni personaggio nella sua lingua, e il francese s'alterna dialetticamente col tedesco in un contrasto in cui è accortamente sfruttato il valore fonetico delle parole appartenenti alle due lingue (i film realisti — o, se più vi piace, neo-realisti — del dopoguerra, italiani e d'altri paesi, seguiranno largamente l'esempio). Qui però la diversità dei linguaggi non serve a sottolineare l'incomunicabilità di due razze, a stabilire la difficoltà di un avvicinamento tra gruppi etnici differenti: i tedeschi di *La grande illusion* arrivano a capire i francesi ed hanno tutti i caratteri dell'« umano ». E non parliamo solo della contadina cui la guerra ha rapito marito e fratelli, ma proprio dei militari che pure hanno il compito di fare da carcerieri agli Alleati: quando Maréchal è in segreta per aver cantato la "Marsigliése" durante la recita improvvisata, la sentinella ne comprende la pena e cerca di consolarlo, pur senza riuscire a capire quanto l'altro dice né a farsi capire. Ma guardate al modo con cui i tedeschi sono resi: anzianotti, infagottati in grosse divise, tanto pronti allo scatto davanti al superiore quanto visibilmente stanchi di una fatica che si trascina giorno per giorno (anche per loro la guerra dura troppo), così diversi da quei tedeschi



dei film del dopoguerra celebranti le gesta dell'opposizione e della liberazione, giganteschi e lucidissimi, senza volto sotto l'elmetto d'acciaio, creature-macchine che più niente hanno d'umano. Certo, Von Rauffenstein è un tedesco tutto d'un pezzo, imbevuto di principi militareschi, ma più che la nazionalità ha peso in lui la casta cui appartiene. De Boeldieu armonizza perfettamente con lui, e, come è già stato osservato dal Sadoul, è molto più vicino al rigido "junker" che al connazionale, ma plebeo, Maréchal: tutti e due sono della stessa razza e parlano la stessa lingua (e quando toccano argomenti del "loro" mondo ricorrono all'inglese, e così quando Von Rauffenstein vuol convincere De Boeldieu a tornare indietro, durante il falso tentativo di fuga: "Man to man, come back").

Dopo la fuga autentica di Maréchal e di Rosenthal, il piccolo ebreo, il racconto sembra cambiare bruscamente di direzione:

abbandona gli ambienti irrequieti dei campi di prigionia e il movimento dei soldati che affollano l'inquadratura per accentrarsi su pochi personaggi e placarsi in esterni dolcissimi: la campagna tedesca immersa nel sonno invernale. Questo passaggio di tono da uno stile crudo, documentaristico a volte, pieno di fatti e di cose, ad un distendersi lirico dove la natura ha una parte preponderante, non ci sembra comunque causa di frattura in quanto quest'ultima parte prosegue e porta a compimento l'idea informatrice di tutto il film: basta pensare alla naturalezza con cui Maréchal accudisce ai lavori della stalla, arriva ad affezionarsi alla bambina e ad avvicinarsi alla donna, svuotando così il concetto di nazionalità intesa come diversità, distinzione (e quanta delicatezza in questo idillio, e quanta forza in questa contadina che, dopo aver apprezzato per breve tempo il "rumore dei passi di un uomo" per la sua casa troppo vuota, comprende la necessità per i due francesi di andarsene e accetta pianamente il suo destino. Coraggio e rassegnazione che il volto pensoso e gli occhi tristi di Dita Parlo esprimevano con semplicità e convinzione).

Nel finale del suo film insomma Renoir spoglia il soldato della sua divisa per ridarci l'uomo, sotto la struttura impostagli suo malgrado, l'uomo che ripete i gesti di tutti gli uomini di questo mondo, che con tutti gli uomini ha in comune sentimenti ed esigenze di vita. Ai giorni nostri il drammaturgo tedesco Bertold Brecht farà compiere al protagonista di un suo amarissimo lavoro il processo contrario, e avverrà allora che l'uomo, vestita una divisa, perderà ogni carattere di "umano" per entrare a far parte, come un pezzo di ricambio in una macchina, di un organismo mostruoso con una volontà distruggitrice e mille braccia pronte ad eseguirne gli ordini. Tremendo, disperato avvertimento che in altra chiave ci ricorda, come il film di Renoir, che "un uomo è un uomo".

ERMANNO COMUZIO

Due momenti dell'ultima parte del film, dopo l'evasione dalla prigionia: (sopra) Jean Gabin, Dita Parlo e Dalió; (sotto) nel finale Renoir spoglia il soldato della divisa per ridarci l'uomo.



HOLLYWOOD ALLO SPECCHIO

GLI AUTORI quasi sempre realizzano le loro opere migliori quando scrivono di gente o di luoghi che conoscono a fondo, e Hollywood è invariabilmente riuscita ad avere successo (e, o ad essere interessante) quando ha fatto film su se stessa.

Ci sono stati quattro tipi di film su Hollywood: 1) commedie ambientate ad Hollywood; 2) satire di Hollywood; 3) biografie o pseudo biografie di personalità del cinema; 4) film romantici con Hollywood come sfondo; 5) studi drammatici di carattere di tipi di Hollywood.

Uno dei primi film sul cinema fu *Mabel's Dramatic Career*, un film comico Keystone di una bobina, del 1913. In esso Mabel Normand è una semplice sguattera che viene licenziata quando si dimostra selvaggiamente gelosa delle attenzioni di Mack Sennett per una graziosa bionda. Il tempo passa, e Mack Sennett, rendendosi conto di amare Mabel, abbandona la casa e va a cercarla. Visita un *nickelodeon* e constata quanto sia bella Mabel sullo schermo. Quando il "malvagio" (Ford Sterling) diventa troppo brutale con lei, Mack spara sullo schermo e provoca un tumulto nella sala. Egli decide di trovare il "malvagio" nella vita reale, e scopre che questi è sposato con Mabel e padre dei figli di lei. Spiando dalla loro finestra, viene abbondantemente intriso d'acqua e se ne va mortificato. Le parti più divertenti di questo film sono le scene di lavorazione nell'autentico teatro di posa di Sennett, ed il film entro il film, che prendono in giro senza economia le commedie Keystone ed i violenti drammoni dell'epoca.

Chaplin fece quattro brevi film nei quali le attività di uno studio sono pretesto alla sua caratteristica comicità. In *A Film Johnnie* (Sennett, 1914), Chaplin segue un gruppo di attori in uno studio e rovina parecchie scene, fra cui un drammatico salvataggio da un edificio in fiamme. In *The Masquerader* (Sennett, 1914) egli è un attore che, per la sua abitudine di corteggiare le ragazze, manca le battute, commette un mucchio di sbagli e viene licenziato. Ritorna nello studio, travestito da attrice rubacuori, e conquista tutti finché la sua soperchieria non è scoperta. In *His New Job* (Essanay, 1915), i film e il lancio dei divi, sono spietatamente messi in ridicolo, nel raccontare come Charlie, da trovarobe, assurga al rango di divo. Le goffe scene d'amore di

Chaplin ridicolizzano in modo particolare la recitazione enfatica ed esagerata di certi attori. *Behind the Screen* (Mutual, 1916), in cui Chaplin è di nuovo un trovarobe arruffone, è una divertente satira delle commedie Keystone. Il reparto comiche di uno studio sta provando una "nuova idea" (le torte in faccia), ed uno degli attori se ne va, disgustato di quella faccenda "troppo intellettuale". Così Chaplin ha l'opportunità di recitare al suo posto, e provoca la consueta confusione.

Durante la sua attiva carriera, Mack Sennett fece commedie di due bobine ambientate nei teatri di posa, film zeppi delle sue tipiche *gags*, di *slapstick*, di spunti burleschi, di assurdità... e di belle ragazze. I loro titoli indicano il contenuto: *A Movie Star* (1916); *Movie Fans* (1920); *Home-Made Movies* (1922); *The Hollywood Kid* (1924). Compagnie ed attori secondari girarono film dello stesso genere. Nel 1917 la Vitaphone distribuì *Bobby*, *Movie Director*, interpretato dal divo bambino Bobby Connelly. Hal Roach produsse *Makin' Movies* nel 1922 con i componenti di "Our Gang".

Una delle prime commedie di lunghezza normale, ambientata a Hollywood, fu *Ella Cinders* (First National, 1926) con Colleen

Moore, diretta da Alfred E. Green, e ispirata alle vignette comiche di Conselman. Si trattava di un film senza pretese, sulle vicende della povera ragazza che diventa una stella. C'erano alcune scene divertenti di Coleen che si esercitava a fare le "faccie" davanti allo specchio, che posava "glamorously" per foto pubblicitarie, che faceva un provino durante il quale un leone fuggito dalla gabbia le faceva assumere la espressione terrorizzata richiesta. *Ella Cinders* prometteva più di quello che riusciva a mantenere, e finiva bruscamente con il matrimonio di Ella con il suo amico gelataio, che in realtà era il figlio di un milionario.

Subito dopo l'avvento del sonoro, Harold Lloyd interpretò *Movie Crazy* (« Frenesia del cinema », 1932), diretto da Clyde Bruckman. Lloyd sosteneva il suo abituale ruolo dell'ingenuo ragazzo di campagna che raggiunge il successo unicamente per la sua perseveranza, ed il film abbondava delle sue tipiche *gags*. Ad una festa in onore della moglie di un produttore, Harold indossa per sbaglio la giacca di un prestigiatore: mentre balla con la donna, esce uno zampillo d'acqua dall'occhiello, e dalle tasche sbucano topi e conigli: più tardi, nel corso



(Sopra): Fatty Arbuckle minaccia Mack Sennett il quale con la sua indignazione per le vessazioni che l'eroina (Mabel Normand) subisce nel film, disturba gli spettatori; (A sinistra): Phyllis Haver in *Movie Fans* (1920) una delle varie commedie di Sennett ambientate nel mondo del cinema.



di un disastroso provino, egli va al telefono prima che squilli la suoneria, si confonde con il materiale di scena e commette altre goffaggini: infine penetra in un teatro di posa raffigurante un bastimento invaso dalle acque, e qui si abbandona ad una comicità baruffa con il suo rivale, e riesce a far ridere il produttore che gli offre una scrittura.

Vi furono anche commedie di ordinaria amministrazione come *Potash and Perlmutter in Hollywood* (1924), *The Cohens and the Kellys in Hollywood* (1932). Tutti i sopraelencati film erano commedie pure e semplici che si limitavano a sfruttare le possibilità umoristiche della produzione di film.



(Sopra): Viola Dana e Glenn Hunter (che aveva già interpretato anche in teatro il ruolo di Merton) in *Merton of the Movies*, satira di Hollywood che nella trasposizione dal teatro al cinema ha però perduto gran parte del suo mordente; (A destra): Harold Lloyd in un'inquadratura del film *Frenesia del cinema*.



E' convinzione generale che la reale satira di Hollywood sia iniziata con *Merton of the Movies*, dal romanzo di Harry Leon Wilson, e dalla sua versione teatrale di Kaufman e Connelly, entrambi apparsi nel 1922. Tuttavia, Sennett aveva prodotto l'anno precedente *A Small Town Idol*, film di lunghezza normale con Ben Turpin ed un soggetto simile, nel quale lo strabico Ben lascia la sua piccola città per un dispiacere, e ad Hollywood, essendo deciso a morire, si offre di saltare da un alto ponte: compie l'impresa, non muore, e diventa un divo di film drammatici. Il film, che era condotto con un vigoroso ritmo d'azione e intonato ad una grossolana satira di Hollywood, aveva come interpreti attori quali Charlie Murray, Eddie Gribbon, Phyllis Haver, Billy Bevan, Marie Prevost e Dot Farley: Ramon Novarro appariva in un burlesco numero di ballo.

Nel 1921, Will Rogers fu il protagonista di *Doubling for Romeo* (diretto da Clarence Badger per Goldwyn, soggetto di Elmer Rice, didascalie di Will Rogers e « versi di Shakespeare o Bacon »), dove impersonava un goffo cow-boy che va ad Hollywood per lavorare come comparsa e come controfigura. Vi sono interessanti accenni ai metodi usati negli studios a quell'epoca. Oltre a farsi gioco del cinema, *Doubling for Romeo* si prende gioco di Shakespeare. Rogers sogna di recitare la parte di Romeo: egli strimpella un ukulele, compie un balzo gigantesco (servendosi di un filo metallico) fino al balcone di Giulietta, e durante tutto il film mette in burletta Shakespeare ed i sistemi della produzione di film. Alla fine, ritornato a casa, castiga i malvagi alla tipica maniera dei "westerns".

E' comunque innegabile che spetta a *Merton of the Movies* il merito di avere

dimostrato quante possibilità artistiche e finanziarie ci fossero nel fare la satira di Hollywood. In esso Merton Gill, un commesso di grandi magazzini che segue un corso di recitazione cinematografica per corrispondenza, usa i manichini del reparto vestiti per mettere in pratica gli insegnamenti che a mano a mano riceve. Quando infine ha risparmiato abbastanza, va ad Hollywood, e dopo i soliti rifiuti, ottiene una partecina, ma è così maldestro che viene sostituito. Una comparsa, che egli più tardi definirà « la mia migliore compagna ed il mio più severo critico », lo prende sotto la sua protezione. Merton non vuole avere nulla a che fare con i film comici: egli intende fare qualcosa di « più grande e più bello », e quando la ragazza ottiene di farlo partecipare a una comica Buckeye, Merton è convinto di elevare l'arte dello schermo, proprio come il suo idolo, Harold Parmelee. Ma la sua imitazione di Parmelee appare agli altri straordinariamente comica, e Merton diventa celebre senza sapere di essere tanto buffo. Senza dubbio questo soggetto è stato trattato altre volte da allora, ma è innegabile che la personificazione di Merton eseguita da Glenn Hunter in teatro fu perfetta.

Purtroppo, quando la commedia fu ridotta per lo schermo nel 1924 (diretta da James Cruze per la Paramount) aveva perduto il mordente della novità a causa di numerosi altri film, e Glenn Hunter era alquanto più maturo. Ne fu fatta una nuova versione nell'epoca del parlato col titolo *Make Me a Star* (diretta da William Beaudine nel 1932 per la Paramount) con Stuart Erwin, mancante però di pathos ed inadatto al ruolo.

Una delle maggiori satire cinematografiche sul cinema (o su qualsiasi altro argomento), apparve nel 1923. Era intitolata *Hollywood* e diretta per la Paramount da James Cruze, celebre per la sua vena comica, e fresco del suo trionfo per *The Covered Wagon*. La sceneggiatura, di Tom Gerachy, basata su di un racconto di Frank Condon, prendeva lo spunto da molti romanzi e film di moda allora, sulla ragazza di provincia che va ad Hollywood e non ottiene un lavoro nel cinema. Molti attori celebri apparivano nel film interpretandovi se stessi: Pickford, Fairbanks, Chaplin, Negri, William S. Hart, i fratelli De Mille, Will Rogers e molti altri, specialmente divi della Paramount. Tutte queste celebrità sostenevano alcune partecine nel film, e per evitare confusioni fra personaggi reali e fittizi, i ruoli principali furono affidati ad attori sconosciuti. Hope Drown, una ragazza non dissimile da una ZaSu Pitts di trenta anni fa, presa da una piccola compagnia di repertorio, impersonava la protagonista e quella fu la sua prima ed unica comparsa sullo schermo, l'unica volta che emerse dall'oscurità. L'eroe era George K. Arthur, appena arrivato dall'Inghilterra.

Hollywood raccontava le avventure di Angela Whitaker, una ragazza che mossa dall'ambizione di diventare attrice cinematografica, porta il nonno ad Hollywood per farlo rimettere in salute. Mentre Angela fa invano il giro degli uffici dei produttori, suo nonno che si gode il sole della California, viene scoperto da William De Mille e scritturato come un "tipo", nonostante le sue proteste. Le personalità del cinema lo prendono in simpatia, egli giuoca a golf con Leatrice Joy, la sua salute migliora: frat-

tanto Angela va a consegnare un pacco a « Pickfair » dove incontra, senza riconoscerle, molte celebrità di Hollywood. Preoccupati circa la sorte del nonno, gli altri membri della famiglia di Angela, ed il fidanzato della ragazza, Lem Lefferts, stira-tore di pantaloni, si mettono in viaggio per la California. Sul treno, Lem fa un distorto sogno fantastico e bislacco su Hollywood (era l'epoca degli scandali): sceicchi, belle ragazze in costume da bagno, *wamps*, debosciati e così via, tutti in costumi grottescamente esagerati, si intrattengono in orgie descritte con sovraimpressioni multiple, con azione rallentata, con movimento invertito ed altri effetti a trucco. Lem sogna di essere un cavaliere errante che libera la sua ragazza dal "demone cinema". Arrivate ad Hollywood, la nonna e la sorella di Angela, ottengono lavoro in cinema, e perfino Lem, con tutti i suoi pregiudizi contro Hollywood, è scritturato per girare dei "western", dopo aver salvato un produttore da un pazzo soggettista che si finge « La Mano Vendicatrice » per attirare l'attenzione su di un suo soggetto così intitolato. Lem ed Angela finalmente si sposano. Ed in seguitto i loro gemelli, Mary e Doug, e perfino il loro pappagallo, vengono scritturati da un direttore di produzione. « Ciò rende la cosa unanime. Tutti fanno del cinema, eccetto me », dice Angela con un mesto sorriso.

In *Hollywood* c'erano abili trovate, fra le quali una assai curiosa: la finestra dello studio di un produttore viene chiusa in faccia ad un grassone, egli si volta verso la macchina da presa e si rivela come Roscoe Arbuckle, che era allora radiato dallo schermo. Oltre alla satira, *Hollywood* proclamava chiaramente che il successo, nel mondo teatrale è più che altro questione di fortuna (non di strenuo lavoro o di "genio") e che spesso, dopo aver lottato per il successo, la gente non sa più che farsene. Visto in retrospettiva, almeno, *Hollywood* appare un'opera brillante.

Nel 1932 la Universal mandò fuori *Once in a Lifetime*, una versione attenuata del lavoro teatrale di Kaufman e Hart diretto da Russell Mack. La commedia, permeata del caustico umore proprio allo stile di Broadway, era una grottesca esagerazione circa le confusioni generate nella produzione dei film dall'avvento del suono. Fra gli episodi contenuti nell'assurdo copione, c'era quello di cineasti che facevano per sbaglio un film parlato con una sceneggiatura da film muto, del 1911, e di un regista che, durante tutta la lavorazione del film non faceva che schiacciare noci. Jack Oakie impersonava l'idiota mangiatore di noci; Alice McMahon un'insegnante di dizione; Gregory Ratoff un produttore, Sidney Fox una ingenua dalla voce stridula; e ZaSu Pitts un'altezzosa segretaria.

Meno artificioso e più aderente alla reale Hollywood, fu *Bombshell* («Argento vivo», 1933), scritto da Jules Furthman e Joseph Lee Mahin, diretto da Victor Fleming. Il suo dialogo brillante e l'azione rapida e briosa rappresentavano il migliore umorismo: *Bombshell* fu un esempio eccellente della commedia eccentrica, che fiorì per breve tempo verso il 1935. In questo film Jean Harlow impersonava una diva del cinema che manteneva un variopinto gruppo di sicofanti; un padre fanatico delle corse di cavalli (Frank Morgan), un fratello alcoolizzato (Ted Healy), una segretaria truffatrice (Una Merkle), una came-



Fredric March e la Gaynor in *E' nata una stella* film che coglieva bene l'atmosfera di Hollywood.

riera irrispettosa (Louise Beavers). Altrettanto eccitante e disordinata era la vita della diva nello studio, dove la sua carriera era guidata da Lee Tracy, un agente di pubblicità dalla lingua veloce come una mitragliatrice. Quando Jean se ne va nel deserto per una vacanza e sta per sposare un uomo estraneo al mondo del cinema, Tracy la richiama ad Hollywood con un trucco, e la vita farragginosa di lei ricomincia. Benché Jean Harlow avesse dato in *Bombshell* la migliore e più umana interpretazione della sua carriera (il suo ruolo era molto simile a quella che era la sua vita reale), il film non ebbe il successo che meritava. Fuori di New York, il titolo fu cambiato in *Blonde Bombshell*.

Una divertente piccola satira del controllo delle banche sull'industria cinematografica, fu *Stand-in* («Ed ora... sposiamoci», 1937), scritto da Clarence Buddington Kelland e diretto da Tay Garnett. Leslie Howard vi impersonava un banchiere preciso, dal cervello matematico, che non sapeva nulla del cinema e delle sue personalità. Una contropartita (Joan Blondell), lo prendeva sotto la sua protezione, lo sottraeva alle mire di una

sirena dello studio, e lo incitava ad opporsi ai cospiratori dello studio. L'anno seguente la Warners fece uscire *Boy Meets Girl*, diretto da Lloyd Bacon, con James Cagney, Pat O'Brien e Marie Wilson. Basato sulla commedia teatrale di Sam e Bella Spewack, era sullo stile di *Once in a Lifetime* e sfruttava il tema degli affanni e delle tribolazioni a cui sono soggetti gli sceneggiatori a Hollywood.

L'impareggiabile W. C. Fields fece la satira dei sistemi di lavorazione nel suo classico *The Bank Dick* (1940) quando prese la direzione di una compagnia cinematografica che era andata nella città di Fields per girare gli esterni di un film. Un anno più tardi, in quell'altro classico che è *Never Give a Sucker an Even Break* (1941), Fields prese in giro il cinema interpretando una sceneggiatura fantasticamente assurda e sconnessa, la quale comprendeva un salto da un aereo all'inseguimento di una bottiglia, un atterraggio sulla vetta di una montagna abitata da una ragazza che non aveva mai visto un uomo, un viaggio in Russia, la prova di canzoni con Gloria Jean in mezzo al bailamme dello studio.

In I dimenticati Joel McCrea impersonava un regista di commedie gaie che, preso dalla mania di realizzare un film di significato sociale, si traveste da vagabondo per studiare la vita dei diseredati.





Tra i film su Hollywood i meno riusciti sono stati quelli dedicati alla biografia di attori celebri, quali Al Jolson (foto sopra) e Rodolfo Valentino (foto sotto) rievocanti gli omonimi attori.

Trascorse circa un decennio prima che uscisse qualche altra buona satira di Hollywood. Poi, nel 1952, ve ne furono due. La prima *Singin' in the Rain* (« Cantando sotto la pioggia ») era un divertentissimo film musicale diretto da Gene Kelly e Stanley Donen, con Kelly, Donald O'Connor e Jean Hagen come protagonisti. La satira si concentrava sui primi tempi del sonoro a Hollywood. Sotto molti aspetti, la sceneggiatura (di Betty Comden ed Adolf Green) era un miscuglio di *Once in a Lifetime* e *Étoile sans lumière* (1946), un filmetto francese poco noto, con Edith Piaf nella parte della cantante che doppia una diva. Inutile dire che la satira non era sempre storicamente giustificabile: per esempio, mai i microfoni furono nascosti nel seno delle attrici!

L'altra satira di Hollywood, uscita nel 1952, era costituita da un film a due episodi, dal titolo *Actors and Sins*, scritto diretto e prodotto da Ben Hecht. Il secondo episodio si chiamava « Woman of Sin », dal titolo del manoscritto dovuto alla penna di un

bambino di nove anni, e giudicato come un capolavoro da un produttore di Hollywood. Gran parte della satira del produttore semplicione, circondato da "yes-men" era pimentata da osservazioni di prima mano.

Se i migliori film su Hollywood sono stati le satire, le biografie filmate sono state, invece, mediocri, sia come ispirazione, sia artisticamente (nonostante il fatto che una di queste sia stata il più grande successo di cassetta di tutti i tempi).

Hollywood Cavalcade (1939) diretto da Irving Cummings, si ispirava liberamente alla carriera di Mack Sennett e Mabel Normand (impersonati da Don Ameche ed Alice Faye). Come accade in troppi film che trattano di gente dello spettacolo, si serviva del vecchio cliché di uno dei partner che ascende la scala del successo mentre l'altro la scende, con riconciliazione finale. La storia del cinema era molto marginale, e quel poco che il film mostrava

era anacronistico ed inesatto. Per esempio, una comica del tipo in voga nel 1914, si svolgeva sullo sfondo di quel genere di scenari dipinti usati in teatro decine di anni prima, con finestre, scale, ecc. dipinti senza rilievo. Tale genere di scenario non fu mai usato in una comica di Sennett né in nessun altro film di quel periodo. Evidentemente i produttori pensarono di dover mostrare al pubblico ciò che il pubblico crede avvenisse a quell'epoca, non ciò che realmente avveniva. La "scoperta" fatta da Sennett della angolazione era rappresentata in modo assurdo. E costumi e truccature erano più "1939", di quel che non comportasse l'epoca. L'unica parte buona del film era una sequenza di inseguimenti Keystone, messa in scena da Mal St. Clair con molti dei vecchi comici.

Quanto a *The Jolson Story* (« Al Jolson », 1946) con Larry Parks e la voce di Jolson, *The Perils of Pauline* (« La storia di Pearl White », 1947) con Betty Hutton nella parte di Pearl White, e *Valentino* (« Rodolfo Valentino », 1951) con Tony Dexter, erano così zeppi di inesattezze, di anacronismi e di assurdità, da mettere in imbarazzo chiunque avesse una qualsiasi familiarità con i personaggi e gli eventi raffigurati. Benché la maggior parte degli attuali produttori e sceneggiatori siano relativamente nuovi, ci sono molti attori, registi e tecnici tuttora viventi che possono riandare con la memoria quasi agli albori del cinema: essi avrebbero potuto essere consultati su date, fatti, costumi, impianti, ecc. Ma evidentemente i produttori si credono in diritto di presentare sullo schermo ciò che desiderano vedere, o ciò che credono il pubblico desideri vedere. Gli avvenimenti reali, al posto di una trama che era poco più di un tessuto connettivo per tenere insieme numeri di canto e di danza, avrebbero dato molta maggiore drammaticità ai suddetti film. La stessa formula è anche stata usata per le biografie filmate di figure del mondo teatrale quali Ziegfeld, le Dolly Sisters, Geo M. Cohan, Irving Berlin, Marilyn Miller, Jerome Kern, Sol Hurok, ecc.

Uno dei primi film romantici ambientati ad Hollywood, fu *We Can't Have Everything* di De Mille (1918), scritto da Rupert Hughes, che è stato originariamente uno dei primi "divorce film" di De Mille, e raccontava la storia dell'amore di un milionario (Elliott Dexter) per una diva del cinema (Wanda Hawley). Oltre a scene di lavorazione di film, vi furono inserite scene di un autentico incendio avvenuto nello studio Lasky: Tully Marshall impersonava un regista.

Dal 1920 al 1930 vi furono parecchi film tratti da romanzi d'amore dell'epoca, che generalmente trattavano di una ragazza che si elevava al rango di stella, e che trovandosi costretta a scegliere fra amore e carriera, sceglieva sempre l'amore. Esempi: *Skyrocket* (1926) con Peggy Hopkins Joyce, diretto da Marshall Neilan, tratto da un romanzo di Adela Rogers St. John "Celebrity", *Inez from Hollywood* (1924) con Anna Q. Nilsson, diretto da Alfred Green e *Show People* (« Le maschere di celluloidi », 1928), con Marion Davies, diretto da King Vidor, soggetto di Agnes Christine Johnston e Laurence Stallings. Nonostante *Show People* raccontasse la solita storia della ragazza di provincia che



diventa diva, e gli alti e bassi della coppia amorosa (William Haines rimane un guitto, mentre Marion Davies raggiunge il culmine del successo), c'erano nel film alcuni tocchi perspicaci: la lavorazione di una tipica comica di due bobine; una scena che mostrava Vidor nell'atto di dirigere un episodio simile a uno del film *The Big Parade* (« La grande parata », 1925) ed una scena nel ristorante degli studios Metro, nella quale apparivano Charles Chaplin, Mae Murray, John Gilbert, Norma Talmadge, ed altre celebrità di quei giorni. La storia d'amore era ben trattata, ma la scena che rimane nella memoria è quella del comico Harry Gribbon, il quale, nella parte del regista che assiste alla proiezione delle scene appena girate, reagisce con un'infinità di smorfie e di espressioni comichissime.

Marion Davies apparve in un altro film simile all'epoca del sonoro: *Going Hollywood* (« Verso Hollywood », 1933), diretto da Raoul Walsh, soggetto di Frances Marion e Donald Ogden Stewart. Era un vivace e piacevole film musicale: una maestrina abbandonata segue il suo idolo (Bing Crosby) ad Hollywood e finalmente prende il posto della capricciosa Fifi D'Orsay in un film e nel cuore del cantante. Le canzoni includevano "We'll make hay when the sun shines" e "Temptation".

Married in Hollywood (« Maritati a Hollywood », 1929), un musicale con Norma Terris e J. Harold Murray come protagonisti, musica di Oscar Straus, diretto da



In La storia di Pearl White riapparivano alcuni noti attori delle vecchie comiche di Mack Sennett: nella foto qui sopra, da sinistra a destra, James Finlayson, Chester Conklin e Hank Mann.



(A sinistra): Emil Jannings nella parte del generale russo in Crepuscolo di gloria, (Sopra): Bing Crosby e Marion Davies in Verso Hollywood, vivace e piacevole pellicola musicale.

Marcel Silver, conteneva poco più di un buon duetto: "Dance away the night".

What Price Hollywood (1932) era diretto da George Cukor ed interpretato da Constance Bennett. Il soggetto di Adela Rogers St. John era una romantica e sdolcinata storia di gusto popolare, sul mondo del cinema. Constance, cameriera al "Brown Derby", viene notata da un regista dedito all'alcool (Lowell Sherman). Un produttore (Gregory Ratoff) fa di lei una stella. Ella sposa un giovane e ricco giocatore di polo (Neil Hamilton), ma questi, ben presto si stanca di essere il signor « Mary Evans », e divorzia. Il regista ubriaccone si spara in casa della diva: lo scandalo la obbliga a fuggire in Francia dove la segue il giocatore di polo per il lieto fine. Evidentemente la morale era che la celebrità in cinema porta soltanto dolori ed è molto effimera. Il film si salvò per l'impersonificazione del regista caduto in basso fatta da Lowell Sherman, e per la caricatura del prodotto-

re, ormai familiare, dovuta a Ratoff. Perfino Constance Bennett, sotto l'abile regia di Cukor, esibì un certo calore.

Il più grande di tutti i film romantici su Hollywood, fu naturalmente *A Star Is Born* (« E' nata una stella », 1937), diretto da William Wellman, scritto da Wellman, Robert Carson e Dorothy Parker e interpretato da Janet Gaynor e Fredric March. Benché il soggetto fosse quello solito della ragazza di provincia che va ad Hollywood, diventa celebre e sposa un attore la cui carriera declina, mentre la sua ascende, l'interpretazione e lo sviluppo della vicenda riuscivano a creare una considerevole emozione. Una parte del soggetto era basata sull'attore John Bowers, il quale realmente se ne andò camminando nel mare, come Fredric March fa nel film. L'atmosfera di Hollywood fu colta bene in questo Technicolor: le impronte dei piedi nel cortile del Chinese Theatre, gli alberghetti modesti, gli uffici dei produttori, le enormi case dei

divi, il Trocadero, l'Hollywood Bowl, il lavoro negli studios... Molte scene si impongono e rimangono nella memoria: la impersonazione delle dive che fa Janet Gaynor mentre lavora da cameriera nella speranza di farsi notare; le differenti truccature provate sul viso di Janet; le buffonate di March, ubriaco, al pranzo della Academy Award; March che cerca di passare il tempo giocando a golf sul tappeto; il funerale crudelmente turbato dai cacciatori di autografi; la scena ben recitata, se pure eccessivamente sentimentale, in cui May Robson incita la nipote a perseverare; la scena finale dinanzi al microfono, ad una premiare, nella quale Janet si presenta trionfalmente come Mrs. Norman Main. *A Star is Born* è un classico minore, e rimane uno dei film più riusciti che siano stati fatti su Hollywood.

Film meno importanti dello stesso tipo

THEODORE HUFF

(Continua in terza di copertina)

MISCELLANEA

SEDUZIONE MORTALE (« Angel Face », 1952) di Otto Preminger non si distacca dalla consueta facile ricerca psicologica di tanta produzione americana. Rifacendosi alla storia della donna bella e perversa, Preminger si è confermato regista abile nel mantenere il film, nel suo complesso, entro limiti di mestiere e di tecnica sufficientemente scaltriti.

La regia puntava evidentemente alla definizione di una "suspicion" che avrebbe dovuto soggiogare lo spettatore (si rimarchi a tal proposito il fatto non comune che il film non ha intervalli, ossia è una corsa ininterrotta dai titoli di testa alla parola "fine"), ma in realtà questo clima non è stato raggiunto. A ciò hanno in egual misura contribuito e le eccessive forzature drammatiche, e una talora troppo scoperta anticipazione dell'evolversi del racconto — si veda il gesto con cui la donna lascia cadere il pacchetto di sigarette nel burrone, prelude l'idea del delitto — e infine il mancato approfondimento delle psicologie.

Il personaggio di Diana (Jean Simmons), cui il regista ha evidentemente dedicato la maggior parte del suo interesse, è, ciò non ostante, sfuocato, ed i mezzi filmici di cui ci si è valse per chiarire il carattere di lei — quel suonare il piano, con cui ella è presentata all'inizio e che diviene in seguito il leitmotiv del racconto — non valgono ad arricchirne e neppure a spiegarne la figura, rimanendo puri mezzi espressivi fine a se stessi (tra l'altro di un gusto e di una originalità discutibili). Più interessanti e per certi aspetti indicative della psicologia di Diana, sono le sequenze nella grande villa vuota in cui ella si ritrova dopo l'erronea assoluzione, in attesa di un ritorno del marito, ritorno che ella presente già come impossibile. La ragazza vaga per la casa, e la macchina da presa la segue nel suo girovagare senza meta, con effetti forse un po' facili, ma non privi di una certa suggestività ed evocativi della grande solitudine che sta ormai lentamente avvolgendola. Per questo il suicidio finale, pur rientrando nella tradizione conformista americana (Codice Hays: il delitto non deve rimanere impunito) è, per lo meno, psicologicamente giustificato. Il marito (Robert Mitchum) è figura maggiormente equivoca: non perdutamente innamorato di Diana, né a lei indifferente, non pienamente certo della sua perversità, né del tutto ignaro di essa, egli accetta di sposarla in carcere temendo il peggio, ma per abbandonarla subito dopo. Va aggiunto, a scanso di equivoci interpretazioni, che tale condotta non vale a centrare un'ondeggante figura di uomo, combattuto fra sentimenti contrastanti, ma è solo il risultato di una definizione schematica.

Analogamente sfuggenti ed ambigui sono i personaggi di sfondo. Il dramma del padre di Diana (Herbert Marshall), lo scrittore di grido che, con un ricco matrimonio, ha visto inaridirsi la sua vena narrativa, è appena adombrato dalle parole della figlia e accennato molto vagamente in un colloquio con la moglie, dal quale è dato sol-

tanto intravedere una completa dipendenza economica ed una serie di ripetute piccole umiliazioni. Completamente in ombra la matrigna, della quale non sono chiariti né i motivi di avversione per la figliastra, né, meno ancora, le ragioni dell'odio di Diana verso di lei. Essa ci è presentata schematicamente come « la ricca donna che ha sposato lo scrittore di fama » ed il suo personaggio non va mai oltre i limiti di questa superficiale caratterizzazione. Particolarmente da notare, infine, l'avvocato difensore (Leon Ames) nel personaggio del quale viene, per certi lati, acutamente raffigurato un celebre penalista, per il quale gli interessi del cliente superano le esigenze della legge. Per lui ogni più piccolo appiglio, sentimentale o tecnico, ogni più vieto luogo comune (« onesto e laborioso ex-combattente » egli definirà il marito di Diana nel corso del processo), vale, pur di raggiungere il suo scopo. « La verità è quella che decide la giuria », egli afferma ad un certo punto identificando in questa asserzione il suo credo giuridico. Si pensi, per maggior chiarimento, al come l'avvocato veda nella soluzione del matrimonio in carcere un ottimo appiglio pubblicitario e romantico e con che abile regia sappia impostare la cerimonia. Escludendo aprioristicamente — ed argutamente — una possibile opposizione del pubblico ministero: « (il procuratore) non vorrà certo opporsi a questa soluzione sentimentale... tanto più in prossimità delle elezioni », l'avvocato riesce a contrabbandare magistralmente per non-reclamistico ciò che in effetti non è altro che questo. « Niente fotografie, per favore, non vorrei che si scambiassero questo matrimonio per un fatto pubblicitario », dirà egli ai "reporters", ma le donne del carcere che, offrendo la torta nuziale, intoneranno un canto augurale, ed il poliziotto che, evidentemente commosso, dà di piglio al fazzoletto, dimostrano come l'avvocato avesse predisposto ogni cosa ai fini di un facile effetto.

Così chiarita l'affrettata impostazione psicologica dei personaggi e rilevato come il film non si elevi al di sopra di un attento mestiere, rimane da sottolineare come Preminger non abbia raggiunto quell'impegno altre volte dimostrato e che lo aveva portato alla realizzazione di opere, non di alto artigianato, ma pur sempre di notevole interesse, quale ad esempio l'inconsueto *Sui marciapiedi* (« Where the Sidewalks Ends », 1950), che, per lo meno, evadeva dagli schemi fissi del corrente genere poliziesco.

Il regista Frank Tashlin, facendosi epigono di Norman Z. McLeod, ha diretto questo *Figlio di Viso Pallido* (« Son of the Paleface », 1952), nel quale Bob Hope, capovolgendo la logica con sorprendente vivacità, non ha trascurato l'occasione per darci alcune di quelle sue argute caratterizzazioni che lo hanno portato alle prime posizioni di quell'indice di popolarità compilato annualmente negli Stati Uniti. Il film non deve essere considerato come il proseguimento dell'opera di McLeod, né un "remake" di quella; da *Viso Pallido* (« The Paleface », 1949), trae solamente un vago

spunto iniziale da cui prosegue poi liberamente. Le epoche sono, naturalmente, diverse e se nel primo film si faceva una satira acuta e centrata del "pionierismo" verso l'ovest, in questo, il mondo esaminato è quello del Far-West fine '800, cioè quando le città sono ormai organizzate, gli indiani rinchiusi in riserve e la vita relativamente tranquilla. Indice dell'epoca descritta è il "mezzo" con cui Bob Hope si presenta: un'automobile dei primissimi tempi che ha, nell'economia del film, un'importanza altrettanto grande che Trigger, il cavallo prodigio di Roy Rogers.

Il film fa un uso forse troppo spinto di "battute", le quali, se provocano da un lato un divertimento epidermico (« Vi mangerò il fegato », — « Prima dovrete trovarlo! ») vanno però a scapito della satira del "genere" e, sotto questo punto di vista, non si può tacere che l'opera di Norman Z. McLeod era molto più azzeccata di questa. Non bisogna dimenticare, d'altro canto, che McLeod è, per così dire, il tecnico della presa per il bavero dell'epico west, come attesta la sequenza di Mitty lo Smilzo in *Sogni Proibiti* (« The secret Life of Walter Mitty », 1947), ormai entrata a far parte dei pezzi classici del cinema comico USA.

Purtuttavia, anche in questa opera di F. Tashlin sono rinvenibili invenzioni gustose e parodistiche interpretazioni del "genere" western. Alle prime si debbono ricondurre il brano in cui il protagonista, a letto con il cavallo che cerca di contendergli le coperte servendosi dei denti, si immedesima a tal punto nella situazione da non sapersi servire più delle mani, bensì dello stesso mezzo usato dall'antagonista; ed ancora la generale caduta di indiani al galoppo provocata da una grossa scorta di bucce di banana.

Alle seconde, il modo romanzesco, perfettamente centrato, con cui è tratteggiata la banda del Torcia: tutta una farragine di espedienti tecnici, tipici del genere, dal ponte che si abbassa per dar modo ai banditi di sfuggire alla Polizia, o lo specchio che cela una porta segreta, sino all'inquadratura in cui il capo dei fuorilegge cade riverso e su di lui si rovescia un fiotto di polvere d'oro, simbolismo questo, scontato e convenzionale, che acquista un significato tutto particolare di amabile presa in giro per certi moralistici e rettorici luoghi comuni (citare il John Huston di *Il tesoro della Sierra Madre* (« The Treasure of Sierra Madre », 1948) potrebbe sembrare azzardato, ma non del tutto ingiustificato). Meritano pure un'adeguata segnalazione le sequenze dedicate alla città abbandonata: Sterling City, « you'll pardon the expression », come furbescamente avverte il cartello indicatore. Questa città, non solo per una esteriore scenografia, ma anche per il motivo per il quale è raggiunta (in entrambi i casi lo scopo dominante è la conquista dell'oro) ci ha ricordato la cittadina di *Cielo Giallo* (« Yellow Sky », 1948) di W. Wellmann. Gli intenti parodistici sono quanto mai evidenti e nell'estenuante traversata del deserto e negli elementi marginali. Ritornano, in intelligente chiave co-



(A sinistra): Un'inquadratura di *Seduzione mortale*, nel quale Preminger non ha però raggiunto l'impegno precedentemente dimostrato in altri film. (A destra): In *Figlio di viso pallido*, non mancano gustose parodie del "western", e Bob Hope fornisce una delle sue consuete caratterizzazioni.

mica, tutte le più viete notazioni del genere, dalle ricche ragnatele, alla polvere che invade tutto, all'erba che ricopre le strade, alle case cadenti. Per certi aspetti potremmo forse riacostare il brano ad una lontana comica di Buster Keaton, impostata su analogo soggetto e da cui il film attuale ha tolto anche il motivo dell'arrivo in automobile. Del ricco campionario "western" non è stato dimenticato neppure il Cow-Boy canterino ed esteriormente inoffensivo, ma abile a maneggiare la pistola, né la bella donna a capo di un'organizzazione di fuorilegge. Al raggiungimento di un positivo risultato caricaturale, hanno contribuito in eguale misura e i costumi e il commento sonoro.

I primi vogliono abilmente ironizzare, da un lato, gli incongrui abiti degli uomini dell'Est, dall'altro i suggestivi costumi degli uomini del West (da notare il preziosismo coloristico rinvenibile nell'abbigliamento da cow-boy di Bob Hope e Roy Rogers, ed ancora l'acconciatura alla "zorro" di Jane Russell).

Il commento musicale, accortissimo, sottolinea scanzonatamente i vari passaggi più clamorosi, valendosi, per lo più di motivi orecchiabili ed evocativi di un'atmosfera assolutamente estranea (la marcia della marina americana durante l'inseguimento degli indiani) con valore canzonatorio.

L'autocolonna rossa («Red Ball Express», 1952) intende essere la documentazione di un episodio che ebbe una notevole importanza nell'economia dell'avanzata delle truppe alleate su Parigi: l'istituzione di un'autocolonna permanente, una specie di "ponte" motorizzato, allo scopo di assicurare i necessari rifornimenti all'irruenta avanzata del gen. Patton. La scelta del soggetto varrebbe quindi ad indicare un interesse del regista per gli aspetti della guerra che si possono definire "minori" dal punto di vista di una esteriore spettacolarità, ma che ricoprono invece un ruolo di primaria importanza. Una presa di posizione quindi negativa nei confronti della guerra nelle sue forme più eroiche ed appariscenti (si pensi particolarmente alla pittura polemica che il

regista fa dei carristi soccorsi, descritti come "superiori" e sfottenti, oppure ai vari accenni all'arma dell'aviazione, «con un mensile di 280 dollari, più l'indennità»). Ed al tempo stesso una rivalutazione degli eroi oscuri, di quelli cioè che sono sottoposti ad un massacrante sforzo che non frutta più dei mezzi sorrisi di chi non si rende conto della loro fatica.

Questo, molto evidentemente, l'intento del regista, e le inquadrature iniziali, chiaramente ricavate da materiale di "reportages" farebbero presagire un'opera seria e documentata che abbia come suo fine principale quello di portare un effettivo contributo per un riesame della realtà o, meglio ancora, di una piccola porzione di essa. In termini cinematografici, il film farebbe presentare una certa parentela con gli intenti cronachistici ed antirettorici delle pagine che W. Wellmann ha dedicato alla guerra realizzando *Bastogne* («Battleground», 1949). A tante speranze, Budd Boetticher ha però mancato quasi completamente, confezionando uno dei soliti film di guerra a schema fisso. Ritroviamo il tenente "duro", ma che alla fine riesce a farsi comprendere dai suoi sottoposti, il giovane militare che ha un'avventura con una graziosa francesina (e non è pietoso calcare troppo la mano sulla soluzione del soldato che, creduto morto fra le fiamme, ricompare sorridente nell'ultima sequenza accanto al suo amore), il soldato con la voce fessa e gli occhiali, che dovrebbe recare la nota comica, e così via. A questi elementi, ormai assurti a clichés, si aggiungono poi, a tutto scapito della linearità del motivo principale, estranee complicazioni narrative, impostate su toni facilmente drammatici, quali il già sottolineato romanzo di amore fra il G. I. e la ragazza, ed il vecchio dissapore fra il tenente ed il sergente, entrambi ex-camionisti. Il sergente infatti è convinto che suo fratello sia rimasto vittima della vigliaccheria dell'altro durante un incidente e si persuade che la sua accusa è infondata, soltanto dopo che il tenente gli ha salvato la vita in circostanze analoghe. Appare quindi evidente come tutto il bagaglio più vieto e scontato dei normali film bellici faccia

qui la sua comparsa.

Né vale che il regista, allo scopo di conferire dignità alla materia, vi abbia inserito, quasi a forza, il problema razziale, creando artificiosamente dei contrasti, tutt'altro che giustificati, fra i negri ed i bianchi. Tale problema non è esaminato, né tanto meno, impostato criticamente: è solamente abbozzato e la sua funzione è quasi più coloristica che polemica. Si vedano i vari tipi di negri descritti, dei quali solo uno sembra staccarsi per una coscienza individuale dalla massa, ma senza che il personaggio esca per questo dal vago e dallo indeterminato. A riprova della superficialità con cui è stato affrontato il problema, valgono i semplicistici mezzi di cui Budd Boetticher si è valso onde ottenere una soluzione. La "catarsi" è infatti raggiunta mediante il sacrificio di un soldato negro, le cui esequie, nella loro completa rettoricità (si veda l'intervento del capitano della MP che vorrebbe sospendere, salvo commuoversi lui pure), offrono l'occasione più propizia al tenente per dimostrare agli altri militari di colore del suo reparto, come in lui non sussistano prevenzioni razziali o preconcepite prese di posizione.

E' invece particolarmente interessante, per un fatto di costume, l'affiorare a tratti della deteriorata mentalità americana, anche se queste notazioni non sono, evidentemente tese ad una critica, ma nascono piuttosto all'insaputa del regista stesso. Si pensi, ad esempio, al soldato che, rivelando una mentalità da "armata s'agapò", illustra la bella vita del camionista e le favorevoli occasioni che gli si possono presentare, sentenziando all'inesperta recluta: «Tu non sai che cosa è disposta a fare una donna per una scatoletta di carne. Tutto è disposto a fare!», od ancora alla sentinella che fa ripetere ai prigionieri tedeschi che stanno caricando i camion, quel ritornello che precedentemente era stato intonato dai negri, mentre i commilitoni, lì accanto, godono di tale "stonata" costrizione; scena questa dalla quale traspare in modo chiaro certa mentalità crudelmente infantile del popolo americano.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CARLETTISSIMO (Piacenza). - Chiudiamo pure l'incidente della Rossi Drago, se vuoi; la soluzione ormai la conosci: manda la lettera, alla redazione di Cinema e noi la inoltreremo. Le notizie sul conto di Jean Arthur sono rassicuranti, se proprio ti sta a cuore questa attrice ormai al tramonto. George Stevens, il regista che le concesse gli ultimi sprazzi di celebrità con «Molte brigate alla beata» (voglio ignorare lo sforzo di Billy Wilder con «Scandalo internazionale») l'ha richiamata a Hollywood per recitare nel film Shane, presentato in prima visione il 13 aprile. E poiché il discorso cade su Shane è giusto dedicare al lavoro qualche riga, sia pure non di prima mano (mi rifaccio ai giornali americani). E' un film a colori, diretto da Stevens tratto da un romanzo di Jack Shafer, sceneggiato da A. B. Guthrie junior e fotografato da Loyal Griggs. Interpreti: Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin e il piccolo Brandon De Wilde, oltre a Jack Palance. Fin qui niente di eccezionale. Eccezionale è invece il giudizio della critica. Si urla al miracolo, alla sorpresa. Il soggetto non presenta nulla di particolare, a tutta prima: c'è un cow-boy randagio (Shane, ovvero Alan Ladd) che capita nel Wyoming, comincia a lavorare presso una famiglia che possiede una piccola fattoria, e interviene quando i «cattivi» fanno la loro comparsa per depredare i coloni. Shane spara come Wyatt Earp buonanima, non spara «moralmente», e scompare quando comprende che è arrivato il momento di andare ad aiutare altra gente a togliersi dai piedi i malviventi. A dispetto di questi piatti ordinari, che in un qualsiasi film western sono serviti con o senza contorno di colore, Stevens — dicono i critici — ha fatto il capolavoro. Alan Ladd diventa un attore (finalmente); il West acquista tre dimensioni, dalla storia si può cavare una emozione non consueta e una morale vera. «Il film Shane — dice il critico di «Time» — si solleva al di sopra della solita produzione del genere per diventare una specie di sinfonia in celluloide del revolver a ripetizione e dei grandi aperti orizzonti». Il che, metafora pedestre a parte, è un bel riconoscimento. «Variety» il settimanale del mondo dello spettacolo, aggiunge apprezzamenti non trascurabili specie in riferimento alla maturazione di Alan Ladd sotto la guida di Stevens. Tornando a «Time», apprendiamo dall'articolo che il regista è ricorso a mille espedienti, tutti nuovi, per ottenere meraviglie dai suoi attori. Ad esempio, poiché durante le prove di una scena Jack Palance non reagiva con aria sorpresa alla battuta dell'attore Elisha Cook junior: «Siete uno sporco e bugiardo yankee», Stevens chiamò Cook da parte, confabulò per qualche minuto poi diede l'ordine di girare. Cook disse

a puntino la nuova battuta che a Palance ancora non era nota: «Siete uno sporco e bugiardo yankee — e anche un figliodiputtana!». Palance sbigottì: quell'espressione, infatti, non si ode mai nei dialoghi cinematografici. La macchina da presa fissò la sua espressione, che era proprio quella di stupore «a fulmine» che Stevens andava cercando. E la seconda parte dell'ingiuria venne successivamente eliminata dalla colonna sonora.

FRANCO BENEDETTI (Parma). - Omphée di Jean Cocteau fu recensito al tempo della sua presentazione al festival di Venezia, e precisamente nell'estate del '50. Sul n. 46 di Cinema è apparsa la critica che a te interessa, inclusa nel panorama scritto da Guido Aristarco. Riporto per intero il passo che desideri conoscere (stampato nella prima colonna di pag. 136): «Fuori della realtà, pur con tutti i suoi evidenti simbolismi e riferimenti al presente, rimane Omphée del dilettante Cocteau: libera trasposizione di un tema mitologico in un'azione moderna che si vale di trucchi legati ad una avanguardia ormai divenuta retroguardia; trucchi che comunque hanno ingannato la giuria della Fipresci».

L'AMMIRATRICE (Cuneo). - Perché scegliere pseudonimi così bizzarri? Mi urta quanto il «Carlettissimo» che un lettore di Piacenza usa normalmente. Superata la parentesi assolutamente personale eccomi a te con notizie fresche di Nils Asther. Chi ti ha detto che l'attore svedese è morto nel '36? E' vivo e arzillo, ha passato da poco la cinquantina e continua — stando alle fotografie — a sembrare un bell'uomo. Lasciato il cinema poco dopo «A lume di candela», s'era isolato sino a far perdere le proprie tracce. Un giorno del '50 un giornalista lo scoprì in Los Angeles; faceva il commesso in un negozio. Nessuna delle clienti s'era mai accorta d'essere stata servita dal compagno di Greta Garbo in «Orchidea selvaggia». La notizia pubblicata dai quotidiani di tutta America destò scalpore, il negozio fu presto identificato e Nils ebbe la sua piccola folla quotidiana di curiosi. Fece perdere nuovamente le tracce licenziandosi dal negozio (dove percepiva 50 dollari la settimana, lui che ne aveva guadagnati cinquemila, un tempo!), ottenendo però un'assunzione come usciere nel Palazzo di Giustizia! Del periodo trascorso nella bottega, egli parla con nostalgia: «Nessuna preoccupazione — dice — nessuna seccatura. Ero anonimo e felice». Ma neppure nel grande edificio dei tribunali, il vecchio Nils è stato ignorato. La riesumazione di certi suoi film alla televisione ha fatto nascere in certi produttori di mezza tacca l'idea di riportare Asther sullo schermo, in un film «ad hoc». Il mese scorso è stato proiettato il film della rentrée, That Man from Tangier; in

esso Nils nella figura di un avventuriero, divide l'insuccesso (si tratta infatti di un lavoro di scarsa fantasia e di mediocre realizzazione, firmato dal regista Robert Elwyn) con Nancy Coleman e il redattore Roland Young. Una vera delusione, dicono le critiche. Speriamo che almeno al Palazzo di Giustizia non rifiutino di riassumere il pentito Nils, reduce dalla ingrata Hollywood.

VINCENZO MANTOVANI (Ferrara). - Per comunicare con Brigitte Fossey (ammesso che la piccola sappia già leggere) e con René Clement, ti consiglio di indirizzare la posta presso Unifrance Film, 77 Ave. des Champs Elysées, Paris (80).

SICILIANINO (Catania). - Ecco gli indirizzi richiesti. Giuseppe De Santis, via San Martino della Battaglia, 11. Renato Castellani, via Flaminia 389. Augusto Genina, via di Priscilla, 55. Mario Soldati, via G. B. De Rossi, 33. Tutti a Roma.

OTELLO MINUTILLI (Trani). - «Perché non trasportiamo la letteratura decadente in cinema?» tu domandi. E' un'idea, ma non nuova. Cocteau fa questo e altro. Fa del cinema una letteratura decadente, se mai permetti il gioco di parole; e con lui altri, talvolta vivendo nell'equivoco perché confondono il decadentismo (sì, proprio i cascami dell'Huysmans di cui parli) coi ciarpane, mentre la critica a modo suo prende cantonate scambiando quel che è soltanto analisi di un mondo con l'adesione vera e propria a questo mondo: di qui l'ingiusta taccia di decadente a «Viale del tramonto». Tieni però conto di un fatto, cioè della disperata insopportabilità dei cosiddetti film decadenti della loro inutilità, del senso di malinconia che si sprigiona da certe produzioni in cui rinvii e sintomi non soltanto di un intellettualismo faciloncino e di terza mano, ma anche di una ben precisa deviazione sessuale. Quel che a te interessa, se ho ben capito, è il film psicologico; ma nell'elenco delle tue preferenze sei indotto, non so bene sotto quale spinta, a mettere l'accento su quel «decadentismo» che tu credi di trovare in alcuni film, e che invece decadentismo non è. Gide in cinema? E perché no? dipende dal regista. Personalmente però non mi ci metterei di mezzo, le opere di Gide sono una cosa, e i film che se ne possono farne, una altra. Un gioco troppo pericoloso, a veder mio. E la sinfonia pastorale, pur con tutti i suoi pregi, può essere un buon avvertimento. Infine, una precisazione: dando io del tu ai lettori, mi aspetto che loro mi trattino allo stesso modo, quindi niente complimenti. D'accordo?

VALENTE (Bisceglie). - Il libretto, al quale ho telefonato per chiedere le informazioni che ti stanno a cuore, assicura di averti risposto con una lunga lettera.

MARIO GROSSI (Genova). - Un elenco dei migliori film dalla nascita del cinema ad oggi? Fossi matto. Non mi ci arrischierei, neppure costretto con la rivoltella. Una rivista americana, seria e compilata di solito da critici di vero talento, tentò una classificazione del genere ma venne ben presto sommersa di proteste. E' difficile, amico mio, stabilire sin d'ora un elenco inderogabile, o presunto tale. Luigi Veronesi con «Note di cinema» tentò di suggerire un elenco di titoli, nel '43, ma prudenzialmente arrestò la lista al 1935; e credo che oggi, sebbene egli sia un uomo dalle convinzioni ben radicate e dalle idee lucide, si rifiuterebbe di firmare ancora un elenco così impegnativo. Pensa alle ingiuste esclusioni! Pensa alle affrettate inclusioni! Nell'università di Chicago, il presidente Robert M. Hutchins istituì un corso di conferenze alle quali potevano partecipare gli studenti iscritti alla facoltà dei «Grandi libri». Si tentava, con le opere del passato considerate «le migliori» da una giuria, di «informare e soprattutto di far «pensare» gli Americani. I grandi libri erano (e sono, tuttora)

472: lo studente li deve leggere tutti, da Platone a San Tommaso d'Acquino, da Thoreau (con «Walden» ad esempio) a Freud, e poi discuterne con i compagni, con i professori, con gli estranei. Idea non sbagliata, anche se mette al mondo, intellettuali di esperienze puramente libresco; ma quei 472 titoli cari agli americani indurrebbero certamente i professori di università europee a polemizzare, e con soverchio calore. Vuoi che la stessa cosa avvenga con il cinema, un'arte che appena arrivata alla cinquantina non meriterebbe ancora che un notaio (fosse pure un critico di vaglia) la costringesse a far testamento?

L. R. (Orvieto). - Non ti deve stupire la trasformazione del titolo «Johnny Belinda» in «Il figlio della sordomuta». Non è un espediente del più deprecabile, anche se di gusto dubbio. L'errore iniziale stava nel pretendere che il pubblico nostro (delle terze e quarte visioni, quindi estraneo all'influenza massiccia della pubblicità) si accostasse a un film dal titolo con nome e cognome (un nome e un cognome non legati a un personaggio noto). Di qui il trucchetto del sottotitolo che in alcuni cinematografici rionali è diventato il titolo assoluto. E di Buongiorno elefante! diventato ad uso del cinema minori Sabù, principe ladro non hai saputo nulla? Negli Stati Uniti si pensò un mutamento, due anni fa, quando il film intitolato Two Tickets to Tomahawk, provvisto di ogni requisito per interessare il pubblico, si dimostrò un fallimento. I produttori non si persero d'animo: ribattezzando il lavoro in The Sheriff's Daughter, videro aumentare l'affluenza degli spettatori e riportarono finalmente a casa i soldi investiti (oltre a un margine di guadagno davvero consolante). Il film è venuto in Italia col secondo titolo tradotto: era «La figlia dello sceriffo» di Richard Sale, che spero tu abbia visto perché è davvero un lavoro divertente. Quando s'affacciò a Hollywood l'ipotesi del secondo titolo, un tale obiettò: «Ma lo sceriffo è il nonno, nel film. Del padre della protagonista non se ne fa alcun cenno». Al che, rispose un sostenitore dell'iniziativa: «E' vero. Ma dato che non se ne parla, anche quel padre poteva essere stato sceriffo ai suoi tempi». Obiezione accolta, film salvato: col semplice mutare d'etichetta.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

GIULIO CESARE CASTELLO (Via Nizza 17, Genova). - Cerca (disposto a corrispondere un congruo prezzo) i fascicoli di Cinema vecchia serie nn. 171/72, 176/76, 177/78 ed eventuali seguenti.

OTTORINO PENNONI (Via Luigi Tosti, 37A Roma). - Cede di Cinema nuova serie cinquanta numeri e ottantaquattro fascicoli di Dramma, vecchia serie.

ING. PASQUALE DI LEMBO (Piazza Trento 9, Roma). - Cerca Cinema, vecchia serie, i numeri dal 170 al 178.

LUIGI MAGLIONE (Rione Duca d'Aosta 16, Campi Flegrei, Napoli). - Cede di Cinema vecchia serie, i nn. 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, dal 30 al 34 incl. 48, 52, 64, 65, 70, 72, 118, 143, 147, 148, 150, 158, 163, 165.

ROBERTO LANZAFAME (Via Garibaldi 111, Catania). - Cede le quattro annate complete 1940, 41, 42, 46 di Film oppure le cambia con altrettante di settimanali cinematografici usciti dal '32 al '39. Cede inoltre il cinema muto oppure lo cambia con Vecchio cinema italiano. Cerca l'Almanacco del cinema italiano 1939.

SALVATORE CUTI (Via Garibaldi 11, Palermo). - Cerca: Eco del cinema, vecchia serie (tutti i numeri che si possono trovare); Cinema nuova serie, i primi cento numeri; di Cinema, vecchia serie, i nn. 37, 38, 39, dai 41 all'88 inclusi, 90, 99, 102, 106, 111, 117, 133, 148, 149, 150, 157, 158 e dal 163 in poi.

furono *Hollywood Speaks* (Columbia, 1932) di Norman Krasna, con Pat O'Brian e Lucian Prival; *Hollywood Boulevard* (1936) diretto da Robert Florey e interpretato da attori dei vecchi tempi; *Hollywood Hotel* (1937), un film musicale con Dick Powell e Louella Parsons, diretto da Busby Berkeley e *Hollywood Stadium Mystery* (1938).

Le caratterizzazioni drammatiche di tipi di Hollywood sono relativamente recenti, eccezion fatta per *Souls for Sale* e *The Last Command*. Il primo fu scritto e diretto da Rupert Hughes nel 1923, con Eleanor Boardman, Richard Dix, Barbara La Marr e Frank Mayo nei ruoli principali. Come nel film *Hollywood* vi apparivano celebrità del cinema, ma non così bene assimilate. La tesi falsa e convenzionale del film era che i divi del cinema si assoggettano a rischi terribili per la loro arte, e che le "vamp" hanno in realtà un cuore d'oro.

The Last Command («Crepuscolo di gloria», 1928) fu diretto da Josef von Sternberg e scritto da Lajos Biro. Si trattava di una tragedia basata su di un fatto reale, circa una comparsa che era stato un generale russo. Emil Jannings diede una notevole interpretazione tanto nel *flashback* che mostrava il generale nella sua gloria, quanto nella sequenza in cui il generale, ormai povera comparsa, crede reale una battaglia simulata e muore incitando i suoi uomini ad avanzare. La colorita confusione degli studios, ed alcuni lati crudeli e spietati di Hollywood, erano ben descritti da von Sternberg.

In *The Lost Squadron* («L'ultima squadriglia», 1932) un film abbastanza interessante sui piloti d'aereo che fanno da *stuntmen* in cinema (scritto da Dick Grace e diretto da George Archainbaud), Erich von Stroheim prendeva in giro se stesso, impersonando Erich Van Furst, un pazzo regista che la mania del realismo porta alla morte.

Sullivan's Travels («I dimenticati», 1942) scritto e diretto da Preston Sturges, era uno strano ed interessante film. Sturges lo dedicò a tutti i comici ed ai clown che hanno fatto ridere la gente. Poi presentò Joel McCrea come un fortunato regista di commedie gaie che improvvisamente sente il bisogno di fare film di significato sociale. Sapendo poco o nulla della miseria del mondo, lascia il suo ambiente e, camuffato da vagabondo, se ne va per studiare il lato sordido della vita. Dopo diverse avventure, va a finire in una colonia di forzati. Un giorno, durante uno spettacolo cinematografico offerto ai prigionieri, ha modo di constatare quanto le risate provocate dal film facciano bene ai suoi compagni di prigionia. Quando finalmente ritorna ad Hollywood, annuncia che continuerà a fare commedie gaie, e proclama che i film che fanno ridere rendono un grosso servizio all'umanità. In *Sullivan's Travels* c'erano molte delle tipiche trovate comiche di Sturges, ma il film era fondamentalmente un lavoro serio.

Sunset Boulevard («Viale del tramonto», 1950) scritto e diretto da Charles Bra-

ckett e Billy Wilder ebbe un grande successo e fu uno dei pochi grandi film americani del secondo dopoguerra. Vi si racconta la storia di un'anziana diva del muto che sogna di ritornare allo schermo, e la sua relazione con un giovane sceneggiatore, che finisce in tragedia per ambedue. Gloria Swanson impersona l'attrice mezza pazza che vive in una fantastica magione, sola ad eccezione di un cameriere, Erich von Stroheim, un ex regista, che la protegge nelle sue manie di grandezza. William Holden è lo sceneggiatore intrappolato in quello strano mondo. Quantunque nell'intenzione degli autori la protagonista dovesse rassomigliare a Mae Murray o a Pola Negri, più che a quella donna di buon senso che è Gloria Swanson, il fatto che ella fosse impersonata da una diva dell'epoca del muto che con quella parte effettuava realmente il suo ritorno allo schermo, servì ad accrescere l'illusione ed a creare una efficace pubblicità.

Il film conteneva molte esagerazioni (un'attrice del muto ebbe a dire: «Tutte noi *floosies* messe insieme non arriveremmo ad essere pazze in tale misura») e mancava di calore. Ma c'erano momenti drammatici: la Swanson che studia il suo volto in una vecchia fotografia; la sinistra festa di fine d'anno; e la scena finale di pazzia, dopo l'uccisione di Holden, nella quale Norma è convinta di trovarsi di nuovo dinanzi alla macchina da presa di uno studio.

The Hollywood Story («I misteri di Hollywood», 1951) avrebbe voluto essere il racconto del caso Taylor, del 1922, uno degli eventi più drammatici della storia di Hollywood, un delitto di cui non fu mai risolto il mistero. Tuttavia si trascurò di fare la minima attenzione ai fatti come erano realmente accaduti, ed il film riuscì una produzione poco più che mediocre. Due film su tipi, figure e personalità di Hollywood, passano attualmente sugli schermi americani. *The Star* è soltanto un "veicolo" per Bette Davis (che non la porta avanti). Esso racconta fatti improbabili circa il vano tentativo di ritornare allo schermo fatto da una diva non più giovane, con susseguente salvataggio e domanda di matrimonio da parte del proprietario di un cantiere (Sterling Hayden) che l'ha sempre amata. Il film è esattamente ridicolo come risulta da questa breve trama. Ma il secondo, *The Bad and the Beautiful*, è, dopo *Sunset Boulevard*, il migliore di tutti i film fatti recentemente su Hollywood. E' pieno di notazioni efficaci sulla tecnica e sulla gente di Hollywood, è insolitamente ben fatto, ed il soggetto non è banale. Tratta del figlio di un produttore che era odiato. Definirlo semplicemente un mascalzone sarebbe faciloneria, perché il male che fa agli altri si traduce in un vantaggio per essi, ed in questa complessità psicologica risiede molto del merito del soggetto. Il film è prodotto da John Houseman, diretto da Vincente Minnelli; la sceneggiatura è dovuta a Charles Scheen. Il cast comprende Kirk Douglas, Lana Turner (la cui interpretazione è sorprendentemente buona), Dick Powell, Barry Sullivan, Walter Pidgeon. I bene informati asseriscono che alcuni personaggi si ispirano a personalità reali di Hollywood.

Hollywood è sempre stata una miniera di ricco materiale per film, commedie e romanzi, un filone di successi e di fallimenti, di fortune guadagnate e perdute, di ritorni, di lotte per il potere, di guerre micidiali, di scandali, delitti, suicidi. E le sue personalità! Esse sono state i Colombo, i Napoleoni, gli Svengali, le Cleopatre e le Du Barry dei nostri giorni. E gli innumerevoli ciarlatani imbrogliatori, truffatori, artisti di diverse qualità e di gradi diversi, e gli autentici geni!

Forse la verità su Hollywood e la sua gente dovrà attendere di essere rivelata fino a quando Hollywood non sarà più.

THEODORE HUFF

CIRCOLI DEL CINEMA

UNA PRECISAZIONE

Riceviamo dal Centro Universitario Cinematografico di Roma la seguente comunicazione: Roma, aprile 1953

Signor Direttore,

Leggiamo sul numero 104 della sua rivista sotto il titolo «Per la libertà dei Circoli del Cinema» una comunicazione che ci riguarda direttamente. Le saremo grati quindi di poter precisare quanto segue:

1) In data di oggi il C.U.C. si è dimesso dal Comitato di Coordinamento dei Circoli del Cinema di Roma;

2) Il comunicato a Lei inviato e da Lei gentilmente pubblicato non è lo stesso che i nostri rappresentanti approvarono, presumibilmente, nella seduta del 9 marzo 1953.

Questa discordanza tra testo approvato e testo pubblicato (ben più grave essa è apparsa su altre pubblicazioni) non è che una prova di più della manifesta scorrettezza nei nostri confronti da parte dei responsabili del Circolo "Charlie Chaplin".

In seguito alla patente violazione di libertà effettuata dalla Presidenza del Consiglio con la proibizione del film "Vittoria del popolo cinese", il C.U.C. portò la propria solidarietà al "Charlie Chaplin". Alla successiva proibizione del film "Topaze" il C.U.C. ospitò il circolo colpito alla sua proiezione de "La Grande Illusione". L'atteggiamento tenuto in questa occasione da alcuni dirigenti e soci del "Charlie Chaplin", e in genere il carattere che essi dettero alle manifestazioni di protesta, ci hanno consigliato di scindere la nostra azione e le nostre responsabilità.

Il C.U.C., che opera, privo di vincoli ed adesioni di qualsiasi genere, nell'ambito dell'Università di Roma, è a questa soltanto strettamente legato, non solo da un vincolo di struttura ma soprattutto in un impegno di cultura e serietà. Esso non può quindi da questi suoi legami prescindere o deviare in una condotta di protesta più politica che culturale.

D'altro canto, il ripetersi di questi spiacevoli incidenti (non ultimo il caso del "Dies Irae" proibito al C.U.C. Padova in seguito ad una stessa discutibile e del tutto nuova interpretazione della circolare Andreotti sui circoli del Cinema) ed altri non lievi arbitri che da tempo vanno facendosi sempre più frequenti, impone al C.U.C. il dovere di protestare per queste continue limitazioni che vanno concretandosi ai danni di una libera diffusione della cultura cinematografica. Se irregolarità in alcuni circoli esistono, le si impediscano a termini di legge; ma che in ogni caso cessi l'arbitrio e la iniziativa personale di singoli funzionari a volte neppure identificabili.

A tale proposito il C.U.C. Roma invita tutte le organizzazioni cinematografiche e tutte le personalità del Cinema italiano ad unirsi nella richiesta — priva di interessi estranei al campo della cultura — di una precisa regolamentazione delle diverse organizzazioni dei circoli del cinema, che ne salvaguardi la libertà di associazione e di diffusione dell'Arte del film. Grati se vorrà pubblicare.

p. Il Direttivo del C.U.C.
Giovanni Leto



*Raf Vallone nella nuova
versione di Teresa Raquin
diretta da Marcel Carné.*