SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2º

1 CENTO LIRE

NUOVA SERIE -25 OTTOBRE 1948



# CIMEMA

### quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie Volume I FASCICOLO 1

Anno I - 25 Ottobre 1948

### Questo fascicolo contiene:

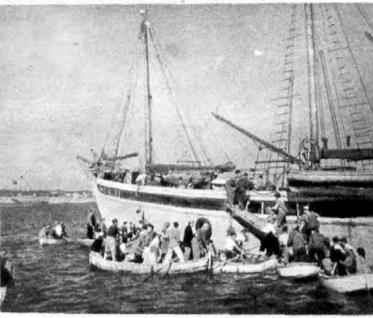
Cinema-gira						
Editoriale						5
GIORGIO PROSPERI Risposta ad Elsa Maxnell e ad O	rsor	. 1	Vel	les		5
MARIO GROMO Con "ismi" e senza						6
ADRIANO BARACCO I registi: Roberto Rossellini					. 1	10
LUIGI CHIARINI Cattivi pensieri sul realismo					. 1	11
FRANCESCO PASINETTI Alcune note sul cinema Nord An ultimi anni						12
F. B. Bill and Coo						16
GLAUCO VIAZZI Nuovi e vecchi temi nel cinema	sari	ieti	ca		. 1	18
MARIO VERDONE Il culto degli eroi nel cinema ing	les	e .			. 5	21
DOMENICO MECCOLI Galleria: Dorothy McGuire		į.			, 5	24
OSVALDO CAMPASSI Retrospettiva: Tabu					. 5	26
LO DUCA Dor'è il cinema francese?	,				, 9	28
GUIDO ARISTARCO Film di questi giorni		į				30
VIRGILIO TOSI Circoli del cinema		,		,	. 2	32
PAOLO UCCELLO					,	30

### \* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO FRISONE \*

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1 - Telefoni: 573-850 - 50063 - ROMA: viale Piramide Cestia, 21 - Tel. 583158 - PARIGI: 5, boulevard de Latour-Maubourg. Paris VIII - NEW YORK: 166 West, 48th Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministrazione del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - AB-BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Dina Sassoli nel film "Il mulino del Po" (Lux).



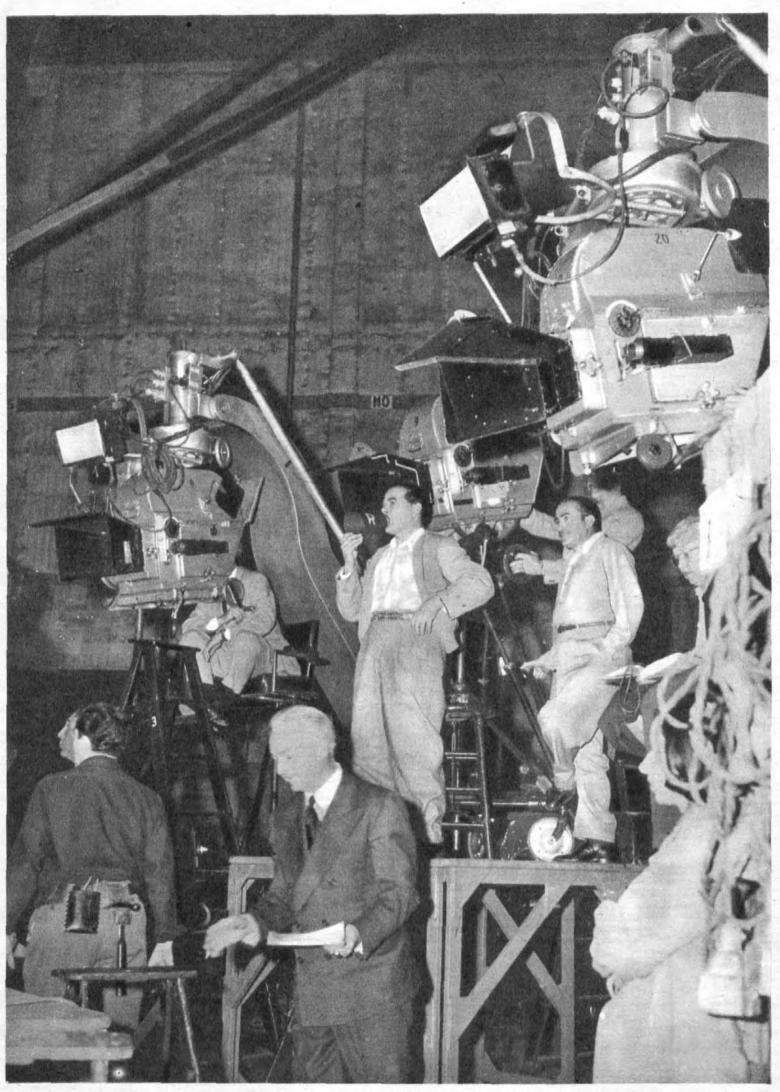
Profughi veri, divenuti finti profughi per l'occasione, salgono a bordo del motoveliero a Michelino » per una scena del film « Il grido della terra » diretto da Duilio Coletti e dedicato al Problema ebraico. (Lux).



Il regista Jacques Tourneur prepara una scena che Merle Oberon e Paul Lukas dovranno interpretare, nel suo film « Il treno ferma a Berlino » (Berlin Express), girato recentemente in Germania. (R.K.O.).



Un interessante « si gira » del film inglese « Oliver Twist »; gli operatori Ossie Morris e John Godar, due tra i migliori d'Inghilterra riprendono un primo-piano del pugno chiuso di Richar Wyndahm. (Eagle-Lion).



Il regista Frank Capra, con un imponente complesso di macchine, dà il via a una scena del suo più recente film « Lo stato dell'Unione », in cui lavorano Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Van Johnson, Angela Lansbury « Adolphe Menjou. (Distribuzione in Italia G. D. B.).

### CINEMAGIRA

### TRENTASEI FILM...

... sono stati completati o realizzati in Italia nei primi otto mesi di quest'anno. Non è una grande cifra, anzi è senz'altro misera; ma per molti riuscirà sorprendente. Difatti, della produzione italiana si sa sempre cosi poco che, anche coloro che vivono la vita del cinematografo, hanno l'impressione che si produca nulla o quasi rulla. La nostra è una cinematografia clandestina. Si realizza alla macchia e, purtroppo, a volte si proietta alla macchia.

#### IN LAVORAZIONE ...

... troviamo dieci film: Campane a martello (Lux), in versione italiana e inglese (produttore associato Toeplitz), a Forio d'Ischia, regista Luigi Zampa, interpreti — per la versione italiana — Yvonne Sanson, Gina Lollobrigida, Eduardo De Filippo: Guglielmo Tell (Icet), a Saint Vincent in Val d'Aosta, regista Giorgio Pastina, interpreti Gino Cervi, Monique Orban, Fred Mueller: Il tenente Graig, mio marito (Lux), a Napoli, regista Giacomo Gentilomo, interpreti Enrico Viarisio, John Kilzmiller, Delia Scala: In nome

tratta di un film avventuroso, imperniato su di un episodio di contrabbando di opere d'arte. Interpreti non professionisti. Alla sceneggiatura lavoreranno, oltre Vergano, un polacco e un cecoslovacco, ai quali si aggiungerà, in un secondo momento, Emberto Barbaro. Oltre che per questa sceneggiatura, Barbaro si rechera in Polonia per organizzare un Centro Cinematografico a Lodz.

### TERMINATI ...

... in questi giorni, troviamo: Fila e arena, regista Mario Mattoli, interpreti Totò, Isa Barzizza, Franca Marzi; Accidenti alla guerra (Vulcania), regista Giorgio Simonelli, interpreti Nino Taranto, Nita Dover.

#### LA FAMOSA LEGGE...

... 16 maggio 1947 sull'Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale, è in corso di revisione. L'Ufficio Centrale per la Cinematografia e la Commissione Consultiva stanno riordinando le fila di una serie di consultazioni e di proposte dei vari organismi interessati: ANKA, AGIS, lavoratori del vinema, noleggiatori. L'ANICA tende ad



Jean Marais, Michèle Morgan e il regista Jean Delannoy, brindano durante una padsa della lavorazione del film « Aux yeux du souvenir », che è in corso di realizzazione in Francia.

già stato a Mosca, Londra e Parigi. Da Roma è ripartito per Praga. Andra poi a Belgrado e a Madrid.

Douglas Fairbanks jr., invece, è venuto a ritirare, dalle mani dell'On. Pacciardi, la Croce di Guerra al Valor Militare per un non meglio identificato atto di valore compiuto con i MAS italiani a Salerno durante lo sbarco americano del 9 settembre 1943.

A Roma sono anche stati Richard Lleweltin, autore di Come era verde la mia valle e la signora Looran, presidentessa della Lega della Decenza. L'unico che abbia preso in considerazione la signora Looran è stato il Papa che l'ha ricevuta a Castel Gandolfo e l'ha insignita di un'alta decorazione vaticana. L'averla trascurata è stato un grosso errore da parte dei nostri ambienti cinematografici che sono ora così sensibili ai mercati stranieri e a quello americano in particolare. La Lega della Decenza è negli Stati Uniti così potente da poter provocare col boicottaggio il completo fallimento di un film giudicalo moralmente dannoso.

### SAN FRANCESCO D'ASSISI...

... non vuole più, evidentemente, essere molestato dal cinematografo. Infatti, Rossellini ha abbandonato il progetto del Francesco



Adriana Sivieri è attrice di prosa; ma ha dato una notevole interpretazione cinematografica nel film « Riso amaro » di G. De Santis.



Ad Amalfi, in questi giorni, ha avuto inizio la lavorazione del film « Capitan Scirocco », prodotto dall'americano Victor Pahlen e dall'italiano Fulvio Ricci, interpretato da Linda Christian e Alen Curtiss. I due artisti, insieme al produttore Pahlen, alla piccola sorella della Christian e a Tyrone Power, hanno partecipato a un cocktail-party augurale, al Bernini di Roma.

della legge (Lux), a Sciacca, regista Pietro Germi, interpreti Massimo Girotti, Charles Vanel, Jone Salinas; Fabiola (Universalia), a Verona, regista Alessandro Blasetti, interpreti numerosissimi attori italiani e francesi; Toto al giro d'Italia (PEG), regista Mario Mattoli, interpreti Toto, Gino Bartali e Fausto Coppi, i due famosi campioni del pedale: Kamsin, a Roma, regista Anton Giulio Majano, interpreti Franca Maj, Giovanni Grasso; Nennella, sulla costa amalfitana, regista Roberto Amoroso; La madonnina d'oro (Produzione Films Internazionali), a Napoli, regista Carpentieri, interpreti Phyllis Calvert, Michael Rennie, Tullio Carminati, Franco Coop, Aldo Silvani; Tre giorni d'amore (Italia Produzione Film), a Genova, regista René Clément, interpreti Isa Miranda, Jean Gabin, Andrea Checchi, Folco Lulli.

### ALDO VERGANO.

... è partito per la Polonia, chiamato dalla Film Polski (Organizzazione cinematografica di Stato) per realizzare un film sui Carpazi ai confini con la Cecoslovacchia. Si ottenere l'aumento dei contributi statali, i noleggiatori paventano il controlto delle importazioni, l'AGIS chiede che sia tolto il capestro dell'obbligatorietà di programmazione o, in via subordinata, una distinzione dei film in obbligatori e non obbligatori, eccetera. Le ultime notizie dicono che si è trovata una base d'accordo e che, in fondo, tute le parti si sono mostrate concilianti. La nuova legge sara probabilmente presentata alle Camere entro dicembre.

### VIA VENETO ...

... sta diventando la succursale di Hollywood. Visti in questi giorni: Binnie Barnes, Eduardo Ciannelli, Marilyn Nash, Mary Brown, Lorraine Miller, Kaling Paxinou, Eric A. Johnston e Douglas Fairbanks jr.

Eric A. Johnston, presidente della Motion Picture Association of America (M.P.A.A.), è forse l'uomo più potente della cinematografia americana, colui che ha sostituito Will Hays, ritiratosi due anni fa. Johnston sla girando l'Europa in missione, sembra, cinematografica e diptomatica insieme. E' Per aiutare gli studiosi di cose cinematografiche che intendono costituirsi un archivio, « Cinema » mette a disposizione dei suoi lettori copie di ogni fotografia pubblicata nella rivista; tale servizio è completamente gratuito, e il lettore dovrà rimborsare soltanto le spese di costo (carta al bromuro, riproduzione e postali). Le fotografie sono fornite soltanto nel formato in cui appaiono sulla Rivista, e fino al formato 13×18 costano 50 lire; da questo, fino al formato 18×24 costano 80 lire; su piena pagina, 100 lire. Si accetteranno soltanto le richieste inviate entro due mesi dall'uscita della rivista, a mezzo vaglia, o versamento sul conto corrente postale N. 3/21497, e indirizzate a: « Redaz. di "Cinema" - Servizio fotografie - Via Serio 1, Milano.

che avrebbe dovuto realizzare per l'Universalia. Dal canto suo, Genina ha inaugurato a Cinecittà una Mostra delle scenografie e dei costumi disegnati per il suo San Francesco di cui, però, non si vede ne prossimo ne tontano l'inizio della tavorazione.

### SI RIPARLA DI...

... Cristo fra i muratori. Dovrebbe essere realizzato in primavera. Il produttore Rod Geiger è incerto sul nome del regista. Sono in predicato Edward Dmytryk ed Elia Karan.

### IL CINE-CLUB SALERNO...

... annuncia il 3º Festival del Cinema a Passo Ridolto. La settimana conclusiva della manifestazione si avrà-a Salerno dal 1º al 7 nonembre.

### UN PAUROSO INCENDIO...

... ha semidistrutto a Roma lo stabilimento della SAFA appena rimesso a posto dopo un precedente incendio di minore entità. Circa 100 milioni di danni. Nel reparto montaggio erano in lavorazione Ladri di biciclette di De Sica e L'uomo dal guanto grigio di Mastrocinque. Sono stati salvati a stento, E' la seconda volta che Ladri di biciclette viene salvato dalle fiamme.

### LA COPPIA...

... Michael Powell-Emeric Pressburger sta per iniziare in Inghilterra una nuova edizione di La Primula Rossa, dal noto romanzo della Baronessa Orczy. Michael Powell ed Emeric Pressburger sono gli autori di Narciso nero, Scala al Paradiso e Scarpine rosse, proiettato all'uttima Mostra di Venezia.

### IL DECIMO TARZAN...

... dello schermo sarà Lex Buxter: cosi unnunciano da Hollywood. I nove Tarzan che lo hanno preceduto sono: Elmo Lincoln, Gene Polar, P. Dempsey Tabler, James H. Pierce, Frank Merril, Johnny Weissmuller, Buster Crabbe, Herman Brix e Glenn Morris, per un complesso di 25 film. Finora la trasposizione cinematografica della figura di Tarzan ha fruttato al suo inventore, Edgar Rice Burroughs, qualcosa come quindici milioni di dollari. Si parla anche di un undicesimo Tarzan, il finlandese campione otimpionico di giavellotto Tapio Rautavaara.

### MOLTI QUADRI...

.. dipinti da Renoir, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Manet, Sisley, De Pisis, Kokoschka, Picasso, Morandi, Carra, Campigli ecc., sano i protagonisti delle due vicende che Francesco Pasinetti sta realizzando a Venezia: trattasi di due documentari, rispettivamente sui Pittori impressionisti e sui Pittori contemporanei che Pasinetti sta per condurre a termine per la produzione Eu-ropeo Film. La scelta delle opere e il testo del commento parlato sono di Rodolfo Pallucchini, la fotografia è di Paolo Gregorig. Sono stati studiati e applicati tutti i possibili accorgimenti tecnici, di illuminazione e di filtri, per ottenere il rendimento migliore. Per la ripresa di ogni dipinto Pasinetti e i suoi collaboratori hanno impiegato in media da due a tre ore. Questi due documentari vanno ad aggiungersi alta serie dei documentari sulle arti figurative, che tanto successo ottengono. Di particolare interesse è il fatto che questa volta la ripresa è stata effettuata direttamente sui dipinti e non sulle totografte dei dipinti. Il che ha determinato sia pure una maggior mole di lavoro, ma un risultato più soddisfacente.

#### GREGG TOLAND ...

... è morto in questi giorni. Molli film significativi da Dead End di William Wyler a Citizen Kane di Orson Welles, portano nci titoli di testa il suo nome. All'eccellente operatore scomparso, Cinema dedichera, nel prossimo numero, un articolo.

### GABRIEL PASCAL...

... trovandosi recentemente a Roma, è entrato in una nota libreria di Via Veneto [requentata da letterati, artisti e uomini di cinema e di teatro. In una delle due poltrone poste dietro la vetrina, era seduto Vincenzo Cardarelli. Pascal, che non lo conosceva, gli si è avvicinato. « Scusi », gli ha detto. « La sua testa mi piace ». Cardarelli lo ha guardato imbarazzato. « Come? » ha chiesto. « Ah! », ha esclamato Pascal. « Vedo che lei non mi conosce. Sono Gabriel Pascal, produttore e regista dei film di Shaw ». « E io », ha ribattuto fieramente Car-



La serietà d'intenti di gran parte del cinema americano, da luogo a divertenti episodi. Dovendo dirigere il film « Dalilan, Cecil B. De Mille annunzio che avrebcercato la sua protagonista lontano da Hollywood, e fece dipingere da un pittore quest'ideale immagine dell'eroina biblica, corredandola dalle ideali misure; altezza 1,68, peso 56 chili, petto 86 centimetri, vita 61, polso 15, coscia 50, polpaccio 34, caviglia 20. Immagine e misure, distribuite con generosa larghezza in tutta America, fecero sognare parecchie ragazze, e contribuirono notevolmente alla vendita dei metri da sarta. Infine con notevole fierezza, Cecil Blount De Mille annunziò d'aver trovato la sua Dalila ideale, cioè Hedy Lamarr, che naturalmente era già stata che naturalmente era già stata scritturata in precedenza per quel film.

darelli, « sono it più grande poeta italiano ».
« Peccato », ha brontolato Pascal. « Peccato!
Le avrei dato centomila franchi per girare
una scena... La sua testa mi piace... ». Ed
è uscito.

### UNO SCONTRO VIOLENTO ...

... si è avuto a Londra fra Eric A. Johnston, presidente della M.P.A.A., e gli esponenti del cinema inglese. Johnston ha presentato a Rank una lunga lista di lamentele, fra cui, in primo luogo, quella riguardante la quota del 45 per cento. Se volete la guerra, ha detto in sostanza Johnston, sara la guerra. Gli inglesi hanno ribattuto che, dal canto loro, ali americani derono smetterla di boicoltare i loro film. Comunque, l'intera materia sarà discussa a New York ai primi di novembre, in una riunione della Commissione Cinematografica anglo-americana. Alla riunione parteciperanno Rank, Henry French e Alexander Korda per gli inglesi; Johnston, Nicholas M. Schenck e Barny Balaban per gli americani.

### LA MORTE DI HITLER...

... sarà ricostruita nel film Rogues' Regiment diretto, a Hollywood, da Robert Florey. Interpreti Dick Powell, Marta Toren e Vincent Price. La necessaria documentazione è stata fornita dai servizi fotografici dell'esercito americano, dai ricordi dell'autista personale di Hitler e dalle fotografie falte a Berlino da Gabriel Scognamillo.

### IN EUROPA...

... la 20th. Century-Fox realizzerà 12 film: così è stato annunciato a Parigi da Darryl F. Zanuck. Ciò allo scopo di impiegare i capitati bloccati nei diversi Paesi europet, capitati che ammontano a circa dodici milioni di dollari. Il primo di tati film è già in-corso di realizzazione in Italia (Il principe delle volpi); gli altri saranno realizzati in Inghilterra, Svezia, Germania, Francia e Italia.



Una scena del film di Vittorio De Sica « Ladri di biciclette », la cui sincronizzazione è finita a Roma in questi giorni; come è noto, il film non è interpretato da attori professionisti.

NUOVA SERIE 25 OTTOBRE 1948

# GIMEMA

1

FONDATA nel 1936 da Ulrico Hoepli, questa Rivista fu tra le più degne d'Europa, e contribui a destare in Italia un vasto e durevole interesse per la cinematografia, intesa come forma d'arte, e non soltanto come fatto industriale. Gran parte dei migliori critici, teorici e saggisti cinematografici italiani, si sono formati collaborando a Cinema; altri suoi assidui collaboratori sono poi passati dalla macchina da scrivere a quella da presa, affrontando con successo la regía.

Siamo quindi certi di far cosa utile ridando vita a una testata che raggruppò intorno a sé cosi vari e vividi ingegni. Dal 1943 ad oggi, i migliori esponenti del nostro giornalismo cinematografico non hanno avuto una sede adatta su cui esporre le loro idee e discuterle, perché la stampa italiana che si occupa di film è per gran parte di carattere popolare (Bianco e Nero, pubblicazione assai degna, esce mensilmente ed è più una raccolta di saggi che una Rivista); a questi scrittori offriamo le nostre pagine; Cinema rinasce per loro, e sarà lieto di averli a collaboratori. La Rivista ospiterà gli appartenenti alle diverse tendenze, e siamo sicuri che dalle opposte teorie e dalla serena discussione dei problemi, si giungerà a utili conclusioni.

Questo è un momento assai importante e forse decisivo per il cinema italiano, che venne considerato sciocco prima della guerra, sbalorditivo nell'immediato dopoguerra, e ora deve affermarsi definitivamente nella considerazione generale, oppure tornare all'inconsistenza di dieci anni fa, Intendiamo occuparci con amore della nostra cinematografia, che senza essere sbalorditiva, come frettolosi giudici hanno affermato, rivelò ingegni arditi, e si scostò per prima da una strada troppo comoda, troppo battuta e ormai priva di sbocchi. Ci batteremo per tutti i film italiani che lo meritano e ci auguriamo di poter contribuire alla fortuna di opere e uomini che abbiano veramente qualcosa da dire, e sappiano dirlo bene.

In questo primo numero, diamo un panorama attuale delle più importanti cinematografie; ciò servirà come base di discussione per l'avvenire e servirà anche a riallacciare la nuova serie della Rivista a quella che fu interrotta nel 1943, dopo aver avuto una funzione operante sul pensiero cinematografico dei suoi tempi.

Tale funzione speriamo di poter avere anche noi; non per nostro merito, ma grazie ai molti amici d'ingegno che hanno promesso a Cinema la loro collaborazione.

CINEMA

# Risposta ad Elsa Maxwell e ad Orson Welles

MRS. ELSA MAXWELL. contende a Mrs. Louella Parsons il primato della notorietà giornalistica in materia di cinema. Ma mentre Mrs. Parsons non aspira, almeno ufficialmente, che ai successo presso le ragazze degli uffici, che leggono tra una pratica e l'altra i suoi raccontini e i suoi pettegolezzi cinematografici, sfogliando il Magazine accanto alla macchina da scrivere e sbocconcellando la mela vitaminosa, Mrs. Elsa Maxwell si considera il portavoce di un pubblico internazionale, di una società di eletti, di cui fanno parte uomini come Darryl Zanuck e Marcel Pagnoil. Di lei abbiamo letto con vivo rincrescimento un articolo su Variety, il noto settimanale di spettacoli americano, in cui Mrs. Maxwell si lascia andare a giudizi cosi esorbitanti sulla giuria della Mostra veneziana, da meritare una messa a punto. Non che la Mawell abbia un nome tale nella critica da impressionare un cronista cinematografico, sia pure membro della malfamatissima giuria: le sue origini letterarie, anzi, sono abbastanza modeste: esordi come organizzatrice di a parties » dei ricchi signori americani, entrò nella vita brillante senza dar ombra perché il suo aspetto, in realtà, non era il più adatto a destare la gelosia delle signore; raccontò nei Magazines le meraviglie dell' « high life », intercalandole con patetiche considerazioni di carattere sociale; una sua incursione nella critica cinematografica pura fu piuttosto sfortunata, giacchè la rivista New Yorker Magazine, una pubblico sceltissimo di veri intellettuali, in una rubrica ironica dal titolo « Departement of funny coincidences » (Dipartimento delle buffe combinazioni), riportava una critica di Elsa, che era la copia conforme di un articolo pubblicato qualche tempo prima da Louis Kronenberger, noto critico cinematografico americano. Ciononostante il nome della scrittrice e la difusione della rivista Variety negli ambienti specializzati dello spettacolo, esigono, come dicevamo, che certi apprezzamenti della Maxwell non passino lisci. Dice Elsa Maxwell che « la giuria di Venezia è

viso da quella prigione mentale (del fascismo), sono assolutamente incapaci di prender parte ad una giuria, che giudica pellicole internazionali prodotte da una libera democrazia ». Senza andare nel tragico vorremmo spiegare alla signora Maxwell che i giornalisti italiani non si liberarono « all'improvviso » dalla prigione mentale fascista, ma alcuni di essi non vi si lasciarono mai rinchiudere: comunque pagarono piuttosto cara la liberazione affrontando rischi che la signora Maxwell per sua fortuna, è lungi dall'immaginare. Non per nulla i critici teatrali e cinematografici italiani di maggior nome erano quasi tutti schedati dalla polizia nazifascista. Stando comunque alle affermazioni della signora Maxwell si verrebbe a dedurre che i critici italiani sono capacissimi di giudicare (leggi apprezzare) i film prodotti dalla libera democrazia inglese (tanto vero che hanno premiato l'Amleto di Rank), e non quelli della libera democrazia americana. Insomma sono contro il piano Marshall. Guarda in che secche va ad incagliarsi la penna di chi non ha l'abitudine alla riflessione. E che tale sia la maggiore lacuna di Elsa Maxwell lo prova l'altra sua strabiliante affermazione che la giuria italiana è stata ingiusta perchè ha premiato li processo di Pabst, che denincia l'antisemitismo, e non ha premiato Gentlemen's Agreement di Elia Kazan, che pure tratta il medesima argomento!

medesimo argomento!...

Ma l'origine di tutto questo risentimento è di altra natura: Elsa Maxwell è molto amica di Orson Welles, lo considera una sua scoperta, lo protegge e lo esalta. Di fronte alle sue scarse nozioni di estetica, il talento illusionistico di Welles, i suoi atteggiamenti ribellistici, il suo intellettualismo di seconda mano rappresentano quanto di più raffinato ella possa concepire in fatto di arte dello spettacolo. Tutto ciò non ha scosso minimamente i giudici di Venezia, che, resistendo a una propaganda ostinata ed insinuante, hanno negato il loro riconoscimento al mediocre e pretenzioso Macbeth di Welles. Donde le ire della signora Maxwell e lo sdegnoso dispetto del regista, che, in seguito a una conferenza con un certo numero di critici

italiani, visto che le cose si mettevano male, ritirò il film dalla competizione. Nel citato articolo su Variety la Maxwell a un certo punto cede la parola a Orson Welles, il quale cosi si giustifica: « Meglio serbare il film per un pubblico che capisce. E poi non mi vogliono bene in Italia; il mio amore per quel paese non è ricambiato. Lo so già che cosa diranno: diranno che non ho avuto il coraggio di far concorrenza con l'Amleto di Rank...».

Vorremmo spiegare al signor Welles, se consentisse a interrompere per un istante le sue

Vorremmo spiegare al signor Welles, se consentisse a interrompere per un istante le sue astrali meditazioni, che la questione del coraggio è affar suo; e che la questione dell'amore è un fatto privato, indipendente dai criteri di una giuria. Noi vogliamo molto bene ad Orson Welles ma non possiamo dannarci l'anima per La signora di Shangai, frettolosa speculazione su una faccenda personale, né per il Macbeth, che ripete esperienze intellettualistiche vecchie ormai trent'anni. Tra certe mode intellettuali noi europei viviamo in mezzo, si può dire, da quando siamo nati.

E' proprio da questa stanchezza delle mode intellettualistiche che è nato nel cinema il « neorealismo » italiano, da noi accolto al suo apparire con molta naturalezza e semplicità come il mezzo più adatto ad esprimere certe nostre dolorose esperienze, e magnificato all'estero, specialmente in America, come una rivoluzione nell'arte; il che lascia presumere che la saturazione intellettualistica non sia soltanto un fatto europeo, ma si manifesti con chiari sintomi anche al di là dell'Atlantico. Dopo ciò è da stupirsi se non riusciamo a vibrare d'emozione per l'astrattismo scenografico del nostro amatissimo Welles?

amatissimo Welles?

Tutte queste cose Elsa Maxwell non le sa e non fa meraviglia; ma Orson Welles, che in altri tempi è stato un artista abbastanza serio, avrebbe il dovere di saperle e di misurare, se non i propri capricci, per lo meno certe sue affermazioni, le quali oggi fanno sorridere anche certe scimmie nostrane, pronte fino a ieri a rifare il verso a questo piccolo Cagliostro del cinema.

GIORGIO PROSPERI

## CON "ISMI" E SENZA

FRA IL '39 e il '42, mentre i nostri film stavano diventando surrogati di spettacolo o manifesti di propaganda, pronostici sempre più insistenti affermavano che la fine del regime sarebbe stata anche la fine del nostro cinema. (Lo si sarebbe poi ricordato come una delle tante formule d'autarchia). Con il tono Cinecittà, dai citatissimi telefoni bianchi; con l'andazzo Cinecittà, dalle divette sfornate in serie, al servizio di questo o quel gerarca; persino con le battute di dialogo Cinecittà, gelatinose e dolciastre: quei profeti avevano un facile gioco, la diagnosi di gran parte di quei film era purtroppo evidente.

Quando, subito dopo la liberazione, si seppe che gli studi del Quadraro s'erano ridotti a un campo di concentramento, parve proprio che dovessero avere un loro fato anche i telefoni bianchi. Forse questa povera Italia non aveva diritto a un suo cinema. Tornavano alla memoria alcuni giudizi stranieri, secchi e taglienti, che ci avevano da tempo negata qualsiasi autentica possibilità cinematografica. E pareva che quei soloni tornassero a confortarcene: con tutto il geniaccio che avete avuto nei secoli, e con il talentaccio che ancora avrete chissà per quanti altri, rassegnatevi, almeno, a non aver dei registi.

Ora, poi, sarebbero riapparsi i film americani, sarebbero finalmente giunti quelli russi; e se in molti c'era come una maliziosa compiacenza per uno sbrigativo « si chiude », in non pochi c'era soltanto dell'amarezza. Ma quando, sbollite le prime ingenue attese, ci si dovette accorgere che i nuovi film di Hollywood e di Mosca non valevano gran che: s'incominciò a porgere l'orecchio a una firma e a un titolo che timidamente, quasi alla chetichella, cominciavano ad apparire — Rossellini, Roma, città aperta — per poi correre la penisola e, d'un balzo, accamparsi a New York.

I soliti benpensanti lo ritennero un caso, tanto felice quanto fortuito. (Il cinema può a certuni apparire quasi una lotteria, che voglia il suo vincitore, il suo primissimo premio). Ma in soli tre anni, dal '45 a oggi, i nostri nuovi film si sono susseguiti, e hanno varcato i confini con alcune opere che, soprattutto da molti stranieri, sono riconosciute come tutta una nuova tendenza. Noi sappiamo di avere alcuni ottimi film; ma quelli ci dicono: badate, avete fondato, o scoperto, il « neo-realismo »; e con ossequio in Francia si parla dell'« école italienne ». Attori e registi d'ogni Paese, ma soprattutto di Hollywood, reputano doveroso un loro pellegrinaggio a Roma; piú d'uno, anche per la valuta favorevole, vuole «girare» un film da noi, nell'alma patria del neo-realismo; e quella furbissima ingenua che è Culver City si è naturalmente affrettata ad accaparrarsi qualche attore italiano, tendendo le reti anche a qualche nostro regista.



Con « Uomini sul fondo » De Robertis getta nel 1940 le basi del neo-realismo italiano. Alcuni critici considerano questo film un « classico ».

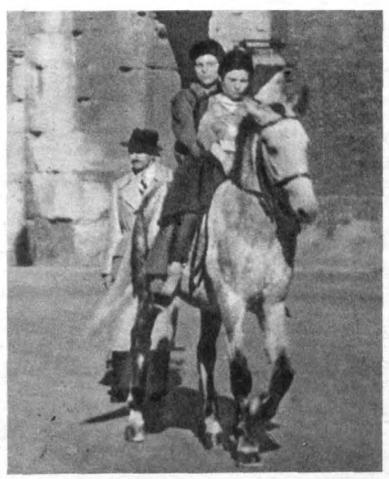


« Roma, città aperta » (1945) di Roberto Rossellini, inaugura la cosidetta « école italienne » e apre le porte dell'America al nostro cinema.

Ci sarebbe da trasecolare, ripensando a sei, sette anni or sono. Ma i bei film, e in genere le opere d'arte sono come i bambini: non nascono sotto un cavolo all'improvviso. Vogliamo allora tentare di scorgere come e perché si sia giunti al nostro cinema d'oggi?

Negli anni precedenti la guerra c'erano, in Italia, tutti gli strumenti perché un cinema vi prosperasse. Anzitutto gli studi, che ci erano invidiati anche più del dovuto. Le varie attrezzature tecniche, o complementari, erano in complesso efficienti, L'attenzione e il fervore per il cinema, nei più diversi ambienti, erano vivaci e in aumento. La critica, prima di essere costretta ad ammiccare fra le righe, aveva avuto il tempo di farsi le ossa, di salvare alcuni termini di confronto. Al Centro sperimentale, troppo facilmente bollato d'accademismo, giovani e giovani potevano cimentarsi con un bozzetto, un provino una moviòla. Bianco e Nero e questo stesso Cinema, ospitavano pagine acute. Chi voleva accostarsi allo schermo, sapeva dove rivolgersi; gli strumenti di lavoro c'erano tutti, nessuno escluso. Ma un cinema non c'era. Perché qualsiasi germe vitale era isterilito da un conformismo coatto, in un'atmosfera da bravo Pierino, imposta con una mentalità da federali di provincia. E al ripensare come allora, per non parlare d'altro, si avallassero o si condannassero soggetti e sceneggiature, ci sarebbe veramente da stupirsi di poter ricordare, anche in quegli anni, qualche film non comune.

Ma molti giovani, e parecchi anche fra i meno teneri per il regime, si erano intanto azzardati negli studî, vi avevano non poco sofferto per quel conformismo, e qualcosa avevano imparato. Qualcuno cominciò a covarsi un «suo» film, con una chiusa volontà, cocciuta e scontenta, che poteva preludere a una vocazione; e alcuni registi, che già avevano tentato le loro prime prove, e ne erano insoddisfatti, sentivano che ben altro avrebbero dovuto fare. Potevano ormai temere che il cinema, dopo il crollo del regime, non avrebbe più avuto, in Italia, di che esistere (troppe, fra l'altro, erano state le cosidette «provvidenze); ma, anche in tal caso, se ne sarebbero poi andati là dove sarebbe comunque stato loro possibile di continuare.



Nel 1946 De Sica, che aveva diretto alcuni film significativi (« Un garibaldino al convento », « I bambini ci guardano ») si rivela definitivamente con « Sciuscià »: dramma dell'infanzia sperduta nel dopoguerra.



« Paisà » (1946), film in episodi di Roberto Rossellini, è la continuazione ideale di « Roma, città aperta »: dal dramma dell'occupazione tedesca all'incomprensione degli alleati nei confronti del popolo italiano.

E invece, subito dopo il crollo, poterono lavorare egualmente, sia pure fra parecchi ripieghi e molti disagi. Ma che cos'erano, quelle difficoltà, al confronto di quell'ampia boccata d'aria che finalmente quei registi potevano respirare, e a pieni polmoni? Erano, finalmente alle prese con il loro film, soltanto con il loro film. Non dovevano più subire la nascosta o palese onnipresenza dei più diversi censori, pronti tutti a indignarsi e a minacciare, con uno zelo in crescendo, per un ambiente, un gesto, una battuta. Potevano, finalmente, fare ciò che volevano. E la vita, attorno, dopo anni tremendi, era dolorosa, crudele; ma era un «humus» vitale. Ed ecco il dramma delle fosche giornate appena vissute, il dramma dell'occupazione tedesca (Roma, città aperta); e, subito dopo, il corale affresco dell'infanzia sperduta nel dopoguerra, il dramma dei nostri « besprizorni » (Sciuscià): due film che ancora cggi sono una data e un avvio, due film che ben presto furono accolti e scrutati in tutto il mondo.

Avevamo soprattutto il merito di giungere insospettati nel bel mezzo di tre più o meno dommanti conformismi che, per ragioni assai diverse, si erano andati nel frattempo cristallizzando: quello americano, tutto industriale; quello russo, tutto politico; quello francese, tutto letterario. E in quei due film, invece, quale freschezza amara, quale spontaneità insofferente. Vi si guardava, di fronte, una realtà vissuta; e, dopo averla sofferta, la si voleva esprimere, interpretare. Senza il minimo pensiero per Ministeri o Dipartimenti, per uffici-soggetti o consigli d'amministrazione, per mode o formule o tendenze. Erano due artisti, che volevano dirci una loro parola. Non sempre pura, ma molto importante: perché erano due artisti.

Il solito mondo del cinema è abbonato a ogni tanto trasecolare.



« Caccia tragica » (1947) imposta coraggiosamente il problema dei reduci. De Santis si è ispirato al « western » e ad un principio di Eisenstein: « un conflitto in un'idea, e la riconferma finale di questa idea ».

Basta che in quel mondo, ricco e arido, complesso e pacchiano, spregiudicato e pàvido, si faccia udire la voce di un artista vero: e quel mondo trasècola. Gli pare impossibile che senza il predominio di esperti, di tecnici e di miliardi si possa acciuffare un clamoroso, meritato successo; e sarebbe quasi uno scandalo, se non fosse conveniente fargli buon viso. Subito dopo quel mondo si protende a carpire quel nuovo decrepito segreto, e s'illude di farlo suo, copiando, alla sua maniera, quei modelli; e quando infine s'accorge di cavarne ben poco, volentieri si rassegna a dimenticarsene, fino al prossimo sobbalzo.

Quel segreto è molto semplice. Consiste nel saper considerare lo schermo esattamente come lo scrittore considera la sua pagina bianca, il pittore la sua tela ancor vergine, il musicista il suo vuoto pentagramma. Inutile accostarvisi, se non si abbia nell'intimo, sofferta e intuita, una pagina, una pittura, una musica. Chi faticosamente accozza, di sequenza in sequenza, il suo film; e non lo vede, compiuto vibrante indispensabile: quello è soltanto un mestierante qualsiasi. Potrà guadagnare e far guadagnare molto denaro, ma non avrà nulla a che vedere con l'arte.

Invece, quei due nostri film, apparvero subito necessari, quasi inevitabili, perché una nuova parola, da molti presentita, si era espressa. Il nostro cinema di questo dopoguerra ha avuto la rara ventura di poter contare sulle opere di alcuni artisti che si sono potuti liberamente esprimere; e ciò è stato ancora sottolineato dalla disavvenura di quasi tutti gli altri cinema, poveri in questi tre anni, come forse non mai, di artisti liberi e schietti. Fatta eccezione per il cinema inglese, è da questo perentorio confronto (arte, e spettacolo in iscatola) che nasce, nella stima degli stranieri, la cosidetta nuova « scuola » italiana. La quale, come scuola, non deve essere da noi presa troppo sul serio; o, se mai, dev'essere considerata come un pericolo.

Dovrebbe infatti essere una « scuola » composta di temperamenti antitetici, di diversissimi accenti, di ritmi in contrasto. (Fra il mondo e l'espressione di un Rossellini e di un De Sica, di un Visconti e di un Castellani, un occhio attento può scorgere abissi). Non solo; ma in tre anni soltanto, o poco più, quella « scuola » dovrebbe vedere, in ciascuno dei suoi fondatori e adepti, deviazioni quasi impensabili, contraddizioni apparentemente gravi e comunque palesi. (Fra il Rossellini di Roma, città aperta e quello de Il miracolo, fra il De Sica di Sciuscià e quello di Ladri di biciclette, fra il Visconti di Ossessione e quello de La terra trema, esistono differenze incolmabili; e la meno evidente è tra i due film di De Sica perché, dei tre registi, è forse oggi il poeta più puro, soprattutto per la coscienza dei suoi limiti).

Come allora poter affermare che il letteratissimo Visconti, e l'oggi liricizzante Rossellini, e l'irruente De Santis, e il sentimentale De Sica, e l'agilissimo Castellani, e l'acre Germi, e, se volete anche questi, il cronista Zampa, e l'ondivago Lattuada, appartengono a una « scuola », che compatta difendano e sostengano? Appartengono, tutt'al più, a un comune periodo. Comune sia per le parecchie pre-



« Gioventù perduta (1947), il secondo film di Pietro Germi, pone in rilievo una piaga sociale del dopoguerra: la degenerazione di molti giovani che al sentimento contrappongono il cinismo senza speranze.



«La terra trema» (1948) indica nuove vie al nostro cinema: il realismo — un realismo nuovo, che si allontana dalle influenze francesi diventa stile. Il «reportage» di Visconti, nonostante vari difetti, supera i limiti dello schermo e diventa documento umano e universale

messe ambientali che si son dette, sia per le ben più ovvie esigenze della cronologia. Sono, chi più, chi meno, degli artisti: e ciascuno nel suo divenire. Non si può chiedere loro altro.

Tanto peggio per chi, di fronte alla libera sincerità di questi registi, se ne è stupito al punto di dover loro appiccicare una etichetta comune. O nel cosidetto nostro « neo-realismo » del dopoguerra non è stato forse da alcumi inserito anche Quattro passi fra le nuvole, apparso a quei soloni soltanto nel '47? Mentre questo film può stare benissimo accanto alle recenti opere di quegli altri registi unicamente perchè Blasetti non è mai stato artista come in quel film. (E cosí, a voler comporre una sommaria e severa antologia del nostro cinema di ieri e dell'altro ieri, parecchie pagine di Camerini, parecchie di De Robertis, e alcune di Franciolini, potrebbero essere citate, e posto accanto alle affermazioni più recenti del nostro cinema: perché nel ricordo, appaiono pagine vive e vitali, appartengono al meglio di anni e anni di compatto e grigio lavoro).

In quei film, in quelle pagine, l'inquadratura e la sequenza non sono fine a se stesse, lo schermo è una finestra spalancata su di una



Con « Sotto il sole di Roma » (1948) Castellani abbandona la calligrafia (« Un colpo di pistola ») per il realismo, e supera la « maniera » inaugurata da Zampa con « Un americano in vacanza » e « Vivere in pace ».

autonoma visione, si trascura persino l'attore perché un popolano ben scelto, e meglio guidato, potrà dare ben altre emozioni; si tende a scoprire, oltre l'apparenza esteriore, un brivido d'umanità, di poesia. A che possono valere tecniche complicate e costose, per scoprire quel brivido, per esprimerlo? E la ricerca di questa espressione non è stata forse, in ogni tempo, l'assillo di ogni artista, senza l'« ismo » di questa o di quella scuola, un « ismo » appiccicato quasi sempre, e di comodo, a posteriori?

Un « ismo », purtroppo, c'è. Come sempre, si è ancora una volta creduto di poter facilmente imitare quella fresca spontaneità, quel meditato coraggio, quella conquistata franchezza; e se di un « neorealismo » italiano si può parlare è se mai per l'andazzo fiutato e seguito dall'altra nostra solita produzione, numericamente non trascurabile. La quale non si è accorta di cadere così in una nuova formula, in una nuova retorica, che le hanno imposto le strettoie di un altro provvisorio conformismo.

Prima, e per forza, tutti bravi Pierino, tutti a braccia conserte, tutti nel primo banco; ora, e per convenienza presunta, tutti cattivi, tutti cattivoni, tutti cattivacci. Era prima vietato sullo schermo il delitto? E giú delitti, L'adulterio? E giú adultérii. La prostituta? E E giú prostitute. Il dopoguerra è stato una sentina, un miàsma? E giú a frugare, in quella sentína, in quel miasma. Con questo risultato: mutati o capovolti i temi e gli ambienti, i personaggi e il gergo, ciò che davvero conta, il sapore e il valore di questi film, troppo rassomiglia a quello dei nostri soliti di dieci anni or sono. Perché, questi d'oggi, sono egualmente esteriori e posticci. Registi e produttori, ancora inesperti per essere dei mestieranti provetti, pretenderebbero, se non altro, di darci saggi di un consumato mestiere; e ci dànno invece la stupida malinconia dei film abboracciati, inutili. E' in queste formule, in questo press'a poco, in questo esaltarsi a vicenda per una sequenza che sembri imbroccata; è in questo neo-dilettantismo. che non ha più l'alibi della trascorsa servitu; è in questi non-film che si può riconoscere una tendenza comune a troppa nostra produzione, la quale potrebbe allora anche essere definita come uno pseudoneo-realismo italiano. (Quanto se ne divertirebbe, un Flaubert).

Il solo che conti è l'artista, con le sue sofferenze, con le sue opere. Oggi in Italia, per nostra fortuna, abbiamo finalmente alcuni artisti, i quali hanno persino sfatato la gratuita leggenda che il cinema non possa da noi avere un suo volto. Il nostro vero cinema è in loro, soltanto in loro; e in quei pochi altri che, di giorno in giorno, ardentemente speriamo di poter riconoscere e additare.

MARIO GROMO

# ROBERTO ROSSELLINI

QUANDO Roma, città aperta esplose come una bomba nel placido stagno d'una cinetografia troppo ricca, e ormai seduta su se stessa, pochi conoscevano Rossellini in Italia, e nessuno lo conosceva all'estero. All'epoca în cui Mattoli, Righelli v Bragaglia dirigevano sei o sette film ciascuno ogni anno, Rossellini s'era occupato di documentari che ebbero scarsa risonanza (il che è anche comprensibile se si pensa che due di essi erano documentari sui pesci). Le sue prime esperienze, al di fuori dell'Isti-tuto Luce, sono del 1938; e a quell'epoca Rossellini aveva già più di trent'anni (è nato a Roma, l'8 maggio 1906). Collaboró al soggetto di Luciano Serra, pitota, ma è impossibile stabilire quale sia stato il suo apporto personale a un film che ebbe sei soggettisti.

Tre anni dopo diresse il suo primo lavoro, avendo come supervisore De Robertis, che con l'omini sul fondo e Alfa Tau apri la strada al realismo cinematografico italiano, e riusci a far dell'arte in un'enoca in cui i nostri registi annegano quasi tutti nel pantano d'un mestiere neppure abile. La nave bianca rivela più la personalità di De Robertis che quella di Rossellini, ma certo fu un'esperienza preziosa per il neo-regista, e resta il suo miglior lavoro fino a Roma, città aperta; v'erano l'occhio del documentarista, e il calore umano di una sensibilità acuta. Un buon film, per l'epoca in cui venne realizzato, (1942) fu anche Un pilota ritorna, ma ne in esso, ne in L'uomo della croce del 1943, Rossellini dimostrò una personalità propria, o doti eccezionali; in complesso, lo si giudicava un regista piuttosto anonimo.

Poi venne Roma, città aperta, e abbiamo detto che esplose come una bomba. Fu il primo realizzato a Roma dopo la liberazione, ognuno conosceva le difficoltà tecniche e finanziarie in cui s'erano dibattuti il regista e il produttore; l'opinione generale era che il film non sarebbe neppure arrivato davanti al pubblico. Invece vi arrivo, proprio nel momento in cui il pubblico aveva ritrovato dopo anni di separazione i divi americani, e si beava delle loro prodezze; e i divi americani dovettero cedere Il passo a quel dimesso film realizzato in un magazzino, con cattiva pellicola scaduta, la metà della luce necessaria e interpreti di rinomanza limitata, o nulla.

Roma, città aperta, fu il film giusto al giusto momento, e forse fra dieci anni lo si giudicherà soltanto un buon lavoro. Però somigliava a certi canti rivoluzionari, che non entusiasmano i musicisti, ma fanno cadere i governi; fu il primo colpo di piccone assestato alla cinematografia allora dominante, una grassa, ben pasciuta cinematografia, corta di fiato e di idee, che da tempo aveva dimenticato di guardare gli uomini veri, trovando più comodo consultare delle schede, nei suoi razionalissimi uffici.

Rossellini ha il grande merito d'aver dato quel primo colpo di piccone, che avrà sempre maggior valore di quelli, anche se più violenti, venuti dopo. Ha suonato le campane a martello, e sia che l'abbia fatto intenzionalmente, oppure per fortuito concorso di circostanze, quei rintocchi hanno servito. Inutile quindi cercare quanto vi sia d'occasionale in Roma, città aperta; Rossellini, in quel film, fu anche fortunato, ma la fortuna andò a prenderla per i capelli; e forse nessuno sarebbe riuscito a realizzare un film nelle squallide condizioni in cui egli lavorò.

Divenuto celebre da un giorno all'altro, passato dall'estrema indigenza di mezzi a un'invidiabile ricchezza, Rossellim si buttò subito in esterni per Paisà; Città aperta era stato giralo quasi tutto di notte, in un magazzino che dicci sigarette bastavano a



riempir di fumo. Ora finalmente il regista nato dai documentari poteva prender la sua rivincita; e se la prese, portando ia - troupe + dalla Sicilia al Beno. Se la prese anche, rinunziando agli attori, e cercando i suoi interpreti il più vicino possibile alla realtà. Realizzò così il suo capolavoro, un film che è fra le più significative opere che il cinema di futto il mondo ei abbia dato; forse accenti così alti erano stati raggiunti soltando da Eisenstein nell'impeto dei suoi primi film.

Paisà non ebbe successo in Italia, ma giunse sugli schermi di tutto il mondo, e impauri Hollywood, che fino allora aveva temuto soltanto i rovesci in Borsa.

Quando si arriva cosí in alto è difficile mantenervisi; Rossellini era ormai entrato nella storia del cinema; v'era entrato per forza d'ingegno, e per gioco di fortuna, quindi s'abbandono, con mediterraneo ottimismo, alla speranza di essere sempre fortunato. Volle che i suoi film fossero d'eccezione prima ancora di nascere; volle anche guadagnare molto, e cosi s'occupò più di problemi produttivi che di problemi in corrispondenza con gli artistici. Era ottimati d'Hollywood, che gli faceva-no lusinghiere offerte: Ingrid Bergman gli scriveva, offrendogli di lavorare con qualunque parte, in un suo film e questo periodo aureo fu estremamente nocivo al regista che era riuscito a fare Ro-

### I REGISTI

ma, città aperta con nove milioni svalutati, e un'attrezzatura tecnica risibile.

Germania, anno zero, risente di questo stato di cose; nato con l'ambizione di far tremare il mondo, nato come una requisitoria implacabile, in un clima dostojevskiano, si ridusse alle modeste proporzioni d'un lavoro impostato e condotto mediocremente, ma ravvivato da un lungo e magnifico finale. Rossellini s'era affidato troppo alia fortuna, improvvisando più di quanto sia consentito, e l'argomento gli si era sbriciolato fra le mani. La preoccupazione di « far vero », la preoccupazione d'essere il capostipite dei « neorealisti » fece perdere al regista il suo vigore iniziale e la sua iniziale sincerità. Tuttavia l'ultima parte del film è tale da farci rimpiangere che non tutto il lavoro sia a quell'altezza; è un frammento, ma un frammento che rimarra.

Non resterà nulla, invece, di L'amore, opera francamente brutta, e in contrasto con ogni precedente lavoro di Rossellini. Come possa il realismo accordarsi con la falsità d'accenti di Una voce umana, è difficile capire: e altrettanto difficile è capire come il regista di Paisa possa aver accettato il dannunzianesimo deteriore di 11 miracolo, dove la preoccupazione di « lar vero » è tale, che sembrano false perfino le montagne. C'à da augurarsi che questo film informe rimanga come un episodio nella carriera di Rossellini, ma purtroppo si comincia a temere anche per La macchina ammazzacattivi, realizzato in un'atmosfera d'improvvisazione e di disordine da cui difficilmente può scaturire un'opera d'arte; o anche soltanto un'opera dignitosa.

Certo, nessuno è condannato al capolavoro a vita; anche Ford ha diretto più di un brutto film, anche Carducci ha scritto più d'una brutta poesia. Forse l'insuccesso dei suoi ultimi film, ridarà a Rossellini la volonta e la serietà d'intenti che il successo gli ha fatto perdere; ciò è nugurabile per lui, e per la cinematografia italiana. A suo tempo, Rossellini ha grandemente giovato a tutta la nostra produzione, portandola per primo all'estero; Roma, città aperta è una chiave che ha aperto molte porte straniere ai nostri film. Ma gli stranieri sono portati a generalizzare, secondo loro Rossellini è il nostro miglior regista; se li deludesse, potrebbero arrivare alla conclusione che tutta la nostra cinematografia è stata sopravvalutata, e che ormai non ha più niente da dire.

Oivenuto caposcuola e celebre, Roberto Rossellini ha commesso gran parte degli errori che commettono i « parvenus » della fama, e questo è comprensibile. Ma è un uomo di grande ingegno e di vastissime possibilità; se riusciremo a convincerlo che il cinema è una cosa seria e non un gioco, potrà darci ancora opere altissime per vigore e poesia. Opere di cui l'anemica cinematografia di tutto il mondo ha davvero bisogno.

ADRIANO BARACCO

### -FILMOGRAFIA -

Cortometragg): Prelude à l'apres midi d'un faune; Fantasia sottomarina; Il ruscello di Ripasottile.

1938: Collaborazione al soggetto di Luciano Serra, pilota - 1941: La nave bianca - 1942: Un pilota ritorna - 1943-L'uomo della croce - 1944: Desiderio (finito da Marcello Pagliero: - 1945: Roma, città aperta - 1946: Paisà - 1947: Germania, anno zero: L'amore (La voix humaine) - 1948: L'amore (Il miracolo); La macchina ammazzacattivi.

NELLA corsa disperata verso il mito dell'autentico, il cinema italiano rischia di confondere l'apparenza con la realtà.

Non sono altro che apparenze gli uomini, le case, le strade, le campagne, i negozi, i treni, nella loro entità corporea. Rimane alle apparenze e non conquista la più profonda realtà chi si contenta di quella ingannatrice concretezza che è l'effimero superficiale della vita.

I NOSTRI registi devono sentire nel subcosciente la fragilità di questo cosiddetto " neo-realismo ", perché sono troppo preoccupati di far sapere al pubblico che tutto è vero nei loro film: i pescatori e le barche di Acitrezza come i gabinetti di decenza e la " pipinara " di Roma.

« I LOCALI che appaiono nel film hanno la stessa destinazione nella vita ». Cosi o pressappoco ammonisce Castellani nella didascalia iniziale del suo ultimo lavoro. « I protagonisti della storia sono pescatori veri n avverte Visconti.

Non altrimenti i bambini scrivono sotto i loro disegni: automobile, ciclista, casa. La prudenza non è mai troppa.

INSOMMA, questo realismo è come certe monete, che bisogna farle saltare per accorgers; che non sono false.

NON MI è capitato di vedere, nei molti viaggi che ho fatto, un serroviere più vero di Jean Gabin nella Bête humaine di Renoir.

COME il nespolo famoso della casa di 'Ntoni nei Malavoglia di Verga.

- COM'È brutta questa campagna! - diceva un viaggiatore a un vicino, passando per Aix.

- Già! perché lei non ha visto i quadri di Cézanne.

NEI SUOI dialoghi Roberto Browning fa spiegare da Filippo Lippi a un profano che cosa è l'arte.

- dice il pittore - quel soldato che monta la guardia? Vedi ..

- Ebbene, ora te lo faccio vedere io.

Due tratti su una tavola e l'interlocutore confessa che si, prima non lo aveva visto mentre adesso lo vede sul serio.

Il soldato nel disegno del Lippi è diventato da apparenza realtà.

I REGISTI "politici" leggono i giornali e credono che la realtà sia il discorso alla Camera dell'On. Alicata o quello di Pastore al Congresso delle Acli: il problema degli stipendi agli Statali o dei salari dei ferrotranvieri.

Nonostante l'inganno del nome, la realtà, quella vera, eterna, è nella cronaca. Il tranviere che uccide per amore o l'aristocratica che ammazza per gelosia; la fanciulla miracolata o l'impiegato che salva il suicida. La realtà dei sentimenti umani: odio, passione, amore, fede, bontà. E anche il lavoro, la fatica. lo sfruttamento, se volete. Ma in quanto problemi umani, eterni.

LA POLITICA è l'effimero; l'apparenza mutevole ingannatrice della realtà. Gli uomini politici lavorano sulla sabbia, sul caduco, gli artisti sull'eterno sul « reale ».

Era la mula boccaccesca, mi pare, che cavava sassi dal terreno per inciamparvi, come quanti si propongono problemi inesistenti.

Già perché la realtà non nasce das problems, ma è vero l'inverso. Scoprire la realtà sotto i problemi.

IL METODO che seguiva Verga. I suoi pescatori sono reali a qualsiasi longitudine e latitudine. Acitrezza vale Singapore. L'eterno nel caduco, l'universale nel particolare: ecco la strada del realismo. La barca a vela romantica o il motopeschereccio moderno sono soltanto " colore ».

L'eterno nel caduco, l'universale nel particolare: questa è la strada segusta da Jean Renoir nel 1931 per La Chienne, che diede l'avvio al neo-realismo francese.

LUIGI CHIARINI





« Citizen Kane » (1941) di Welles, risponde ad una esigenza che aveva suggerito a Ben Hecht e MacArthur una serie di film chiamati dagli stessi autori «some disturbance in the industry».

1944-45: appaiono sugli schermi film provenienti dagli Stati Uniti d'America sotto la egida P.W.B.: edizioni originali con sottotitoli. Sembra questa la migliore forma per intendere i film, ove non si comprenda bene la lingua. Ci sono film per tutti e ci si avvede che, come prima appariva non facile fissare i punti fondamentali di una cinematografia nazionalmente intesa, da un punto di vista artistico, ora sembra ancora meno facile.

A Hollywood sono giunti durante gli anni della guerra non pochi elementi europei, i quali danno in larga misura il loro contributo. Altri europei già da tempo in America, si amalgamano con gli americani e i film risultano da un punto di vista artistico il prodotto di questa o quella personalità che apporta in più di un caso lo stile dovuto alla propria origine. Da un punto di vista industriale, invece, è facile in certo senso stabilire quali orientamenti abbia la cinematografia nord-americana. E come intenda, in forma che esteticamente non è certo felice, considerare il film: un prodotto cioè, cui presiede il « producer » e che si compone di più compartimenti a ciascuno dei quali meccanicamente apporta il suo lavoro un capo reparto.

# ALCUNE NOTE SUL CINEMA NORD AMERICANO DEGLI ULTIMI ANNI



Una inquadratura di « Suspicion » (Il sospetto, 1941) di Alfred Hitchcock: abile regista di film giallo-psicologici che sono, in fondo, fra le cose più notevoli della cinematografia americana.

Il caso, abbastanza recente, per cui, intendendo un produttore americano realizzare un film basato sulla trama di Jacques Viot che dette origine al film di Marcel Carné sceneggiato da Prévert Le Jour se lève (Alba tragica), riuscí per via di quanto mai assurda legge sul diritto d'autore, a far distruggere le copie del film francese per dar vita a un'altra opera (The Long Night di Anatole Litvak) che ben poco ha a che vedere con la prima, è abbastanza sintomatico; e fa guardare con vera apprensione a certa mentalità che è poi la stessa per cui riesce difficile raccogliere film in cineteche. e valutare, in linea piú estesa, le opere cinematografiche su un piano artistico.

Si manifesta quindi una mentalità secondo la quale viene esautorato l'aspetto figurativo del film: fatto che corrisponde alla attribuzione di scarsi poteri al regista, del resto non sempre all'altezza di creare una opera che esprima una ben viva personalità. In molti casi il regista si limita a funzioni esecutive e non creative. E appare interessante il fatto che produttori come David O. Selznick siano indotti, dopo aver fatto collaborare ad un film (Duel in the Sun) ben quattro registi (King Vidor, Otto Brower, Reaves Eason, William Dieterle), quasi



Tra le opere di Jean Renoir realizzate in USA, soltanto una appare degna del regista francese: « The Southerner » (L'uomo del Sud. 1946).

per resipiscenza, ad attribuire soltanto al piú artisticamente valido la piena autorità creativa (" King Vidor's Duel in the Sun ", appare nei titoli di testa): ovvero siano sollecitati ad attribuire ampi poteri a registi immediati e creativi quali Roberto Rossellini. Ecco perché, apparendo un giorno sugli schermi Citizen Kane di Orson Welles, il mondo cinematografico americano, il clima dell'industria, apparvero d'improvviso vivificati. Il film di Welles (di cui ricordo un articolo pubblicato in uno degli ultimi numeri della prima serie di Cinema) riusci davvero a dimostrare come per parecchio tempo funzionassero soltanto compartimenti e capi-compartimenti, nella industria di Hollywood. Personalità tecniche come lo scenografo Van Nest Polglase o il « director of photography " Gregg Toland (questi bene intenzionato alle innovazioni: si vegga il suo precedente Dead End diretto da William Wyler) erano applicate a ricercare alcunché di nuovo, tendevano, sollecitate dalla vivacità di Orson Welles, a applicazioni più concrete e decisive nei riguardi della tecnica. Il film, del 1941, rispondeva in certo senso, e forse meglio, ad analoga esigenza che



e forse meglio, ad analoga esigenza che il regista europeo Billy Wilder ha portato un valido contributo al cinema americano, soprataveva suggerito sette anni prima Ben Hecht tutto con «The Lost Weekend» (Giorni perduti, 1945): film psicologico contro l'abuso dell'alcool.





A sinistra: una inquadratura di « Sullivan's Travels » (I dimenticati, 1942). Con questo film il commediografo e regista teatrale Preston Sturges fa una intelligente satira del mondo cinematografico americano. - A destra: Elia Kazan è uno dei registi più significativi del nuovo cinema americano. La sua predilezione per assunti sociali è riscontrabile anche in «A Tree Grows in Brooklyn» (Un albero cresce a Brooklyn).

e Charles MacArthur a creare con un serie di film (il primo dei quali Crime without Passion) quella che essi, per pubblicità, chiamavano « some disturbance in the industry ».

Il film di Welles, apparso in Europa soltanto qualche anno più tardi (a Cannes, nel 1946, riusci una novità e in Italia sarà presentato tra la fine dell'anno e il principio del 1949), era seguito da una serie di opere nelle quali più o meno in misura maggiore o minore si tendeva ad approfittare di più delle risorse del cinema in senso tecnico. In sostanza le applicazioni più interessanti ed evidenti riguardano la scenografia e la illuminazione, l'uso degli obiettivi grandangolari, e in conclusione, un modo di inquadrare che sfrutta al massimo le risorse della tecnica, la quale si avvantaggia della maggior latitudine di posa della pellicola, della maggiore rapidità, del trattamento degli



Anche i registi cosiddetti minori riescono talvolta, con un unico film, a persuadere. E' questo il caso di Frank Tuttle, autore dell'interessante « This Gun for Hire » (Il fuorilegge, 1942).

obiettivi; cosicché gli operatori riusciranno ad ottenere determinati effetti in scene col soffitto, illuminando lateralmente e dal basso, i registi saranno indotti a porre un personaggio o un oggetto in primo piano e far funzionare una scena nello sfondo. Si aggiunga poi una maggiore scioltezza dei movimenti di macchina, fino al punto da arrivare al film completamente soggettivo (intenzione quest'ultima dello stesso Welles, realizzata poi per la prima volta da Robert Montgomery con Lady in the Lake, 1946).

Migliorando la tecnica, e proponendosi quindi per i collaboratori tecnici al film un apporto più concreto, riesce di maggiore efficacia il film cosiddetto medio, specialmente ove esso tratti vicende ed episodi non basati su presupposti letterari e teatrali di specifico interesse letterario e troppo esteticamente validi in questo senso: bensi fatti ed azioni magari avviati verso l'introspezione psicologica, ma sostenuti nello stesso tempo da possibilità di movimento scenico, di mimica serrata. Un Ben Hecht diventa allora il migliore ovvero il più quotato fra gli scenaristi e fornisce trame ben congegnate al fine di raggiungere il « thrill » voluto. Alfred Hitchcock è un sapiente regista di film giallo-psicologici che sono, in fondo, fra le cose più notevoli del cinema americano. Un suo film, Shadow of a Doubt (1942) è un modello sotto molti aspetti. Né va sottovalutata l'ambientazione « dal vero " che contribuisce non poco alla emotività della storia. Hitchcock è europeo, come lo sono altri registi che più o meno seguono la stessa corrente: John Brahm, con l'ottimo Hangover Square, Robert Siodmak (del quale Phantom Lady ci sembra il miglior film del 1944). Di un tono un po' diverso, di una psicologia più sostenuta, l'opera di un altro regista di origine europea: Billy Wilder (Double Indennity, 1944; The Lost Weekend, 1945). E Fritz Lang, altro europeo da tempo in America, cerca anch'egli nell'atmosfera psicologica e violenta gli effetti migliori. Il giallo psicologico troverà in altri registi seguaci, da George Cukor (Gaslight, 1944) fino a Vincente Minnelli (Undercurrent, 1946). Anche registi cosiddetti minori, dai quali non si sospetterebbe un'opera di impegno, riescono talvolta, con un unico film, a persuadere: così un Frank Tuttle allorché offre un film come This Gun for Hire (Il fuorilegge, 1942).

L'ambientazione dal vero sollecita un produttore di documentari e di attualità. Louis De Rochemont, il produttore di March of Time, applica il procedimento che potremmo definire di inchiesta al cinema: registi come Henry Hathaway o Elia Kazan lo assecondano. La tendenza dei film dal vero corrisponde al successo di film italiani " dal vero " per ragioni economiche. Ma è una tendenza che costituisce probabilmente una conclusione e non un punto di partenza. La guerra, naturalmente, non manca di ispirare produttori, registi e scrittori di vicende per il cinema. Una serie non breve di opere si ispira a fatti della guerra in ogni parte del mondo. Si ricostruiscono con grande indifferenza negli stabilimenti di Hollywood i luoghi della guerra, dal Giappone all'Italia, con quella approssimazione caratteristica degli uffici degli « art directors ». Là dove i fatti e le azioni dei film si svolgano nel fronte interno, si ottengono i risultati più persuasivi: dal sia pur lacrimoso The Sullivans di Lloyd Bacon al dignitoso e accuratissimo oltrechè emotivamente efficace The Best Years of Our Lives di William Wyler.

Il cinema americano è un vivaio di attori e di attrici che fornisce giorno per giorno nuovi elementi. E' soprattutto vivo ed intenso nei produttori il desiderio di far nascere qualche « star » che possa in certo senso « essere amata dagli uomini ». La

guerra fa scaturire la « pin-up girl ». Il fatto non è di carattere artistico ma contribuisce non poco, indirettamente, alla solidità industriale (e di conseguenza alla possibilità di larga diffusione) del cinema hollywoodiano. Quanto alle attrici e agli attori validi, i produttori californiani non si lasciano sfuggire le migliori occasioni. Attrici e attori europei si alternano a quelli americani nella considerazione del pubblico. L'apporto di altre personalità europee, soprattutto nel campo dei registi, è sporadico. Là dove vi sia una forte personalità, sia essa più o meno artisticamente valida, questa mal si assoggetta ai criteri industriali e soprattutto al sistema di lavoro. Delle opere di Jean Renoir una soltanto appare degna di figurare tra le migliori di questo che è fra i maggiori registi (The Southerner, 1946); René Clair riesce ad imporsi più di ogni altro; i suoi film e in particolare I Married a Witch (1942) sono inconfondibilmente suoi. Diseguale l'opera di Julien Duvivier, non va dimenticato un paio di sequenze di Tales of Manhattan (1942).

I registi americani piú validi da King Vidor a John Ford a Frank Capra per qualche tempo restano inoperosi o quasi durante il periodo bellico, negli stabilimenti, per realizzare, come Capra e Ford, film di guerra. Per ritrovare il miglior Capra bisognerà poi attendere It's a Wonderful Life (1946), laddove Ford offre una serie di opere di elevato livello, da Stagecoach (già apparso in Italia all'inizio del monopolio) a My Darling Clementine, Quanto a King Vidor, non siamo molto aggiornati sulla sua attività, conoscendo soltanto i titoli dei film antecedenti Duel in the Sun. Nuovi registi appaiono all'orizzonte, Garson Kanin, Preston Sturges, Elia Kazan, Edward Dmytryk, sono tra i più coerenti e validi, quantunque talvolta siano sopraffatti da criteri ed esigenze puramente industriali. Bachelor Mother (1939) di Kanin, The Lady Eve (1942) e Sullivan's Travels (1942) di Sturges (non bisogna dimenticare che Sturges



Per raggiungere una maggiore scioltezza nei movimenti di macchina, Robert Montgomery ha realizzato « The Lady in the Lake » (Una donna nel lago, 1946) servendosi quasi esclusivamente di inquadrature soggettive. Questo procedimento è interessante ma molto discutibile.

Power and Glory il "narratage" oggi si largamente applicato). A Three Grows in Brooklyn (1945) di Kazan, Crossfire (1946) e prima ancora Till the End of Time (1946) di Dmytryk, sono film che creano precedenti, per i loro registi, per cui il loro nome basta, almeno per un certo tempo, a sollecitare la visione di altre loro opere.

Sturges, Elia Kazan, Edward Dmytryk, sono tra i più coerenti e validi, quantunque talvolta siano sopraffatti da criteri ed esigenze puramente industriali. Bachelor Mother (1939) di Kanin, The Lady Eve (1942) e Sullivan's Travels (1942) di Sturges (non bisogna dimenticare che Sturges fu lo scenarista che applicò nel 1933 in

una riproduzione dei colori naturali, il technicolor consente una invenzione del colore. Chi scrive preferisce questo secondo procedimento, quantunque i risultati a giudicare dai film americani non apparirebbero tali da giustificarlo. E' certo che il colore unitamente alle altre risorse di ordine tecnico cui s'è accennato più sopra, costituisce una delle forze del cinema americano; uno dei suoi elementi più notevoli. Ne usò in un film Ernst Lubitsch (Heaven Can Wait, 1943); ne usarono King Vidor e John Ford e Rouben Mamoulian. Forse nessuno di essi fu soddisfatto. Ne saranno invece soddisfatti quei registi che pensano soltanto ad offrire un paio d'ore di rutilante spettacolo. FRANCESCO PASINETTI



Un esempio sintomatico di come intendono il cinema ad Hollywood è costituito da « The Long Nigth » (La disperata notte) di Litvak: arbitrario rifacimento di « Alba tragica » (Le jour se lève, Carné, 1939).



Il problema dei reduci viene abbordato in America con coraggio e nobiltà dal regista Edward Dmytryk. Da « Till the End of Time » (Anime ferite, 1946), interpretato da Dorothy McGuire e James Dunn.

# "BILL AND COO"

tore Ken Murray la sera in cui egli presento al pubblico di El Capitan Theater di Hollywood una delle tante riedizioni della sua rivista Ken Murray's Blackouts. Un ammaestratore di uccelli riusciva, con l'aiuto di una semplice bacchetta, a far recitare una scena d'amore, nel gusto di June Allyson e Van Johnson, a due minuscoli pappagalli del tipo comunemente detto « bengalino ». Fra i gorilla, le donne prestigiatrici, gli scheletri, un comico cinese, un arciere e una acrobata sessantenne, gli « uccellini innamorati » di George Burton furono i più applauditi, cosicche a Ken Murray baleno con quel tanto di fiuto postumo di Barnum che lo distingue - l'idea di girare un film con una lunga storia, il colore e i mezzi di una produzione « A ». Ma quando fu steso il « budget » per Bill and Coo, ci si accorse che, a voler essere prodighi, non si sarebbero spesi più di 250.000 dollari, pari a un quarto del costo di un qualsiasi filmetto della serie L'omo ombra.

Occorre precisare che non si tratta del primo film di volatili sinora realizzato, Si videro, a cura della Educational Pict., comiche con polli fasciati da sciarpe, gatti con cilindri in funzione di « vilain », tacchini con giubbe da poliziotto, casco e stella da sceriffo; però le loro voci erano quelle degli uomini, e il film si reggeva più su queste battute e sul travestimento degli animali che sull'azione vera e propria. Nel film di Ken Murray, Bill and Coo invece gli uccelli si limitano a pigolare, sia pure a ritmo di jazz, e non indossano abiti troppo complicati, perché verrebbero ad impedire i movimenti o a distrarre l'attenzione dello spettatore dalla trama, che è ortodossa e accidentata, proprio come nei film amorosi a stondo lievemente terrificante. Bill and Coo dura sessantun minuti, ed è provvisto, secondo le vecchie regole, di una coppia di innamorati « buoni », di un ostacolo iniziale facilmente valicabile nella prima parte del film (con lo stato di tensione medio) e in seguito di un ostacolo terribile, che richiede grande fatica da parte dell'eroe e alcuni attimi di fiato sospeso da parte del pubblico le il « climax » del secondo tempo :

L'azione si svolge in una cittadina imma-

ginaria degli Stati Uniti detta Chirpendale (da « chirp », pigolio), calma come gli agglomerati di Thornton Wilder, ma provvista di una strada principale spesso animata, la Birdway (da « bird », uccello , che s'incrocia con la 42ª strada, secondo una reminiscenza newyorkese. Bill, un povero ma onesto pappagallo, è innamorato di Coo, la figlia del proprietario del grand'hôtel.

Regista: Dean Riesner - Soggetto basato su un idea dei Blackouts di Keu Murray - Sceneggiaturu: Royal Foster e Dean Riesner - Operatore: Jack Marta - Musica: David Buttolph - Scenografia: Fred Malatesta - Interpreti: gli uccellini di George Burton e Jmmy il corvo di Curley Twiford. Nel prologo appaiono George Burton e Elizabeth Walters. Produzione: Ken Murray-Republic

Ella ama Bill, ma è contrariata dal padre che disprezza gli uccelli poveri. Una notte arriva Minaccia Nera, un corvo brutto e di animo cattivo, che da fuoco all'albergo. Gli ospiti, avvertiti a tempo, volano fuori dall'edificio in fiamme, ma Coo resta bloccata all'ultimo piano. Mentre la città è in preda al panico, Bill rischia la vita e pur bruciacciniandosi le penne, sale sulla lunga scala dei pompieri e salva l'innamorata.

Il padre di Coo cambia idea nei riguardi di Bill, e permette che i due vadano insieme al circo degli Starling Brothers per lo spettacolo. Minaccia Nera riappare e mette a repentaglio la vita dei cittadini. L'allarme anticorvo fa uscire anche gli spettatori dal teatro delle Follies; tutti corrono nei rifugi, L'unico che affronti il pericolo nubblico è Bill, che è grande un terzo del corvo. Con uno stratagemma cerca di portare l'uccellaccio lontano dalla città; vola rapidamente verso una trappola « atomica » preparata per il nemico, mentre Minaccia Nera lo insegue. La trappola potrebbe essere la tomba di Bill se il pappagatto venisse raggiunto prima della meta dal suo inseguitore. Ma il buono è più avanti del corvo, e costui cade nel tranello e diviene prigloniero. Naturalmente Bill e salutato come un eroe e viene ricompensato con una cospicua taglia per la cattura. Con i cinquecento semi, premio della sua prodezza, acquista una casa e può concedersi un viaggio di nozze con Coo.

Per realizzare questo lungo metraggio si è pensato prima di tutto all'ambiente. Lo scenografo Fred Malatesta ha costruito un villaggio in miniatura, fotografabile da tre lati soltanto, completo di negozi, teatri, abitazioni, parco, laghetto e angolo per gli innamorati. Il circo ha richiesto un altro plastico, con l'arena, il serraglio dove si muovono tante piccole salamandre a imitazione dei coccodrilli, i carrozzoni variopinti con l'annuncio del « Pappagallo forzuto », de « L'uccello di fuoco », dell'uccello-scimmia, e cosi vin. Nella piccola scuola, per le scene in interno, la lavagna reca quattro frasi identiche: « Io sono un cattivo uccellino », scritte come castigo da un pappagallo negligente; ai muri i cartelli della lezione di geografia ammoniscono: « Il mondo è fatto a forma di uovo».

In Bill and Coo non v'e nulla che possa far pensare ad Aristofane o alla fattoria degli animali di George Orwell. Le pretese di satira del film non vanno più in là di qualche gioco di parole implicito nel titolo stesso («Bill» vuol dir beccare, «Coo» vuol dir tubare). V'e, si, qualche volta una reminiscenza veramente statunitense, ma è sempre usata a scopi di parodia bianda, mai per polemica: nella piazza principale sta il monumento ai fratelli Wilbur e Orville Wrong, due pappagalli, con la scritta « I primi uccelli che camminarono ». E' evidentissimo il riferimento ai fratelli Wright, i pionieri dell'aviazione, che sul campo di Kitty Hawk hanno un monumento simile.

Lavorano nel film 273 uccellini, Jimmy Il Corvo di Curley Twiford (è lo stesso-che ruba qualche inquadratura a James Stewart in La vila è meravigliosa), un porcellino d'India, alcuni gattini, piccole scimmie, un cagnolino, diverse salamandre e un rospo cornuto. Non appaiono volti o forme umane nel film se non all'inizio, quando Ken Murray presenta George Burton, l'ammaestratore, e la sua assistente Elizabeth Walters.

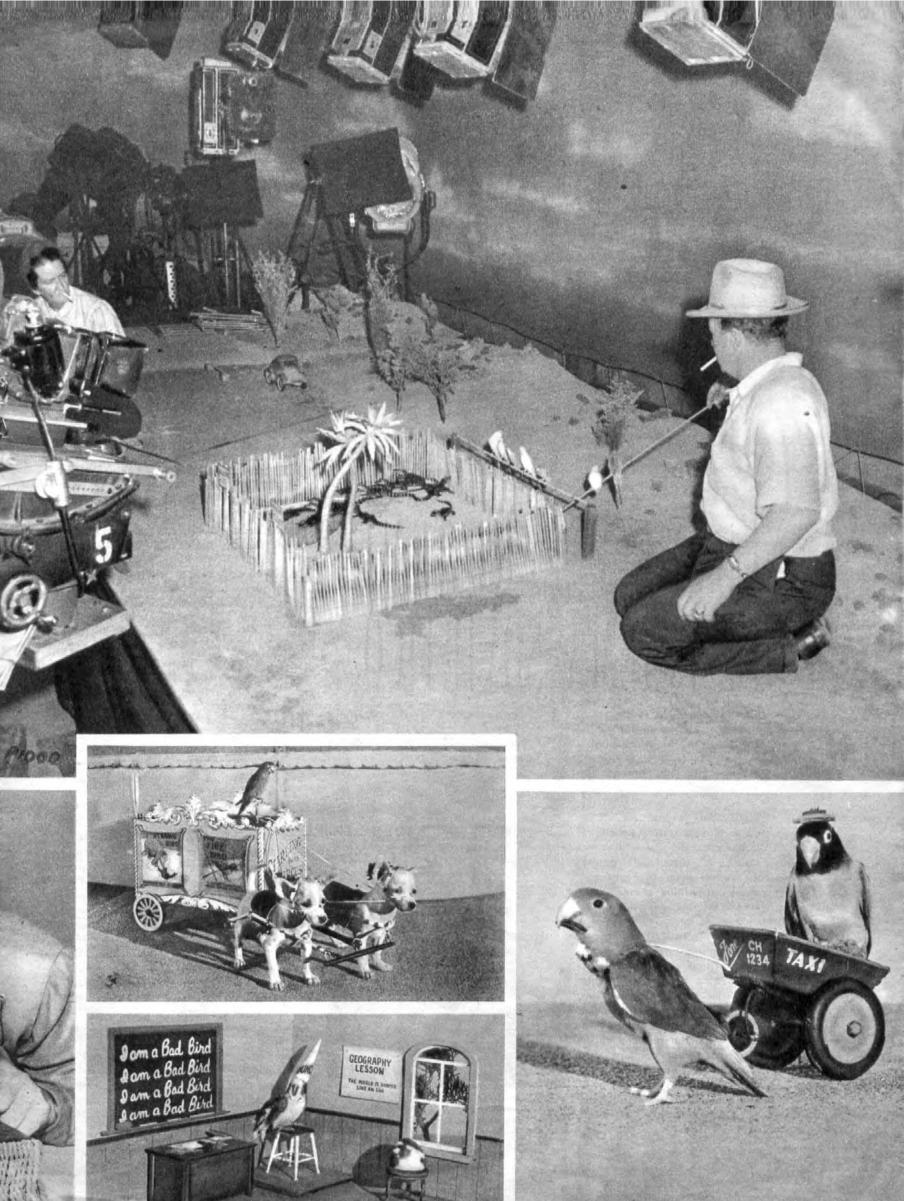
Murray ha pensato anche alle musiche, e con la partecipazione di Buttolph, Newman, Foster e De Sylva ha presentato tre canzoni nuove, cui mancano le parole perché gli uccelli le fischiano soltanto, con insospettata coerenza. Il colore della ripresa è il Trucolor, composto di due toni: il blu e il rosso; il verde viene aggiunto in laboratorio. I risultati sembrano soddisfacenti, ma non si conoscono ancora le decisioni future del produttore Murray, nonostante gli sia stato assegnato un Oscar per meriti speciali (nella stessa cerimonia che ha visto la premiazione di Sciuscià), e la medaglia d'oro del Parent's Magazine, la rivista dei genitori che, in apprensione per la moralità dei figli, vedono finalmente un film inattaccabile dalla rigida censura del codice Breen.

Non sappiamo fino a che punto il cinema possa giovarsi di contributi simili, e fino a che punto il pubblico possa apprezzare Bill and Coo, ai cui protagonisti manca la stilizzazione che potrebbe fare la fortuna dei fantocci, o le simulate risorse facciali che procurano il successo ai personaggi dei disegni animati. La rivista Time che dimostra una continua severità di giudizio, recensendo Bill and coo ha detto: « Una delle cose più incredibili di questo film sta nel fatto che non è poi cosi terribile come potrebbe sembrare. A modo suo, nel suo genere, è divertente. L'effetto totale è allegro e pazzesco; piacera ad alcuni, disgustera altri. Ma per il suo valore di novità incasseră molti soldi ».

F. B.









Nel 1934 « Ciapaier », dei fratelli Vassiliev, costitui la prima opera importante della nota tendenza erealismo socialista», la quale orientò gran parte della produzione sovietica successiva.

# NUOVI E VECCHI TEMI NEL CINEMA SOVIETICO

LA caratteristica essenziale del cinema sovietico, di essere un fatto culturale-artistico (anziché, come in altri paesi, commerciale-edonistico), non solo si è mantenuta durante il periodo della guerra, ma ha trovato, nella nuova situazione storica, l'incentivo a sviluppi originali, sincroni con la realtà continuamente evolventesi. Il cinema sovietico è sempre stato parallello e interpenetrato alla storia della società sovietica e della cultura mondiale. Nulla di più consequenziale quindi della sua impostazione nel periodo dell'ultima guerra, e in quello attuale. I temi fondamentali del cinema sovietico sono la guerra contro il nazismo, e la lotta per la ricostruzione e per la pace. Questi temi sono svolti dal punto di vista del patriottismo e dell'edificazione socialista. La guerra ha portato nel cinema sovietico una radicale spinta verso un realismo di tipo nuovo, verso una tematica più ricca e più ampia. In tal senso, le opere di alcuni giovani registi si differenziano abbastanza nettamente da quelle dei loro confratelli più anziani. D'altra parte, questi ultimi pure hanno registrato una loro evoluzione anche se, talvolta, con risultati spesso discordanti sul piano culturale, artistico e ideologico.

Dei registi maggiormente conosciuti, S. M. Eisenstein e V. I. Pudovkin hanno realizzato due film particolarmente significativi: Ivan il terribile (1944) il primo, e



L'attrice Lessianskaia in «i giorni e le notti», una bella riduzione dell'omonimo romanzo di Simonov Regia di Stolper, chè si era fatto notare col significativo film « La testa calda».

Admiral Nakhimov (1946) il secondo. Con Ivan il terribile, Eisenstein ha sviluppato le sue tendenze figurative e barocche già ampiamente illuminate nel suo precedente Alexandr Niewski (1938). Ma se d'un lato vi ha accentuato certa sua tendenza formalistica e pittoricamente statica, d'altra parte mai come in questo film ha lavorato in direzione del realismo psicologico e storico. Questa è appunto la contraddizione centrale dello smagliante concatenamento delle sue immagini: con la conseguenza di attingere a momenti straordinariamente potenti e espressivi ma anche, con eguale facilità, a enfiagioni statiche e grevi, ove il compiacimento figurativo annulla e disperde la storia narrata, e soprattutto il significato storicofilosofico di tale storia. Per Pudovkin, invece, il Nakhimov si presenta assai più consono al suo temperamento e alle sue inclinazioni. Pudovkin va senz'altro considerato. nel cinema sovietico, come il caposcuola della tendenza psicologica. Si tratta, naturalmente, di una tendenza psicologica di tipo avanzato, che mira soprattutto a stabilire i legami intercorrenti tra l'uomo e la società che lo attornia, nel quadro generale del grandi processi storici. Onde il personaggio è studiato nella sua complessità di uomo nella storia. Pudovkin concilia la tecnica del suo cinema muto (basata sulle note " teorie del montaggio «) con le nuove esigenze del sonoro: riesce insomma a realizzare un film sonoro sulla base di una stilistica muta. . Per questo il Nakhimov ha un andamento pacato e freddo, è costruito come un'architettura, in modo esatto e preordinato, pur senza trascurare tuttavia di mettere in evidenza il carattere. l'umanità del personaggio centrale, la natura e il valore delle sue concezioni tattiche e strategiche. Il film storicobiografico è il genere preferito da questo ultimo Pudovkin: infatti, tra i film realizzati prima del Nakhimov, sono da ricordare Minin e Pojarski (1939). Il festino a Zirminke (da un dramma di Leonov). In nome della patria (1942, da un dramma di Simonov). e soprattutto Suverov (1940).

Dopo il focoso, romantico e pittoresco Schors (1939). Alexandr Dovgenko ha curato, nel 1943, il montaggio di uno dei più importanti documentari di guerra sovietici: La battaglia per l'Ucraina sovietica. Le immagini più strazianti e più fosche vi passano guidate da un sentimento fortissimo di amore e di odio: come in tutta l'opera di Dovgenko, questi due sentimenti sono i punti centrali del film, e ne determinano anche la struttura e il ritmo (dopo aspre e rapide visioni di rovina e distruzione, ecco un " adagio » centrale, con carrelli lenti e pacati sulla campagna in fiore, sui fiumi, sui frutteti, sul lavoro pacifico degli uomini, mentre il commento - di Dovgenko stesso - scandisce quasi un'elegia: « Come era bella la nostra terra ucraina... »). Nel 1948, Dovgenko ha terminato La vita in fiore, biografia dello scienziato Miciurin, riformatore della natura e creatore della nuova scuola biologica sovietica. Miciurin intendeva far vivere fiori e piante anche nelle regioni ove ciò pareva impossibile; il suo sogno era di fare della Russia, dalle gelate regioni del Nord alle calde contrade meridionali, « un solo, immenso giardino ». Si può agevolmente prevedere a quali risultati sia giunto Dovgenko, tenendo conto, in particolar modo, che La vita in fiore è un film a colori.

Grigori Alexandrov è assai conosciuto, in Italia, per il suo vecchio Tutto il mondo ride (1934). Meno noto è Circo (1936), forse il suo film migliore. I suoi ultimi tre film. Volga Volga (1938), Chiaro cammino (1940) e Primavera (1947), sono nella stessa linea della ricerca di un nuovo realismo che si estrinseca su basi intellettuali, fantastiche, spettacolari e operettistiche. Tema centrale di Primavera è l'avvicinamento della scienza e della vita, e la satira di certi ambienti dell'Intellighenzia sovietica. Alexandrov è stato particolarmente felice in certe descrizioni di Mosca al mattino e di notte, e nel corso di una lunga sequenza in un teatro di posa, tenuta su un unico, lunghissimo carrello. Se l'attenzione di Alexandrov si rivolge principalmente ai temi di attualità, temperamenti assai diversi sono invece Kosinzev e Trauberg, creatori, al tempo del muto, della tendenza « eccentrica » (gruppo FEX), e di numerosi film biografico-retrospettivi. Essi hanno sospeso la loro collaborazione solo recentemente: Trauberg per scrivere lo scenario di La vita nella cittadella, di Rappaport, e Kosinzev per realizzare Pirogov (1947), dedicato alla vita del celebre chirurgo russo dell'ottocento, Kosinzev ha ricostruito, con i suoi collaboratori abituali, l'operatore Moskvin e lo scenografo lenei, non solo un'epoca e un clima, ma anche le linee basilari del carattere e dell'attività di Pirogov, audace innovatore della scienza chirurgica, e uomo di idee e sentimenti assai democratici. Nel 1934. Ciapaiev, dei fratelli Vassiliev, costitui la prima opera importante della tendenza del realismo socialista », e orientò gran parte della produzione sovietica successiva. Le opere dei Vassiliev anche in seguito si mantennero sul piano del loro primo grande film: Le giornate di Volociaievsk e La difesa di Zarizin. Durante la guerra realizzarono, da un dramma di Korneiciuk, Fronte; ma nel 1947 Serghiei Vassiliev diresse da solo un film sull'eroica resistenza di Leningrado. suo fratello Gheorg essendo deceduto nel 1946.

Friederich Ermler è un focoso polemista, i suoi film sono sempre dei pamphlets di una violenza eccezionale. Il suo stile (fin dall'epoca del muto, allorché egli fondò il gruppo KEM, o Studio Sperimentale di Cinema), è sempre stato di un realismo diretto e implacabile: talché i suoi film realizzati durante la guerra quasi si direbbero dei documentari, se non si notasse, a un esame accurato, che quella sconcertante semplicità, quel veloce andare alla radice delle cose, è frutto di una complessa concezione teoricoartistica. Dopo Nessun amore più grande (1943), Una canzone nell'aria (1944) e Ella difende la patria (1945). Ermler ha realizzato, nel 1946, La grande svolta, film di tendenza psicologica, in cui tutta la batta-



« Gli indomiti » (1945) riafferma l'amore di Donskoi per la dignità dell'uomo. Lo stile di questo regista è prevalentemente epico, anche quando i soggetti sono inclini al romanticismo.



Con « Ivan il terribile » (1944) Serghiei M. Eisenstein ha sviluppato le sue tendenze figurative « barocche già ampiamente sviluppate nel precedente « Alexandr Niewski » (1938).

glia di Stalingrado è vista prevalentemente attraverso le" reazioni umane dei componenti lo Stato Maggiore, e in cui sono esaminate ed espresse le concezioni strategiche che condussero alla sconfitta dei tedeschi. Dopo La grande svolta, Ermler ha intrapreso La guardia della pace, film al cui centro vi è la figura di un diplomatico sovietico. Assieme a Kosinzev e Trauberg, anche lutkevic aveva lavorato, all'epoca del muto, nel gruppo FEX. In seguito, si orientò verso la scuola del « realismo socialista ». Durante la guerra, pose mano a una serie di film sulle Nuove avventure del soldato Schweick, dal noto romanzo boemo che già aveva conosciuto una celebre riduzione teatrale ad opera di Piscator. Nei film di lutkevic, il popolare e pittoresco fantaccino finiva col diventare attendente di Hitler, e veniva trascinato nelle più grottesche e tragicomiche situazioni. L'ultimo film di Iutkevic, regista dotato di un grande gusto e considerevole talento, è Luce sulla Russia, da un lavoro teatrale di Pogodin, che narra come Lenin concepi, negli anni più difficili del potere sovietico, l'elettrificazione della Russia non solo come fatto economico-politico, ma anche come fatto poetico, di sogno di bellezza. In certo qual modo, Luce sulla Russia viene ad essere la continuazione di un precedente film di Iutkevic, tratto anch'esso da Pogodin. L'uomo col fucile, del 1939.

Regista della nuova generazione è Serghiei Gherassimov, il quale recitò si in alcuni film muti di Kosinzev e Trauberg,





La piccola Nina Ivanova nel delicato film «C'era una volta una bimban di Vladimir Eysimont, autore, tra l'altro, di « L'incrociatore Variag ».

Pudovkin in una inquadratura del suo «Ammiraglio Nakhimov» (1946): il film è storico-biografico, genere da lui preferito in questi ultimi anni.

ma passò dietro alla macchina da presa solo col sonoro. A Gherassimov interessa in particolar modo la gioventú sovietica, la sua attività costruttrice o " resistente », egli è regista psicologo, che segue passo passo la evoluzione dei suoi personaggi, e i conflitti umani in cui essi vengono a trovarsi. Di ambiente giovanile erano I sette coraggiosi, Komsomols e Il maestro; dopo la parentesi di Mascherata, da Liermontov, film in costume, Gherassimov realizzò, assieme a Kalatazov, Gli invincibili, sulla resisteza degli abitanti di Leningrado assediata, e, nel 1945. La grande terra, sulla vita delle retrovie. Il suo ultimo film è La giovane guardia, dal noto romanzo di Fadieiev. Ma mentre Gherassimov è regista psicologico, il georgiano Mikhail Ciaureli è regista epico-romantico. Ciaureli ha lavorato molto nel muto, sia come attore che come regista; con Perestiani e Bek-Nazarov, è stato il creatore del cinema georgiano sovietico. Nei suoi film la satira si accomuna con l'epica, con il romanticismo eroico. Cosi in Gheorg Saakadze egli narra la vita di un grande uomo di stato georgiano del XVIII secolo, e nel Giuramento (1946), traccia un ampio affresco storico della vita dell'Unione Sovietica. Lo stile di Ciaureli è monumentale e potente: egli è il creatore di nuove saghe, di nuove " chansons de geste ». Analogo stile e analogo temperamento ha Amo Bek-Nazarov, il maggior regista del cinema armeno sovietico, il cui ultimo film. La madre eroma (1947), è dedicato al ritorno in patria degli armeni esuli per il mondo.

Ivan Piriev è regista dal temperamento contradditorio e disuguale: ha però grandi doti di realista popolare e lirico. Egli è il creatore, nel cinema sovietico, della " commedia kolkhoziana ". Durante la guerra, dopo I partigiani, ha realizzato il suo film più sconcertante, Alle sei di sera dopo la guerra, il cui soggetto è tratto da un poema, e il cui dialogo è in versi musicati; del 1947 è Leggenda della terra siberiana, a colori. Sarkhi e Keifits sono invece rimasti nella linea

del loro precedente cinema di tendenza psicologica, dirigendo, nel 1946, In nome della vita, film sui giovani chirurghi sovietici, e nel 1947. Il grano prezioso. Mark Donskoi. dopo la sua bella trilogia sulla vita di Maxim Gorki, ha realizzato Come si tempera l'acciato (1943, dal celebre romanzo di Ostrovski), Arcobaleno (1944, da Wanda Wassiliewska) e Gli indomiti (1945. da Gorbatov). Donskoi è un regista umanista, innamorato dell'uomo e della dignità dell'uomo. Il suo stile è prevalentemente epico, anche laddove il suo soggetto è incline all'ottimismo e al romanticismo. Il suo ultimo film. La maestra del villaggio (1947), narra la vita di una insegnante russa dall'epoca prerivoluzionaria ai giorni nostri. Attualmente. Donskoi sta preparando La madre, da Gorki, che già era stato portato sugli schermi sovietici due volte: la prima ad opera di Rasumny, e la seconda da Pudovkin, Regista sotto certi aspetti simile a Donskoi è Mikhail Romm, noto per i suoi film biografici su Lenin, che nel 1944 ha realizzato il cupo e potente Numero 217, e più recentemente nel 1947. La questione russa.

Se questo è, a un dipresso, il quadro generale del cinema sovietico, non va dimenticato che numerosissimi sono gli altri registi, giovani e non giovani, che hanno creato opere significative. Tra i più anziani, Rasumny ha diretto Miclukha Maklai, biografia di un antropologo russo dell'ottocento: Ivanovski una commedia musicale, La stella del balletto; Protozanov ha chiuso, nel 1943, la sua lunga e bella carriera, con Avventura in Buchara; Romm ha tratto da un dramma di Leonov Invasione, uno dei migliori film del recente cinema sovietico: Boris Barnet ha diretto I Novgorodiani, Una volta a mezzanotte e Missione segreta; Raisman ha terminato nel 1947 Il treno va a Oriente, film psicologico che si riallaccia al suo precedente Maschenka, del 1939. Boris Babockin, l'interprete di Ciapaiev, è passato alla regia, dirigendo I canti natali e La porta di Brandenburgo; Vladimir Eysimont

è stato regista di Le anuche del fronte, del delicatissimo C'era una volta una bimba e di L'incrociatore «Variag»; il regista ucraino Igor Savcenko ha realizzato Giovani anni, I partigiani, Ivan Nikulin, Antico Vaudeville, Il corredo con le iniziali (a colori) e Terzo colpo: Stolper, che si era fatto notare con Testa calda, ha girato una bella riduzione del romanzo di Simonov, I giorni e le notti e, recentemente, Il nostro cuore, film sui giovani aviatori sovietici. Numerosi film hanno diretto anche i registi Fainzimmer, Freza. Frid. Jarov. Ivanov. Pronin, Levkoiev, Frolov, Nemoliaiev e Nekrasov.

Ma particolarmente interessante è lo sviluppo del cinema nelle diverse Repubbliche Socialiste Sovietiche. Accanto ai cinema georgiano e armeno, (che già avevano prodotto, fin dal tempo del muto, opere di valore, e rivelato registi dotati: recentemente, Kavaleridzé, Khativari e Papaniscvili in Georgia, Barkhudarian e Martirossian in Armenia). sono sorte la cinematografia usbeka (Takhir e Zukhra, Le avventure di Nasreddin, di Nabi Ganiev: Asal, di legorov: Aliscer Navoi, di Kamil larmatov) e la cinematografia kazaka (La tua sposa lontana, di Atakhanov), mentre il cinema azeirbaigiano ha prodotto Archin Mal Alan di Takhmassib e il cinema bielorusso si è riorganizzato dopo le distruzioni derivate dalla guerra e dall'invasione tedesca, ed è così tornato alla regia Dzigan, il celebre autore di Noi siamo di Kronstadt. col film Fàtali Khan.

Questo sviluppo di registi, quest'intrecciarsi di tendenze (da quella del « realismo socialista » a quella « naturalistico-tradizionalista », da quella stanislavskiana e teatraleggiante di Petrov - Colpevoli senza colpa a quella fantastico-fiabesca di Rou, della Barskaia, della Koscerova, a quella giovanileavventurosa di Snaiderov e Juravliev), questa diffusione del cinema nelle diverse Repubbliche dell'Unione, è l'indice più caratteristico dell'ampio respiro e della vitalità del cinema sovietico contemporaneo.

Se ai suoi inizi il cinema inglese avesse attinto, come fecero altre cinematografie, alla letteratura nazionale più a lui vicina, assumendone le esperienze e la psicologia, la produzione cinematografica britannica avrebbe avuto, forse, il più spiccato carattere domestico. Il romanzo inglese ottecentesco, infatti, scritto in prevalenza da donne, fu un insistito documento della vita familiare. Ma il cinema inglese doveva scontare anzitutto il proprio culto degli eroi, si doveva dire d'esso, con le parole di Heine: « ogni lion mi ricordava un « lion » più grande: Shakespeare»; e si volse fin dai tempi del muto, ad Amleto e Macbeth, Ivanhoe, e anche alla Regina Vittoria e al vincitore della Battaglia di Waterloo.

Carlyle aveva detto; «Un mondo tutto di eroi, un mondo che non sia fatto di val letti: ecco quel che sognamo», un mondo cioè che desse la possibilità a tutti di elevarsi fino a diventare eroi, il cui esempio più alto, si ricordi, non era, per Carlyle, Nelson o Wellington, ma Shakespeare stesso, in quanto espressione più geniale della natura umana e della poesia. Per cercare questi eroi non era necessario ricorrere, all'infinito, a Shakespeare o anche a Shaw (Enrico V e Marcantonio e Cleopatra); ne occorreva fermarsi al film in costume come credette il produttore ungherese Korda, che rappresentò per molti anni il cinema inglese, e gettò nei mercati



stume come credette il produttore unghe- Un eroe tradizionale: Enry V. L'omonimo film (1944), interpretato e diretto da Laurence rese Korda, che rappresentò per molti an- Olivier, segna una data molto significativa per il cinema inglese. In questa opera, che apni il cinema inglese, e gettò nei mercati partiene alla cosiddetta « terza via », il colore viene spesso impiegato in funzione espressiva.

### IL CULTO DEGLI EROI NEL CINEMA INGLESE

internazionali film quali Enrico VIII, Dama de cher Maxim, Don Giovanni, Duca di terro, Elisabetta d'Inglallerra, Primula rossa. La realtà inglese possedeva i suoi eroi anche fra gli uomini semplici, fra coloro che avevano la faccia nera di fuliggine o portavano it berretto con la visiera d'incerato dei marinai. Ma perché il film riuscisse a vederli bisognava che diventasse realistico.

La realtà britannica non poteva essere compresa dai produttori centro-europei e rifugiati antinazisti, autori francesi e ci-

Il cinema inglese trova i suoi eroi anche tra gli uomini semplici: a Brief Encounter » (Breve incontro, 1945) di David Lean è la storia di un ritorno alla famiglia, visto con profonda e acuta analisi dei sentimenti. Gli assunti sociali e psicologici vengono efficacemente risolti.

neasti americani, nelle cui mani fino a un tempo relativamente recente fu l'industria cinematografica inglese. Ed e per questo che essi, allorche nutrirono il proposito di creare una forte produzione internazionale, seppero soltanto ricorrere al film in costume, il quale poteva richiedere in qualche caso una minore aderenza allo spirito inglese. Si arrivò cosi quasi alla vigilia della seconda grande guerra, senza che il pubblico mondiale avesse conoscenza d'un film britannico vero e proprio. Gli spettatori inglesi individuarono nella produzione locale il film poliziesco, cui dava alimento la narrativa popolare di Wallace. La produzione più impegnata, quella in costume, apparve loro sontuosa, ma come apolide, priva di personalità e tendente, se mai, ad imitare lo sfarzoso impiego di mezzi di Hollywood.

« Vi è da temere che non avremo mai qualità proprie nei film inglesi », si leggeva in una relazione di George H. Elvin, segretario generale dell'Associazione tec-nici inglesi. Non mancavano tuttavia gli uomini che lavoravano tenacemente credendo nella possibilità della nascita di una industria cinematografica indipendente. Alfred Hitchcock elevava il genere «thrilling a con qualche pellicola poliziesca meglio riuscita (e ne diresse molte: Agente segreto, Sabotaggio, l'Uuomo che sapeva troppo, Il club dei 39 ecc.). Anthony Asquith traduceva in termini cinematografici una commedia di Shaw. Questo autore drammatico, che non ha mai avuto idee chiare sul cinema, offriva col suo teatro eloquenti documenti sullo spirito inglese contemporaneo: Le case del vedovo, Candida, La professione della signora Warren, potevano mettere in luce il mondo degli affari, e soprattutto di quelli equivoci, i problemi dell'alloggio, del lavoro, della educazione domestica, della famiglia. Asquith scelse Pigmatione: l'elegante scapolo e la fresca ragazza, raccolta per via, la sua trasformazione in dama e il suo ingresso in società, erano situazioni inglesi attraverso tipi spiccatamente locali che avremmo poi ritrovato in film più recenti, per esempio in Settimo velo.

Noel Coward scriveva per il teatro inglese e si vedeva realizzare in film dagli americani Cavalcata. E' la storia di una



«Odd Man Out» (Il fuggiasco, 1946), che si svolge nell'Irlanda rivoluzionaria e ricorda in parte le atmosfere brumose de « Il traditore » fordiano, afferma le doti drammatiche di Reed.

famiglia britannica attraverso più generazioni. Problemi sociali e psicologici vi vengono impostati. La storia si snoda attraverso il balletto d'una bimba, poi adulta, che al suo apparire sullo schermo in atto di ballare lega con una piroetta l'uno all'altro i vari episodi situati in periodi diversi. V'è anche ammessa la vicenda di una famiglia di domestici, legata ai protagonisti, Padrone e servo, lasciando le proprie donne, partono in divisa per il Sud Africa contro i Boeri. L'idea imperiale britannica permea di se la narrazione. La famiglia aristocratica inglese, con le

sue abitudini, la sua compostezza, il suo attaccamento al paese, vi lascia significativo documento. Ma altri film inglesi segnavano ancor meglio il passaggio dalle corti, dai costumi, dallo spiegamento di mezzi, alla realtà non scevra da preoccupazioni sociali. Amore sulla brughiera, che si svincolava completamente dalla imitazione di Hollywood, E le stelle stanno a guardare, dal romanzo di Cronin, che ritraeva le case dei minatori, l'ambiente del loro lavoro, la semplicità dei loro poveri abiti.

Questi film assicuravano la presenza, nel



Con « Olivier Twist » (1947-48) David Lean porta sullo schermo un noto eroe di Dickens: il film, che ha tra l'altro valori scenografici, è una nobile traduzione in immagini del testo letterario.

cinema che venivano esaminando, d'un germe capace di dar vita a una vera e propria produzione britannica, fino allora assente o scarsamente riconoscibile fuori dalle isole. V'era tuttavia in Inghilterra qualcos'altro: un genere meno noto, di eco più modesta, al quale tuttavia si venivano formando molti cineautori; il documentario. Nel 1929 un sociologo inglese, John Grierson, iniziava con Drifters (un film realistico portuale) la produzione documentaria in Inghilterra, fondando una scuola di cineasti che si proponevano di osservare e sceglire dalla vita stessa, « aprire lo schermo al mondo reale », « osservare e analizzare, capire e costruire ». A questa scuola, che rivoluzionò la cartapesta degli studi britannici, aderirono colonialisti (Basil Wright), scrittori (Paul Rotha), ci-neautori d'altri paesi (Cavalcanti), critici e giovani autori (Anstey, Elton, Legg, Watt, Taylor ecc.) ed offersero la loro collaborazione G.B. Shaw, W.H. Auden, Ralph

Era una produzione che si dedicava alla vita del lavoro e del progresso umano: agli eroi delle « officine d'oggi » come dice Carlyle, ai marinai, ai minatori, ai contadini, ai lavoratori del telefono, della radio e della produzione aeronautica, in patria e nelle colonie. Il contenuto visivo del paesaggio delle colline e delle lande, delle isole o delle periferie industriali vi veniva inventariato. Il materiale umano c'era selezionato con la ricerca dei tipi sociali e delle categorie etniche. E allo stesso tempo vi si eseguivano esperimenti di tecnica cinematografica, ad esempio sui suoni: il rumore della miniera, il capto dei marinai, il ritmo della lingua, gli accenti locali, con una tendenza tipica a dare il documento completo della vita in svolgimento nella casa, nella fabbrica, nel treno, nei fili telegra-fici. Il film più importante di questa scuola realistica, che ricava attraverso personaggi vivi, come elementi del paesaggio indagato, il senso vero del mondo inglese e della sua famiglia comune, non borghese soltanto, ma anche operaia e marinara, è L'uomo di Aran di Robert Flaherty.

L'uomo di Aran è il richiamo più forte che il documentario creativo inglese fa alla realtà, indicando alla produzione britannica la nuova strada da percorrere. Unito a Pigmalione, a qualche film . thrilling . di Hitchcock, a E le stelle stanno a guardare, ecc. (non c'interessa qui il valore dei film che ricordiamo, ma il significato che assumono nella produzione inglese, crea le premesse per una cinematografia nazionale facilmente riconoscibile, non solo, ma capace di influenzare in qualche caso anche la produzione degli Stati Uniti, Per i quali non mancava, nello stesso tempo, qualche azzeccata critica del costume. IL fantasma galante, diretto dal francese Clair, costituiva la più gustosa satira della famiglia ricca americana, che si compra un castello in Europa, lo smonta e lo ricostruisce in U.S.A., lo correda d'un canale veneziano con gondola, veste costumi scoz-zesi, mescola antico e moderno, sacro e profano, non avendo fiducia che nel proprio danaro.

La guerra colse il documentario inglese nel suo pieno sviluppo. Le condizioni del momento gli offrirono un pubblico più vasto. I ministeri e le forze armate si resero conto dei servizi che il cinema poteva rendere. Mezzi finanziari e facilitazioni furono concessi in via ufficiale a giovani direttori e registi, i quali, da parte loro, fecero uso di molta indipendenza intellettuale, e quando fu necessario anche d'insolenza verso le autorità nell'esprimere il proprio parere: per esempio nel film di Paul Rotha Mondo dell'abbondanza il quale dimostrava che la terra potrebbe dare da vivere a tutti se ne fosse organizzata

la distribuzione. Temi di cronaca bellica, di difesa aerea, di preparazione militare vennero svolti. E poiché la lotta coinvolgeva tutto e tutti, vite e unità economiche, famiglie e città, il documentario inglese ne vide anche i riflessi in patria. E in Oggi noi viviamo, in Problemi domestici, in Abbastanza da mangiare, i film dell'alimentazione, Grierson, Anstey ed Elton, ecc. esposero agli inglesi i problemi di tutti i giorni cogliendo, attraverso una cronaca creativa, case distrutte, ricoveri, attrezzature militari e paramilitari. Qui gli « eroi » erano anche le madri, le massaie, le operaie addette alle fabbriche di guerra.

Il film di guerra documentario passò ben presto all'aneddoto, per non esaurire ed essiccare la sua osservazione della realtà, autentica, ma talvolta forzatamente semplicista. Nella Via davanti a noi e in Cacciatorpediniere Torrin, tipi sociali caratteristici e dissimili s'incontrano nelle forze armate. Ogni personaggio, secondo il metodo documentario, è presentato con l'indicazione precisa dei suoi legami fa-miliari e sociali. Dall'unione dei vari tipi e dalla loro sorte in guerra nasce la trama. Altrettanto avviene in Cuore prigioniero. Come il sentimento patriottico confortava, prima della seconda grande guerra, il sentimento imperialista (espresso da biografie, già ricordate o no, o attraverso spettacoli di avventure come le Quattro piume, cosi le vicende e le difficoltà della produzione e della guerra determinavano una più ampia percezione dei problemi sociali, che le pianificazioni laburiste portavano energicamente al progresso. Il tario inglese, uscendo - come abbiamo visto - sulle banchine, sui pescherecci, nelle fabbriche, nelle case degli operai, nei ricoveri, non poteva che favorire il consolidamento delle idee sul mondo del lavoro. Era questo popolo teso nello sforzo produttivo e nella lotta che dava la trama della vita del paese. Il suo modo di pensare (pertomeno quello d'oggi, poiche, come abbiamo detto, il cinema inglese si è concretato soprattutto attorno a questa guerra), viene rispecchiato in pieno da l'amiglia Gibson, specie attraverso i tipi che questo film presenta: il padre, pieno di buon senso, buon patriota, amante ogni tanto d'un buon goccetto; il figlio, facile all'entusiasmo, senza idee chiare, attratto dalle dimostrazioni di piazza dove arriva perfino a prendere qualche legnata; la figlia, che aspira a molto di più di quello che la casa paterna le offre, e respinge il fidanzato, fugge dietro la sua illusione. Ma finisce per domare se stessa (è la vita che la doma) e torna pentita al fidanzato e al focolare. E insieme ad essi altri tipi, vecchi e giovani, donne che non sanno fare a meno della tazza di tè, anziane bisbetiche, macchiette di cantanti fallite che danno concerti domestici mentre i convitati a turno se la battono. Il pensiero di questa gente semplice e comune, provata dalla guerra, concorde nonostante gli immancabili e temporanei dissensi, può essere ben rispecchiato da queste battute: « Nelle altre nazioni non sanno mettersi d'accordo. Noi si ». « Difficoltà ce ne sono d'ogni genere; ma arriviamo a tutto «. « Il paese è stanco e tocca a noi uomini comuni ajutarlo». Queste parole ricordano Carlyle di Cattedrali d'altri tempi, officine d'oggi: « Dobbiamo essere saggi ». « Se un paese si trova male è chiaro che è stato diretto verso gli errori ». E ancora: « Un mondo tutto di eroi, un mondo che non sia di valletti ». Papa Gibson, i combattenti, e coloro che alimentavano la produzione di guerra; le donne come collaboratrici di questa eccezionale fatica e i giovani desiderosi di aprire la mente a tutti i problemi moderni; essi traducevano nella realta questo nuovo mondo.



Una inquadratura di « Hamlet » (1947-48). Il film, che ha ottenuto il gran premio internazionale di Venezia, ha dato l'avvio ad una ennesima discussione sulle differenze tra cinema e teatro.

Venendo alla produzione britannica più vicina, di cui Famiglia Gibson è uno dei più significativi esempi, si può ritenere che gli inglesi siano ormaj riusciti a liberarsi dalle ingerenze straniere nel loro cinema, conquistando una assoluta indipendenza. Il produttore Arthur Rank, intessendo un grande circuito di distribuzione in tutto P'Impero, ha provato che, nel campo del cinema, l'Inghilterra può fare da se. E' nato un gruppo sempre più forte di tecnici, attori, soggettisti, registi; si è sviluppato un cinema che comincia ad essere vero specchio della società britannica, e seppure il film in costume ancora sopravvive, e cosi quello « thrilling », tuttavia si contano molte pellicole che sono specchio vivo della società, proponendo famiglie e tipi, osservando obiettivamente problemi e psi cologie, senza evitare la realtà, ma anzi ricercandola come fonte viva di un film differenziato e nazionale.

Dal romanzo di Dorothy Whipple Erano tre sorelle, venne estratto uno di quei film d'ambiente così tipicamente inglese che ricorda la Austen, e che segue le vicende di tre fanciulle e dei loro matrimoni. Da un altro romanzo fu ricavato Grande giorno: storia modesta di falsi orgogli e pregiudizi in un piccolo villaggio britannico dove un ufficiale a riposo si trova di fronte alle difficoltà della vita quotidiana in-

sieme alla sua famigliola. Il grande giorno si riferisce a quello in cui arriverà nel villaggio un illustre personaggio. Il film si preoccupa di descrivere caratteri senza affrontare grandi fatti; e scopre meschinità borghesi, mezzucci, tipi semplici. In L'uomo in grigio, una storia un po' « thrilling , e un po' in costume, la produzione inglese conferma la sua tendenza a indagare psicologicamente i personaggi, parti-colarmente femminili: mogli e amanti (come anche nella Bella avventuriera, in Breve incontro, e in Settimo velo). In Essi camminano per la città, da un romanzo di J.B. Priestley, viene quasi espressa una aspirazione verso una comunità ideale. Nel Posto d'ognuno, in Morte di notte, il genere « thrilling » ritorna, nel secondo caso con un film «skecth» nel quale partecipano con Alberto Cavalcanti altri tre registi. Nell'Amabile furfante, un soldato muore in guerra « come è vissuto, con un bicchiere di champagne in mano ». Il film è un pretesto per narrare la vita di un giovane furfante amsto dalle donne, la cui opera, nella società, prima della guerra, non fu che disgregatrice. Milioni come noi, è la storia di tutti coloro che hanno trepidato e sofferto, per se e per i propri cari, durante la guerra.

Breve incontro, prodotto da Noel Coward, è la storia d'un ritorno alla famiglia, visto con soffermata analisi dei sentimenti, due



« The Red Shoes » (Scarpette rosse, 1947) trova le sue pagine migliori nella sequenza del balletto che da il titolo al film. Powell e Pressburger dimostrano ancora una volta una certa padronanza nell'impiego del colore.

amanti sono assillati in una stazione dalla ossessione degli orari e dal frastuono dei convogli. Nei loro convegni, punteggiati da tazze di te, mentre la vita della stazione segue il suo corso implacabile, essi arrivano, senza saper come, ad amarsi: all'amore non può seguire che la passione o la meschinità. Ma sono sposati; non possono dimenticare la propria famiglia. E lui, medico, accetta un posto offertogli a Johannesburg; lei si rifugia nelle braccia del marito che non ha mai sospettato il tradimento, ma che ora intravvede il turbamento dello spirito della propria donna, e le domanda con umiltà: « Posso fare qualche cosa per te? .. « La tua immaginazione è andata assai lontano. Ma fu sei qui».

Dai pochi esempi che abbiamo citato, poiché il film inglese è tuttora in sviluppo, la famiglia britannica appare, in complesso, unita e concorde. Ogni evasione o debolezza non è vista con compiacimento, ma obiettivamente. Il film inglese è nato, si può dire, con la guerra, e la guerra ha trovato tutto il paese compatto. I problemi generali hanno circoscritto quelli degli individui; i soldati, che avevano i propri drammi, si sono trovati protagonisti di un dramma infinitamente più grande. Il cinema ha tenuto presente il problema di tutti con occhio realistico; ora, con la stessa attitudine, pare rivolgersi alla vicenda quotidiana di ognuno. Vedremo nella produzione in atto con quale spirito lo farà, pur sapendo fin d'ora che non si scosterà da quello spirito di cui è permeata Famiglia Gibson; una famiglia che è tornata alla sua casetta per la seconda volta; dopo due abbandoni forzati e che non sa ancora se dovrà sfollare per la terza volta. Fatti nobili e grandi, eroi della patria del lavoro e dello spirito: questo è il carattere fermamente assunto dal film inglese d'oggi (cui noi - per definire il carattere del cinema italiano contemporaneo - potremmo contrapporre e mettere a confronto i nostri Anni difficili, Fuga in Francia, Senza pieta; come dire splendore e mortificazione). E da questa produzione, ora di cosi elevato livello, è tornato ancora un Amleto, quello di Lawrence Olivier, che l'ultima Mostra veneziana ha premiato, con un riconoscimento che vale per l'ascesa e lo sforzo compiuto dalla intera produzione della Gran Bretagna.

MARIO VERDONE

### GALLERIA

### DOROTHY MCGUIRE

Swope, Dorothy McGuire ha comperato una auto-giardiniera e ha cominciato a vagabondare da turista intelligente che odia i \* tours \* organizzati e ama scoprire da se te bettezze del puese. Il giornatisti è sfuggita di mano quasi subito. Del resto, detesta le interviste e le montature pubblicitarie, Liguri e campani, norentini e veneziani si sono appena accorti di questa americana in gonna e camicetta, semplice, inclegante, con appena un po' di rosso sulle

Dorothy McGaire è nata ad Omaha, net Nebraska, da una prospera famiglia di commercianti. La sua data di nascita varia dal 14 giugno 1918 al 14 luglio 1919 e al 27 aprile 1923. Ognuno le dia, quindi, l'eta che più gli piace. In sono propenso ad accettare quetta del 1918, quantunque sia una faccenda d'importanza molto relativa.

Guardateta nella maggior parte dei suoi film. La prima a modificare gli estremi della sua formula estetica è proprio lei. Sono rare le attrici che hanno il coraggio di imbruttirsi, di rendersi goffe e sciatte. Il coraggio e la possibilità. La possibilità di reggersi con la sola forza dell'intelligenza e della bravura. Ma, come la Barbara Stanwyck di Stella Dallas, la McGuire non ha alcun timore delle parti ingrate. Le ha sempre affrontate vittoriosamente, In teatro, anzi, ha cominciato a diventare celebre interpretando la vecchietta grassa e brontotona di Dear Children. Quando recitava Dear Children essu non pensava ancora al cinematografo ma già sapeva che in una qualunque rappresentazione è il personaggio che ha valore e non l'attore.

Al cinema, Dorothy McGuire arrico nel 1943, dopo to splendido successo ottenuto in Claudia di Rose Franken, Migliaia di persone l'applaudirono, soprattutto gli uomini che nella sua Claudia sognarono la propria compagna ideale. Poveri uomini sempre alla caccia della compagna ideale e costretti, il più delle volte, a chiederla in prestito all'illusoria immagine scenica. Eppure Dorothy McGuire non è bella. Non e bella, per lo meno, al modo di Yvonne De Carlo o di Lana Turner, Tuttavia piace equalmente. forse di più, per altro motivo, per qualcosa d'inesplicabile, come una bellezza interiore, quella che, in Il villino incantato, Robert Young rendeva evidente e fisica con la visione dei suoi occhi innamorati.

Hollywood, come ho già accennato, s'inleresso alla McGuire sulla eco dei battimani di Broadway ed Edmund Goulding la invito ad essere Claudia anche sullo schermo. Il film, salvo la sua interpretazione, riusci piuttosto mediocre e impersonale. Hollywood e tarda al richiamo della personalità. La sua macchina è sempre pronta a ingra-nare le bellezze tipo "pin-up"; ma per attori e attrici che abbiano una forte personalità ha bisogno di raccoglimento e di preparazione. La sua è un'intelligenza burocratica, frutto della collaborazione di molti « departments » che trasformano la personalita, sezionandola in una formula valida per molti anni a venire; e forse, in qualche cussaforte blindata, gli studiosi potranno un giorno ritrovare la formula « Garbo » o Crawford ..

La formula « McGuire » fu pronta net 1945 : Un albero cresce a Broocklyn di Elia Kazan, La scala a chiocciola di Robert Siodmak, Il villino incantato di John Cromwell, tutti e tre dello stesso anno, tutti e tre di pieno, indiscutibile successo. Ma con lei la formula non ha resistito, La formula presuppone

ARRIVATA in Italia con il marito John Padeguamento del ruolo all'attore e la Mc Guire e abituata invece ad adequare se stessa al ruolo. Per questo i suoi personaggi sono fra i più ricchi di vita interiore che si siano mai visti sullo schermo; per questo, a noi europei, essa piace in modo particolare. Sfuggendo alla convenziona lità hollywoodiana essa raggiunge i margini della poesia.

> Dei suoi film successivi (pochi per la veriti) finora sono giunti a noi soltanto Anime ferite (\* Till the End of Time \*) di Edward Dmytryk (1946) e Barriere invisibili (« Gentleman's Agreement ») di Elia Kazan (1947). Due interpretazioni minori rispetto a quelle del 1945, ma da non trascurare assolutamente perché mi pare completino in modo abbastanza preciso la fisionomia dell'attrice. Alle prese con due personaggi di chiara impostazione inteltettualistica, essa riesce a non renderli fatsi in virtu della sua straordinaria misura e soprattutto di un sapiente giuoco di sfumature che denuncia l'intellettualismo come artificio, come una maschera dietro la quale esiste un'altra donna piena di cuore e di spontaneità. Denunciando lo sdoppiamento salva il personaggio. E' un risultato, questo, in cui l'abilità del regista, si chiami esso Dmytryk o Kazan, ha poco merito perchè chiaramente docuto alla recitazione.

Eppure, nella sua vita di ogni giorno, Dorothy McGuire e una donna minata dallo intellettualismo e piena di contraddizioni. Colleziona oggetti e mobili antichi e legge la letteratura a grande successo; ama la musica romantica e mastica «chewing-gum»; correbbe vestire con eleganza eccentrica ed ha paura di essere giudicata ridicola. Per la stessa ragione, forse, non frequenta istiluti di bellezza. Socierole, odia tuttavia le compagnie numerose. Le piace ricevere poche e scette persone con le quali attamente discutere dei più vari problemi. Ha scritto due romanzi, ma ha avuto il coraggio di pubblicarne uno solo. E, in fondo, la sua segreta passione è proprio la letteratura romanzesca, forse perché in lei non c'é nulla di romanzesco,

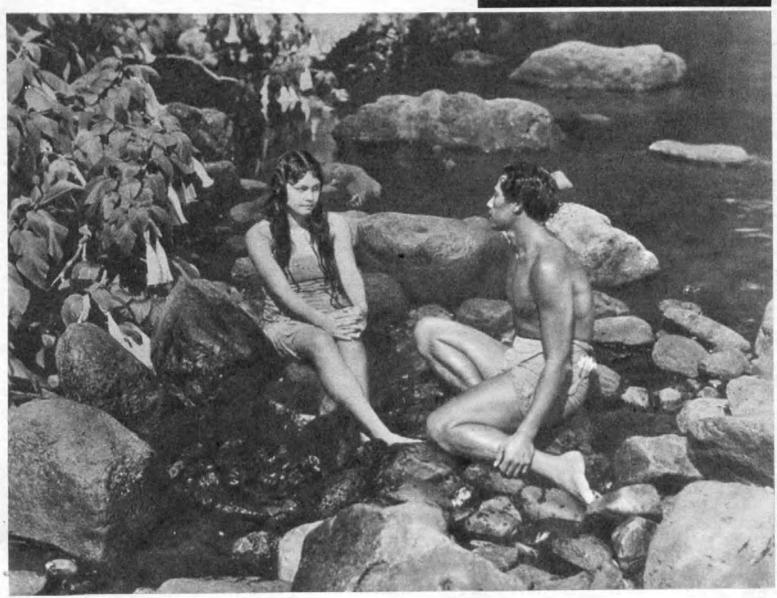
Le varie Maxwell e Parson di Hollywood non trovano, nella sua vita, nulla che possa offrire materia per le loro cronache scandalistiche. E' una brava ragazza, dicono tutti. E una brava moglie, Sposo John Swope nel 1943, in seguito a regolare fidanzamento, poco dopo il suo arrivo a Hollywood. E non esiste il minimo accenno alla eventualità di un divorzio. Se la Maxwell e la Parson annunciassero che Dorothy divorzia o che ha fatto qualche stranezza, la gente si metterebbe a ridere.

DOMENICO MECCOLI

### FILMOGRAFIA-

1943 Claudia di Edmund Goulding, con Robert Young. - 1945: 4 Tree Grows in Brooklyn (Un albero cresce a Brooklyn) di Elia Kazan, con James Dunn; The Enchanted Cottage (II villino incantato) di John Cromwell, con Robert Young; The Spiral Staircase (La scala a chiocciola) di Robert Siodmak, con George Brent; Claudia and David di Walter Lang, con Robert Young. - 1946; Till the End of Time (Anime ferite) di Edward Dmytryk, con Guy Madison. -1947: Gentleman's Agreement (Barriere invisibili) di Elia Kazan, con Gregory Peck.





# TABU

FRIEDRICH Walter Murnau mori tragicamente, in un incidente d'auto, una sera del marzo '31, mentre usciva dal Chinese Theatre, dopo la prima visione di Tabu. E sembrò una strana rivincita del destino. La vita di Murnau si chiudeva sul suo capolavoro. Egli già aveva, però, un passato formidabile di regista cinematografico. Nato nel 1889 in Vestfalia, laureatosi in Lettere, attore e allievo di Max Reinhardt, era entrato nel cinema verso il 1919, durante il primo dopo guerra. Fece parte della corrente espressionista e in sette anni girò una dozzina di film, tra i quali indichiamo, come opere pressoché fondamentali, Nosferatu (Nosferatu il vampiro: 1922), Der letzte Mann (L'ultima risata: 1925; film senza didascalie), Tartuffe (Tartufo: 1925), Faust (1926). Dopo, chiamato da William Fox, si trasferi in America, durante l'esodo generale dei migliori cineasti europei verso Hollywood. I primi tre film americani furono: Sunrise (Aurora: 1927), The Four Devils (I quattro diavoli; 1928-29), City Girl (Nostro pane quotidiano: 1930), opere, ad eccezione forse di Aurora, non del tutto degne delle qualità di creatore cinematografico dell'autore. Evidentemente si avvertiva in Murnau una specie di sbandamento, dovuto forse ai sistemi rigidamente industriali di Hollywood, quantunque risulti che una certa libertà gli venisse sempre riconosciuta.

Poi scoppiò, dopo alcuni annunci premo-

di F. W. Murnau - Collabora, zione di Robert Flaherty - Ope, ratore Floyd Crosby. (Anno 1931)

nitori, la rivoluzione del sonoro. L'uomo che aveva osato fare un film senza didascalie, che ancora affannosamente dentro di sé, con l'impegno di un autentico artista, cercava di chiarire il mistero espressivo di questo nuovo mezzo, il cinematografo, si senti forse definitivamente perduto e concepi, come unica salvezza, la fuga verso luoghi incantevoli e liberi, dove poter meditare e creare. Que-

st'ansia si concretizzò nel viaggio verso le isole dei Mari del Sud, per girare un film che fosse di ispirazione genuina. Parti un po' all'avventura senza attori, con scarsi mezzi tecnici, ma con un collaboratore che doveva essergli ben prezioso, Robert Flaherty. Ouest'ultimo non era ancora giunto alla limpidezza di un Man of Aran (L'uomo di Aran: 1933-34), ma già era stato nei mari del Sud per girarvi il suo Moana (1925) e per fare da guida a Van Dyck in White Shadows of the South Seas (Ombre bianche: 1928). La esperienza tecnica e poetica di Flaherty spianò certamente le vie alla ispirazione di Murnau e, nell'atollo di Bora-Bora avvenne il miracolo: Tabu.

E', questo film, una di quelle creazioni solitarie, che lasciano atterriti di fronte alla profondità, a cui il genio creatore può giungere. Il soggetto è costituito da una semplice e tragica storia d'amore. In un'isola beata, due esseri, Reri la donna e Matahi l'uomo, si amano e vorrebbero unirsi, ma il destino è contro di loro. Nel pagano rito dell'isola, la donna viene consacrata tabu, intoccabile, e l'uomo non potrà piú averla. Matahi cerca invano di ribellarsi al mostruoso destino, ma questi, sotto l'aspetto materiale del sacerdote Hitu, è inflessibile, L'a-



more e la disperazione spingono l'uomo al sacrilegio: egli porta via la sua donna e si trasferisce in un luogo dove forse nessuno potrà raggiungerlo, perché anche tale luogo in conseguenza della sua pericolosità, è tabu. L'uomo pensa di trovare delle perle, di cui il mare del luogo è ricchissimo, e di trasferirsi ancora più lontano per iniziare cosi una nuova vita con la sua donna. Egli è un grande pescatore e riesce nel suo intento; ma, un giorno tornando con la sua pesca meravigliosa, non trova più la donna nella capanna. Durante la sua assenza, Hitu, il destino inesorabile, era venuto a riprendersi la preda sacra. Matahi, guardando verso il mare scorge ancora la barca candida che si porta via Reri e, in uno slancio disperato, si butta a nuoto per ricuperare quanto gli è stato tolto. L'amore sostiene il suo fisico nello sforzo immane e quasi sfinito riesce a raggiungere il veliero e ad aggrapparsi alla corda che pende in mare. Ma Hitu, che si è accorto di tutto questo, con un colpo inesorabile di accetta, taglia la corda e Matahi, all'estremo delle forze, viene inghiottito dalle onde. Il destino si è compiuto e la nave, con la bianca vela, si allontana per sempre.

Il film però non è soltanto la triste storia dell'amore infelice di Reri e Matahi, non è soltanto dramma; bensí è anche poesia, una poesia solenne e assoluta. Infatti il dramma degli uomini, e la beatitudine dei luoghi si intrecciano in una melodicità che ha del miracoloso. I valori elegiaci dei fiori, dei ruscelli, degli alberi, delle danze fanno da sfondo, alla tragedia dell'uomo, creando una sinfonia che ha una andatura ineluttabile, priva di qualsiasi rottura, Murnau sente l'affanno degli uomini colato in quel paradiso terrestre e si avvale di uno stile a larghe pennellate, lasciando che tutto viva e trasformi la materia bruta in canto a gola spiegata. E' difficilissimo in questo film, data la sua unitarietà, disintegrare i singoli valori. Tutto è cosí palpitante e inevitabile, che ogni sequenza vive e sussiste esclusivamente in funzione di ciò che precede e di ciò che segue. L'autore scava in profondità il proprio sentimento e lo riflette sulle cose circostanti, riuscendo a creare in ogni momento immagini vive e valide. Egli trova sempre la forma assoluta nella quale racchiudere la sua ispirazione. Il linguaggio non è mai forzato, ma si rapprende costantemente, senza sbavature, sulla materia del concetto da esprimere.

Si veda la sequenza durante la quale Hitu si porta via la donna, nell'assenza di Matahi. Alcune inquadrature isocrone, della donna che attende e del sacerdote che si avvicina tra gli alberi, con la loro cadenza perfetta, attraverso un montaggio lento e pacato, nel loro alternarsi danno lo struggimento implacabile di qualche cosa che sta inevitabilmente per accadere e contro il quale nulla si può fare. Anche nella sequenza finale, Murnau manifesta il suo stile genuino e insostituibile. Il senso disperato di Matahi, che ha inseguito la barca e si afferra ora alla corda, è ottenuto con una lunga inquadratura in primo piano dell'uomo che si fa trascinare. Poi appare la figura ieratica di Hitu che taglia la corda, solennemente; seguono alcune inquadrature del viso duro del sacerdote alternate alla visione del pescatore, al quale è venuto a mancare il sostegno e che cerca disperatamente di mantenersi a galla. Il montaggio ha una andatura decrescente, impiegando inquadrature di durata sempre maggiori, che attribuiscono alla visione un senso di rilassatezza e di disfacimento. Il duello tra l'uomo e il destino si risolve lentamente a favore di quest'ultimo. Le due inquadrature finali del film, con il veliero che si allontana e il pescatore che scompare nelle onde, hanno una lunghezza materiale incalcolabile e creano immediatamente il simbolo assoluto dell'eternità.

Murnau ha raggiunto la catarsi,

Gli attori del film sono tutti indigeni delle isole e la loro recitazione, creata soprattutto dal regista attraverso il montaggio, risulta completa e potente su un terreno di rara grazia. Anche il coro, con le danze e le corse, nei singoli componenti, crea un'azione singolare che lega perfettamente il paesaggio del dramma. La fotografia non è mai anonima e nemmeno si lascia troppo attirare dalla bellezza esteriore delle località; ma sempre si mantiene aderente alla vicenda, ricercando una funzione che va oltre la materialità delle cose fotografate.

Tabu è un film silenzioso, concepito e creato secondo il rigoroso linguaggio del film muto e lo si può collocare fra i capolavori che il cinema muto, prima di scomparire definitivamente, ci volle regalare. Successivamente a Tabu venne appiccicato un discutibile commento musicale, onde permettergli di girare le sale di spettacolo, ormai tutte modificate con la nuova tecnica; ma il film, visto senza commento sonoro, manifesta nel ritmo delle immagini una musicalità che lo pone fre le non numerose opere complete e perfette realizzate in cinema.

OSVALDO CAMPASSI





### DOV'È IL CINEMA FRANCESE?

IL CINEMA francese è in crisi. Ma forse la crisi non è che uno stato endemico della vita attuale, di cui il cinema è solo un aspetto. Crisi o non crisi, sarebbe vano nascondere che il cinema francese soffoca, nonostante il suo prestigio internazionale e i ventidue film in corso. Le cause sono molte, aggrovigliate, ma quasi sempre evidenti. Certune sembrano senza rimedio allo stato odierno delle politiche economiche delle diverse nazioni europee. Altre, chiedono intelligenza, perspicacia e coraggio.

La Francia possiede poco piú di 4000 cinematografi: pochi, insomma, generalmente troppo piccoli per uno sfruttamento razionale dello spettacolo e troppo scomodi per attirare efficacemente un pubblico apatico, che des dera quel che Georges Duhamel, accademico di Francia; chiama « comodità delle natiche ». Dal punto di vista tecnico, cabine di proiezione e acustica, non mi pare che vi siano più di due dozzine di sale, in tutto il paese, che possano essere considerate perfette. Un film girato in Francia costa troppo caro in rapporto a un circuito iniziale tanto ristretto, e nel 1947-1948, la produzione francese ha perso una cifra non lontana dal miliardo di franchi,

Ma è possibile ridurre i costi: maestranze, teatri di posa, laboratori e registi-hanno ormai un andazzo che non si può correggere senza una vera e propria rivoluzione organizzativa. E' celebre la frase di René Clair; quando tornò a Parigi, nel 1945, disse: « E' veramente molto difficile realizzare un film in un paese dove ci vogliono dieci ore per aver quel che altrove ottengo in dieci minuti ». Se fosse stato meno modesto, René Clair avrebbe dovuto ricordare che mai si videro, su un suo « plateau », disordini, improvvisazioni, approssimazioni e ritardi. Solo H. G. Clouzot ha ereditato la mano di ferro (e senza guanto di velluto) di Clair. La poca autorità degli altri registi non sempre visibile sullo schermo, non la si può calcolare nella contabilità generale del film. Un produttore sembra aver compreso le origini del male: Claude Dolbert ha girato a Epinay tre film in serie, con i medesimi quadri e la stessa scenografia (uno dei tre film è Femme sans passé, medio ma onesto). Lo stesso Dolbert, messo in « verve » dai primi risultati, progetta ora una serie di diciannove film: siamo già nella mitologia della partita doppia applicata allo stabilimento cinematografico. Le deficienze del mercato interno e gli alti costi di produzione potrebbero essere compensati dalle esportazioni. Ma il monopolio statale dei cambi, le minacce del fisco e le innumerevoli pastoie burocratiche da tempo hanno tolto ai produttori la voglia delle avventure commerciali d'oltremare. D'altro lato la concorrenza americana è sempre vivace e di un'intelligenza solida: i pochi distributori francesi che l'affrontano, sono facilmente vinti dopo qual-

che anno di attesa più o meno sterile. Non parliamo poi dell'invasione di troppi filmacci americani che sembrano concepiti per gli analfabeti del Texas, offerti a vil prezzo, che si incontrano in ogni paese, doppiati alla carlona, e che complicano la situazione stessa del mercato francese.

Certo, i famosi accordi Blum-Byrnes del 28 maggio 1946 non sono più in vigore e un nuovo « agreement » regola i rapporti cinematografici tra i due paesi. Ma 121 film americani all'anno sono ancor troppi, soprattutto quando si pensi che non sono affatto 121 capolavori. Nei nuovi accordi c'è almeno uno spiraglio: i dollari che resteranno in Francia potranno essere utilizzati per costruire nuovi teatri di posa. Indirettamente il capitale americano potrà magari aiutare la produzione di film francesi; i precedenti Le silence est d'or di René Clair (R.K.O.) e Le diable au corps di Claude Autant-Lara (Universal) - sono indiscutibili e decisivi: è possibile realizzare buoni film francesi, in-



Maurice Cloche, l'autore di « Monsieur Vincent », ha finito recentemente il film «Docteur Laënnec », biografia del medico che inventò lo stetoscopio. Il dottore è Pierre Blanchar.



Martine Carol è nota nel cinema francese, più che altro per gli scandali da lei provocati. E protagonista di « Les amants de Vèrone », un nuovo film di Cayatte. Dialoghi di Prèvert.

teramente trancesi dal soggetto all'ultimo operaio addetto alle « tireuses », anche con capitali stranieri.

L'iniziativa privata — sia pure sotto forma di liberalismo finanziario americano — è la sola speranza del cinema francese. L'intervento dello Stato ha avuto regolarmente conseguenze disastrose, dal giorno in cui il cinema fu dichiarato spettacolo da fiera, fino all'epoca in cui lo si imprigionò in un comitato « corporativo » e fino a ieri, ultima grandine di nuove tasse votate a Palazzo Borbone per « salvare » l'industria cinematografica, Scrisse François Mauriac nel compunto Figaro: « Il primo imbecille venuto non farebbe meglio... ».

I fenomeni pre-cinematografici, sindacali, finanziari e politici, interessano poco il lettore: « E' possibile che, parlando di cinema francese, non ci sia modo di abbandonare il grigiume e rimanere nei limiti dell'arte cinematografica, dalla critica all'aneddotica? ».

Ventidue film in corso nell'autunno 1948: ma che significa « ventidue film »? Chi parlerà mai d'un Couzinet, d'un Berthomieu, di un Diamant-Berger e d'altri oscuri e melanconici impressionatori di pellicola? Solo per non essere ingiusti citeremo cinque o sei film. In verità, c'è soltanto Manon di H. G. Clouzot che possa seriamente interessarci. E' probabile che Les amants de Vérone d'André Cayatte, ma scritto e dialogato dal più autentico poeta popolare francese. Jacques Prévert, non sarà indifferente. Che darà la vicinanza, brillante ed estrosa, di Pierre Brasseur, di Reggiani, di Salou e di Dalio, senza contare Anouk Aymée, Martine Carol — suicida per pubblicità e fidanzata permanente per interesse - e Marianne Oswald, canzonettista eccezionale e bruttissima? Lo schermo deciderà se questa ambiziosissima distribuzione corrisponde alla realtà d'un'opera d'arte.

Jean Grémillon ha terminato Pattes blanches (Zampe bianche) su uno « scenario » d'Aouilh che disegna una nuova e antichissima storia d'infedele. Suzy Delair - che è la moglie legittima e canora di Clouzot -Fernand Ledoux e Paul Bernard danno corpo ai personaggi creati da Anouilh, i quali parlano il linguaggio misurato, e a volte allucinato, dell'autore. E' un film sul quale si deve contare. Che farà René Clément col suo Trois jours d'amour, scritto e dialogato dal noto « tandem » Jean Aurenche e Pierre Bost? Il film, che si gira in gran parte a Genova, è un esempio valido della necessaria collaborazione franco-italiana, Jean Gabin e Isa Miranda son quasi i fantasını d'un passato che ci sembra lontano e che ha appena dieci anni d'ombra. Clément e il suo operatore (Louis Page) sapranno forse dar loro una vita che il ricordo cristallizzato ha senza dubbio reso difficile. Trois jours d'amour deciderà pure se La bataille du rail è stato un caro e Les maudits un'avventura.

Maurice Cloche, l'autore di Monsieur Vincent (che non si sa ancor bene se sia film d'un regista o d'un attore) ha terminato Docteur Laënnec da lui stesso sceneggiato col solito J. B. Luc. Pierre Blanchar personifica il medico che permise alla diagnosi una nuova era con l'invenzione dello stetoscopio, G. Vital (il collega di Laënnec, Dr. Bayle). Saturnin Fabre, Pierre Dux, Jany Holt completano la distribuzione. Blanchar è quasi semplice. Vital - che giunge dal teatro mostra d'essere un grande attore. Ho visto - attirandomi le maledizioni del produttore e la curiosità del regista - una sequenza di venti minuti. Ebbene, mi pare che Maurice Cloche sia un vero regista e, il suo, un onestissimo film: misurato, sciolto, storicamente efficace, ben « pensato ».

Jean Delannoy gira da ormai dodici settimane Aux jeux du souvenir, con tutti gli assi in tasca: scenario e dialogo di Henri Jeanson e G. Neveux, fotografia di Robert Lefebvre, interpretazione di Michèle Morgan, Jean Marais, Jean Chevrier, Colette Mars. Produzione: Pathé-Consortium. Come tutti i film di Delannoy, da Pontcarral a Eternel retour, nei quali i particolari furono sempre garantiti (e nella Sinfonia Pastorale si prese addirittura Gide come genio porta fortuna), anche Aux yeux du souvenir sarà un film pulito, senza errori. Eppure, da anni auguriamo a Delannoy un buon inciampo, una papera fenomenale, che gli riscaldi il cuore, gelato dalla tecnica.

Gli ultimi giorni di Pompei (terza o quarto versione « ad usum populi ») film italofranco-inglese (Universalia - Pathé - London Film) che Marcel L'Herbier ha diretto a Roma, appartiene piuttosto alla cronaca italiana. A occhio e croce posso dire che L'Herbier sta già preparando la minuta della lettera abituale che egli spedisce a film terminato: « Egregio Signore, il film che mi si attribuisce, basandosi sul futile particolare del mio nome al posto del regista, non è affatto mio. I tribunali decideranno, etc. ». A parte La muit fantastique, da vent'anni in qua L'Herbier non è mai d'accordo coi film che gira: noi neppure.

Si gira anche La Maternelle, che ci ricorda il film delicato di Benoit-Lévy. Ma non si tratta che d'una minestra riscaldata del solito Henri Diamant-Berger. Ces dames au chapeau vert è rigirato da Fernand Rivers. Du Guesclin è realizzato per la dodicesima volta da Billon e Latour, con Fernand Gravey in corazza. Forse Vire-Vent di Jean Faurez (che non ha mai fatto film mediocri, ma film medii) con Rogert Pigaut e Sophie Desmarets, entrerà un giorno nelle nostre cronache. Lasciamolo ora alle sue leggére speranze, Claude Autant-Lara, dopo due anni di silenzio forzato, per altro interrotti dalle lodi scatenate da Le diable au corps, porta Georges Feydeau sullo schermo con Occupe-toi d'Amélie: sceneggiatura e dialogo di Aurenche e Bost; interpretazione di Danielle Darrieux e di François Périer. C'è già uno spunto comico che non viene dal « vaudeville » di Feydeau. Sapete con chi Autant-Lara gira il nuovo



H. G. Clouzot, autore di « Le corbeau » (1943) e « Quai des Orfévres » (1947), è il più interessante fra i registi francesi d'obgi. Ora sta montando e sincronizzando il suo più recente lavoro, « Manon », ardita rielaborazione moderna della celebre vicenda romantica. Nell'inquadratura che presentiamo, agiscono gli attori Cécile Aubry, Michel Auclar e Serge Reggiani.

film? Col produttore di Le diable au corps, contro il quale orribili processi furono intentati dal regista e dagli sceneggiatori.

Tra i film pronti domina la fornata Jean Cocteau. Il famigerato Aigle à deux têtes. primo film di cui Cocteau sia interamente responsabile, è già noto in Italia. Venezia ha accolto questo macchinone sfarzoso e vuoto, come meritava, C'è l'edizione francese di La voix humaine e c'è « dulcis in fundo ». Les Parents terribles con Gabrielle Dorziat Yvonne de Bray e Jean Marais. Quest'ultimo è un buon film sebbene ligio a una certa ottica teatrale, che Cocteau non riusci a nascondere nemmeno col Sang d'un poète, e che con gli anni diventa una seconda natura. D'altronde, il teatro sembra dominare la prossima stagione cinematografica parigina, « teatro filmato », senza l'intelligenza d'un Laurence Olivier o d'un Orson Welles. La dame de chez Maxim's di Feydeau ha tentato Clouzot (e Suzy Delair sarà una « Môme Crevette » eccezionale). Trois garcons, une fille dell'autore di commedie a successo Roger Ferdinand, viene pure allo schermo con Gaby Morlay e sotto la regía di Maurice Labro. Ma tante d'Honfleur ha tentato Pierre Fresnay e diventa Vient de paraître. Si direbbe che il cinema sia a corto di fiato e che alla propria voce preferisca la voce tranquilla del teatro « de tout repos ».

Anche certi meritati successi attuali appartengono all'eredità della commedia brillante. Les amoureux sont seuls au monde, scritto e dialogato da Henri Jeanson, realizzato da Henry Decoin, è uno di questi film che non solo sono inconcepibili fuori Parigi, ma fuori dello stesso perimetro che va dai "grands boulevards" al Luxembourg. Spirito frizzante, leggerezza, graffi leggiadri, parole incisive, molte parole, soprattutto: è lo spirito del teatro che rinasce nella vena di Jeanson.

Più che mai il cinema francese è nelle mani dei suoi migliori registi. Ma solo H. G. Clouzot lavora senza tradire il proprio coraggio e la propria ispirazione, Carné attende, e il suo signorile disprezzo del denaro terrorizza i produttori, Jacques Becker scrive. e tutti attendono un seguito ad Antoine et Antoinette. Jean Grémillon termina il film d'Anouilh senza altri progetti, René Clair girerà - forse - un novissimo Faust, e ha chiesto Salacrou per studiarne una transfigurazione moderna, Renoir? Duvivier? Roger Leenhardt? Serge de Poligny? Il silenzio degli anziani mostra l'urgenza della nuova generazione di registi. Qualcuno ha avuto modo di cogliere un'occasione. Ma i migliori non hanno potuto unire le loro idee cinematografiche alle acrobazie imposte dalle difficoltà tecniche e finanziarie. Speriamo dunque che i milioni di dollari guadagnati dagli americani sui nostri schermi - e che sono insomma dollari nostri, anche se pagati in franchi, lire o sterline - siano lanciati nella produzione europea. Cento film a Parigi, cento film a Roma, cento film a Londra: dieci registi, venti sceneggiatori e cinquanta tecnici usciranno certo dalle file grige del cinema povero, e potranno alzar la voce e chieder un po' di silenzio.

### FILM II QUESTI GIORNI

\*\*\*\* ECCELLENTE

\*\*\* BUONO

\*\* MEDIOCRE

\* SBAGLIATO

### \*\*\* IL MASSACRO DI FORT APACHE (Port Apache)

Regista: John Ford - Soggetto: dal lungo racconto « Massacre » di James Warner Bellah pubblicato in « The Saturday Evening Post » - Sceneggiatura: Frank Nugent - Operatore: Archie Stout - Musica: Richard Hageman - Interpreti: Henry Fonda (colonnello Thursday), John Wayne (capitano York), Shirley Temple (Philadelphia), Pedro Armendariz (sergente Beaufort), George O'Brien (capitano Collingwood), Victor McLaglen (sergente Mulcahy) - Produzione: Argosy Picture, 1948.

CI sono dei limiti al di là dei quali un regista, sia creatore che artigiano, non può andare. Questi limiti sembrano essere nel caso di John Ford, almeno sino ad oggi, Stagecoach (Ombre rosse, 1939); il film, che è il più significativo del suo autore e di tutta la produzione cinematografica « western », costituisce un punto di confronto o comunque di riferimento per l'attività di Ford, soprattutto per quella posteriore al 1939. Confronti e riferimenti necessari per una approfondita analisi, ma che talvolta possono influenzare il giudizio in senso negativo. Cosi, di fronte alle evidenti differenze sostanziali e formali esistenti tra Ombre rosse e My Darling Clementine (Shda infernale, 1946), si presenta il pericolo di sottovalutare il secondo, ponendolo su un piano inferiore a quello dei suoi effettivi valori. Lo stesso caso si presenta con Il massacro di Fort Apache, Con questo film Ford, dopo The Fugitive (La croce di fuoco, 1947), abbandona per la seconda volta grandi « trusts » per una produzione indipendente: la « Argosy Picture » è di Merian C. Cooper e dello stesso regista. La libertà, specialmente nel cinema cosi legato a fattori contingenti, è certo necessaria, ma non sufficiente per la creazione di un'opera di arte. Un esempio è dato appunto da The Fugilire, dove la realtà umana e drammatica di The Informer (Il traditore, 1935) e di Ombre rosse viene abbandonata per una documentazione spesso falsa e calligrafica, ricca di una retorica del gusto la quale uccide l'ispirazione. Inoltre, alla libertà acquistata, si contrappone una libertà perduta: appare evidente, infatti, l'apporto contrastante di due altri finanziatori del film: l'operatore Figueroa e il regista Emilio Fernandez: da cui derivano la fotografia di una bellezza tutta esteriore e alcune parti folcloristiche.

Il primo valore de *Il massacro di Fort*Apache consiste appunto in un passo in

avanti fatto da Ford nei confronti di La croce di fuoco. Si avverte un ritorno ad ispirazioni più genuine, al « western » psicologico dove il paesaggio non è fine a se stesso,
ma in funzione del racconto e della costruzione di due personaggi: il colonnello Thursday e il capitano York. Essi simboleggiano
due categorie di ufficiali contrastanti per
natura: il secondo, che si potrebbe definire
antimilitarista, è più portato alla stima degli
avversari che ai falsi ed inutili eroismi; il
primo, rigido nel suo spirito di disciplina,
desidera battersi per un gretto ed egoistico

arrivismo. E infatti, per mettersi in luce presso le supreme gerarchie militari che gli hanno tolto i gradi provvisori di generale, Thursday porta al massacro i suoi uomini e muore. Il film è insolitamente coraggioso. E non soltanto perché, per la prima volta in un « western » americano, eredo, gli indiani sono visti sotto un aspetto tutt'altro che selvaggio, o per l'agente governativo incaricato, dalla cricca dei politicanti, di corrompere gli apaches e creare cosi pretesti per i conflitti, ma soprattutto per la denuncia dei falsi sacrifici, delle false azioni leggendarie. Thursday muore tra il disprezzo dei suoi uomini; Ford non prende le sue difese, non « fabbrica con un delinquente un eroe », come è sembrato a qualcuno: ci fa vedere, anzi, come la politica e la storia – ogni politica e ogni storia creino qesti falsi miti.

Purtroppo gli altri personaggi non sono resi con altrettanta psicologia e introspezione: il regista, che guida con mano sicura la compositissima recitazione di Fonda e di Wayne, non riesce a controllare gli isterismi di un McLaglen ne le troppe moine di una insopportabile e inutile Shirley Temple, accanto alla quale c'è il marito John Agar: il compromesso è evidente, e si tiscontrano concessioni alla glicerina: si osservino le donne che salutano per l'ultima volta il reggimento. Inoltre troppo inaspettato risulta il finale retorico e di cattivo gusto dopo una delle più belle pagine scritte da Ford: la battaglia e il massacro. Qui i movimenti di macchina non sono decorativi ma essenziali; e cosi pure i movimenti nelle inquadrature: i cavalli abbandonati a se stessi, che girano continuamente intorno ai soldati superstiti, non servono soltanto per la composizione plastica, ma anche ad aumentare la drammaticità, così efficacemente raggiunta con il silenzio che segue la visione del massacro, dal rumore in crescendo degli zoccoli e poi ancora dalle pause nell'incontro degli « apaches » con la re-troguardia comandata da York. Sono effetti sonori in funzione espressiva, ben diversi dai mezzucci adoperati dallo stesso Ford in La croce di fuoco: il canto del gallo nel silenzio del mattino e il tic-tac dell'orologio a pendolo sono ormai esperienze superate.

### \*\*\* CHIAMATE NORD 777 (Call Northside 777)

Regista: Henry Hathaway - Soggetto: di Jereme Cady e Jay Dratler, tratto dagli articoli di James McGuire pubblicati sul « Chicago Sun d Times » - Sceneggiatura: di Leonard Hoffman - Operatore: Joe Mc Donald - Interpreti: James Stewart (Mc Neal), Richard Conte (Frank Wiecek), Lee J. Cobb (Brian Kelly), Helen Walker (Laura McNeal), Betty Garde (Wanda Skutnik), Kasia Orzazewski (Tillie, la madre di Wiecek) - Produzione: Twentieth Century-Fox, 1948.

NON si può parlare, per il cinema americano odierno, di una tendenza e quanto meno di una « scuola » neo-realista. Moiti film hanno nascosto in questa falsa « etichetta » una propaganda raggiunta non con una commozione estetica, ma tutt'al più sentimentale. La quale, ha talmente colpito

il segno, che alcuni hanno considerato realiste opere come Since You Went Away (Da quando te ne andasti, Cromwell, 1944) e The Best Years of Our Lives (I migliori anni della nostra vita, Wyler, 1946). Esistono comunque nella recente produzione hollywoodiana, come in quella passata, alcuni registi che ricercano in una verità di ambienti e di fatti una documentazione umana e drammatica. E' questo il caso di un Siodmak, di un Kazan, di un Dmytryk e di un Billy Wilder. Tra questi si inserisce Henry Hathaway il quale, se non possiede il coraggio dichiaratamente polemico dei primi tre (The Killers, Boomerang, Crosspre) o la forza espressiva di Wilder (The Lost Weekend), ha realizzato nel dopoguerra alcuni film interessanti che non hanno più nulla a che vedere, per intenti e risultati raggiunti, con produzioni spettacolari come Lives of a Bengal Lancer (1 lancieri del Bengala, 1935) e. The Trail of the Lonesome Pine (Il sentiero del pino solitario, 1936). L'abile mestiere ha lasciato il posto ad una più valida coscienza di artigiano, necessaria per servire onestamente il cinema: non si dimentichi che lo stesso autore di La Kermesse Héroïque, Feyder, si autodefini artigiano.

Questa coscienza si è man mano maturata in Hathaway attraverso The House on 92th Strett (La casa della 92ª Strada, 1945), The Dark Corner (Grattacielo tragico, 13, Rue Madeleine (Il 13 non risponde, 1946). The Kiss of Death (II bacio della morte, 1947) e Call Northside 777. Anche per Chiamate Nord 777 Hathaway lascia di nuovo gli « studi . e va a « girare » nei luoghi dove si svolse la storia, basata su un fatto giudiziario e ricostruita sulla documentazione di articoli a firma James McGnire. Lo stesso giornalista, col nome cambiato in McNeal e nelle vesti di James Stewart, è uno dei protagonisti del film; e lo stesso titolo deriva dall'inserzione che apparve, nell'ottobre 1944, sul Chicago Sun & Times « 500 dollari di ricompensa a chi da notizie sull'uccisione del poliziotto Lundy, avvenuta il 9 dicembre 1932. Chiamate Gro. 1785 ». L'azione ha inizio, infatti, nel 1932: uno degli anni più amari per l'America e che trova una vigorosa documentazione in Scarface di Hawks. In quell'epoca, la diligenza dei giudici istruttori si risolveva spesso in disonesti verdetti non erano solitari i casi in cui la polizia, per mantenere il suo prestigio e quello delle autorità costituite, pagava di nasco-sto false testimonianze. E pagò anche per condannare a 99 anni di reclusione il polacco Majezek (nel film Frank Wiecek), accusato di un delitto non commesso. Chiamate Nord 777 narra appunto la storia di questa ingiusta condanna, e la liberazione di Majczek, avvenuta nell'agosto del 1945 per l'interessamento della madre, che aveva fatto l'inserzione, e del giornalista McGuire.

La denuncia del costume accennato, sia pure in parte contenuta per ovvie ragioni, già nel soggetto scelto da Hathaway; e in tale senso è questa la sua opera più corag-giosa, che trova per altro consistenza in quanto la documentazione, se non si trasfigura in verità artistica - per i limiti accennati in cui si muove il regista - raggiunge l'immediatezza di un'ottima cronaca, scritta con padronanza del mezzo: molte sequenze sono condotte con proprietà di lingua e di sintassi filmiche; si vedano le inquadrature iniziali, di una forte evidenza drammatica; quelle in cui il giornalista cerca di rintracciare, nei bassifondi del quartiere polacco, la donna che ha testimoniato il falso; ed ancora l'incontro dei due. Una certa atmosfera è raggiunta, e cosi pure una psicologia abbastanza convincente in molti personaggi: da Wiecek a McNeal, dal capo cronista alla ex-moglie del condannato. Per evidenti ragioni di compromesso, la madre di Wiecek, invece, risulta di maniera, vincolata ad un sentimentalismo retorico come la scena finale; e la moglie del giornalista giustifica la sua presenza solo in considerazione di esigenze del tutto extra artistiche: le quali vogliono nei film la donna « giovane e bella ». Comunque il solito e banale romanzetto d'amore è escluso: ed anche questo è un merito che va assegnato ad Hathaway.

### \* IL MIRACOLO DELLE CAMPANE (The Miracle of the Bells)

Regista: Irving Pichel - Soggetto: dall'omonimo romanzo di Russell Janney Sceneggiatura: di Ben Hecht e Quentin
Reynolds - Fotografia: Robert de Grasse Interpreti: Alida Valli (Olga Treskovna,
l'attrice), Fred MacMurray (Bill Dunnigan, l'agente pubblicitario), Frank Sinatra (Padre Paolo), Lee J. Cobb (Marcus
Harris), Harold Vermilyea (Nick Orlov) Produzione: Lasky e Mac Enen - R.K.O.
Radio, 1947.

IL miracolo delle campane è il secondo film interpretato da Alida Valli in America, ed è il primo che giunge sui nostri schermi. Sembra che anche ad Hollywood questa attrice sia legata allo stesso destino che ebbe in Italia: di non incontrare un regista il quale voglia o sappia sfruttarne le doti espressive. Dopo Hitchcock, che in The Paradine Case (1947) l'ha relegata in una piccola parte, ecco Irving Pichel: mediocre regista di origine teatrale. Mediocre è anche il film, il cui soggetto è assurdo e falso nell'impostazione, negli assunti e negli sviluppi; lo stesso si dica per i personaggi: da quello di un'attrice che muore dopo aver girato l'ultima inquadratura di una Giovanna d'Arco degna di Cecil De Milie, all'agente pubblicitario innamorato di lei, e che ne esaudisce gli ultimi desideri: le esequie, con suoni di campane, nel paese natio. In chiesa due statue sacre si voltano, per un abbassamento del pavimento, verso la bara. Tutta l'America parla di miracolo: il pubblico vuol conoscere il film dell'attrice defunta: e il produttore, ormai sicuro del successo, acconsente. I monologhi interiori, nel racconto retrospettivo, lasciano talvolta il posto al canto di un modesto sacerdote (inevitabile, se si pensa che è Frank Sinatra) e a quello di un becchino di shakespeariana memoria per i suoi pochi sentimenti. Tra i tanti difetti, si deve segnalare anche la fotografia: mai il volto della Valli è apparso cosi male illuminato; eppure il film è di produzione americana.

### \*\* LA SIGNORA DI SHANGAI (The Lady from Shanghai)

Regista: Orson Welles - Soggetto: da un romanzo di Sherwood King - Sceneggiatura: Orson Welles - Operatore: Charles Lawton jr. - Musica: Heinz Roemheld -Interpreti: Rita Hayworth (Elsa Bannister), Orson Welles (Michael O'Hara), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George Grisby), Ted de Corsia (Sidney Broome) - Produzione: Orson Welles-Columbia, 1947.

SU Orson Welles esiste ormai tutta una letteratura: seria mondana scandalistica; accanto ai saggi critici degli specializzati, troviamo le cronache di una Parsons o di una Maxwell. Si è parlato di genio, di « enfant prodige», « terrible», « prodigue»: spesso senza dare una vera giustificazione a questi aggettivi, ma basandosi piuttosto su biografie troppo romanzate, e quasi « leggendarie» (a 7 anni Welles stando a queste biografie, sa a memoria molte opere di Shakespeare, a 11 gira l'Europa a piedi, giovanissimo ancora debutta interpretando Giu-

lio Cesare, recita con successo a Dublino Londra New York Haiti; poi nel 1938 la nota trasmissione che avrebbe terrorizzato l'America). Accanto alle apologie non mancano le accuse: tra le più recenti quella fatta da Pierre Laroche dopo la prolezione a Parigi de La signora di Shangai. Sia per le prime che per le seconde, come di solito avviene nell'entusiasmo della polemica, i critici raramente hanno trovato una serena obiettività: su Welles esistono poche pagine attente ed acute; ricordo quelle apparse in Bulletin de l'I.D.H.E.C. (settembre 1946) e in Bianco e Nero (luglio 1948).

In Citizen Kane (Quarto potere, 1941), che è il suo primo film (Heart of Darkness da una novella di Conrad e The Smiler with a Knife da Blake non vennero mai realizzati, c'è già tutto Welles: la sua posizione anticonformista di fronte al cinema in generale e quello americano in particolare, il suo temperamento esuberante, la sue idee, le sue ambizioni: di regista e di uomo. Le successive opere, da The Magnificent Ambersons (L'orgoglio degli Amberson, 1942) ed incompreso anche nei suoi affetti familiari, si sperde cosi in un film dichiaratamente « a chiave e a test » come Citizen Kane, per lasciare il posto ad ambizioni calligrafiche, a virtuosismi tecnici che soltanto come tali hanno un loro specifico valore, anche se si rifanno a questo o a quel regista, a questo o a quel «classico» dello schermo. Una analoga sorte tocca a La signora di Shangai, opera inferiore al Citizen Kane. Ancora una volta Welles, seguendo il principio di sbalordire ad ogni costo, e di rivoluzionare tecnica e montaggio cinematografici, si affida agli effetti raggiunti con gli obiettivi grandangolari, alle inquadrature ottenute piazzando la macchina a terra; in questo modo pone in risalto e in primo piano oggetti e persone, sfrutta la profondità del campo ma, nello stesso tempo, attratto dalla composizione figurativa delle inquadrature e dal loro a fascino », perde di vista il significato che questi oggetti e queste persone dovrebbero avere e suggerire; si vedano le sequenze dell'acquario, del teatro cinese e dell'osses-



Da «Il massacro di Fort Apaches» di John Ford, prodotto dallo stesso regista e da Merian C. Cooper

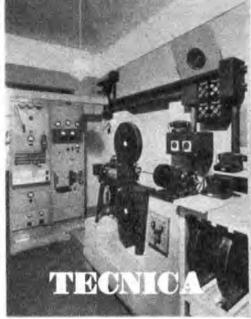
a Macbeth (1947), inferiori in misura diversa al film del debutto, sono comunque indicative per stabilire definitivamente la natura e i limiti di questo regista. Ancora una volta, di fronte a La signora di Shangai, non si può paragonare Welles, come alcuni hanno tentato, ad un Chaplin o ad uno Stroheim. L'avvicinamento si basa semmai nelle apparenze esteriori, in certi principi teorici-estetici di partenza, ma non nei risultati che essi possono condurre. Con la signora di Shangai Welles è ancora una volta regista produttore sceneggiatore e interprete principale. L'autore unico - inteso come unità fisica oltreché spirituale - presuppone facoltà umane e artistiche eccezionali: quelle appunto di un Chaplin. Ma la forza di Welles è ancora una volta da ricercare su un altro piano. Il primo si affida ad una tecnica elementare quanto « interna », che è dentro di lui e come tale si fonde con gli altri elementi compositivi del film: nasce cosi la poesia di The Gold Rush (La febbre dell'oro, 1925). Il caso opposto si verifica nel secondo: Welles si serve di una tecnica complicatissima e ricercata la quale, essendo il prodotto di un gusto e di una esigenza più esteriore e contingente che di un'intima esigenza narrativa ed umana, spesso rimane a se stante, staccata dal contenuto. Un contenuto che, nei risultati pratici almeno, risulta in secondo piano; in questo caso non si può dire con Hebbel « la forma è il sommo contenuto »: la distinzione tra arte e virtuosismo acrobatico è evidente in Welles.

Il segreto intimo di un uomo, sofferente

sionante visione del marinaio; surrealismo da Salvador Dali applicato alle scenografie del Caligari. La stessa scena degli specchi, intenzionalmente carica di significati simbolici, si risolve in un «gioco» edonistico che esclude ogni drammaticità.

Avendo i singoli pezzi del film un valore troppo assoluto e a se stante, ne risulta un montaggio frammentario; da qui una narrazione disuguale, talvolta gratuita. Michael O'Hara, il marinaio, invano cerca di suggerire con chiarezza il suo stato d'animo, la sua condizione umana e il sentimento che ha per Elsa Bannister: la « signora », di cui non si comprende bene perché sia di Shangai né quali relazioni abbia con certi cinesi che verso la fine entrano inaspettatamente e arbitrariamente in azione. Gli assunti « filosofici » e sociali, la denuncia di una classe borghese chiusa nell'illusione di trovare nobiltà e gioia nel denaro, la donna equivoca messa come simbolo di una certa categoria, rimangono più che altro enunciazioni teoriche-moralistiche: intenzionalmente programmatiche in un film che si risolve nel « giallo ». I contrasti tra le diverse psicologie sono più dette dalla voce fuori campo, che suggerite. E le sequenze della crociera, in questo senso, sono ottime occasioni perdute. Comunque non bisogna disconoscere a La signora di Shangai un coraggio anticonformista (riscontrabile anche nell'esclusione del lieto fine di prammatica) e tra l'altro il merito di aver mutato una « cover-girl » come Rita Hayworth in una attrice talvolta espressiva.

GUIDO ARISTARCO



NON è privo di interesse dare uno squardo all'attrezzatura attuale e al programma di ampliamento dei nostri maggiori stabilimenti, accennando nel tempo stesso alle novità che già sono a disposizione o che si annunciano come di imminente dotazione degli studi esteri.

Praticamente, rese quasi impossibili le im-portazioni, il materiale tecnico a disposizione del cinema italiano non dobrebbe essere assai diverso da quello residuato dopo la guerra. Da tenere presente che, prima del conflitto, non esisteva in Italia una vera industria seria-mente attrezzata per il macchinario tecnico, utile alla ripresa cinematografica e all'incisione del suono su pellicola. Tuttavia nonostante le dif-ficoltà, e dando prova di spirito veramente pratico, i nostri stabilimenti, le case di stampa e di doppiaggio, ecc. sono riuscite a rimettere bene in efficienza il macchinario esistente.

Pur mancando di pezzi originali di ricambio, i tecnici sono riusciti a dotare gli stabilimenti anche di nuove macchine fabbricate localmente; persino qualche industria comincia a produtre macchinario utile in taluni settori della lavorazione del film, con iniziative degne del più alto elogio. Possiamo affermare che oggi il alto elogio. corredo tecnico di alcuni stabilimenti è riore, come quantità e qualità, a quello del-l'anteguerra. Mancano naturalmente le novità tecniche assolute: i laboratori di ricerche e gli sperimentatori di professione sono elementi che, momento attuale, mancano quasi del tutto in Italia.

Le novità in campo tecnico che si annun-ciano all'estero sono molte e sono costituite da macchinario che permette originali e im-pensate possibilità e dà innovazioni più o meno pratiche che interessano ogni mezzo tecnico esistente. Si parla ad esempio di una nuova macchina da presa cinematografica accoppiata alla televisione e utilissima, ottre che per il resto, nelle riprese di attualità.

Tra la « camera » e la « sviluppatrice » della pellicola nella casa di sviluppo esiste un collegamento radiovisivo. La scena presa viene inviata per televisione dalla « camera » alla casa di sviluppo e il pennello luminoso che sensibilizza l'emulsione negativa agisce praticamente sulla pellicola, già in moto per en-trare nello sviluppo, a poca distanza dal primo contatto con lo sviluppatore. Il film cost sviluppato può essere addirittura un positivo. Poche diecine di minuti dopo che la scena è av-venuta è possibile vedere in proiezione il materiale girato.

La seconda novità riguarda la registrazione del suono che si tende ad eseguire su pellicola magnetica. In tal modo, fatta l'incisione, è subito possibile sentirne il risultato. Non meno interessanti sono gli sviluppi del colore, vel resto di prossima applicazione anche in Italia. dello stereocinema e della stereofonia. Le stesse apparecchiature normali di ripresa delle stesse apparecchiature normali al ripresa delle immagini e di incisione del suono, i parchi per l'illuminazione, i carrelli, le gru, le emulsioni delle pellicole, il passo ridotto, presentano nuove applicazioni e semplificazioni lavorative. Di tutto questo vasto complesso tecnico Cinema si occuperà a cominciare dal prossimo numero, documentando in una serie di articoli.

l'efficienza delle principali nostre industrie tecniche, presentando le innovazioni, illustran-do tutti i nuovi aspetti tecnici del cinema.

PAOLO UCCELLO

### DEL CINEMA

Molti Circoli del cinema sono sorti in Ita-lia, in questo dopoguerra, divenendo altrettanti centri di diffusione della cultura cine-matografica, imponendosi fra i movimenti più vivi della vita culturale del nostro Pacse. Per questo, tra le tradizionali rubriche che Cinema ripresenta ai suoi lettori, ecco la nuova pagina dei Circoli del cinema.

Non soltanto vi troveranno posto i comunicati e i programmi di tutti i cineclub d'Italía, ma ne faremo anche un centro motore di iniziative, un focolaio di discussioni e di idee al servizio del miglioramento e del potenzia-mento di questi organismi. Essi sono un po' il sindacato se ci si permette l'immagine dello spettatore cinematografico: valorizzando il cinema come manifestazione artistica, diffondendone le opere più interessanti, cercan-do di elevare il gusto del grande pubblico, i cineclub si pongono un compito di lotta in favore del buon cinema.

Discuteremo, su questa pagina, di tutti i problemi che riguardano i circoli e le associazioni di cultura cinematografica: esamineporre delle soluzioni pratiche, tutte le que-stioni organizzative, tecniche, finanziarie che i cineclub devono affrontare e risolvere. Fa-voriremo la nascita di nuovi Circoli e il consolidamento di quelli glà esistenti. Vivissima sarà la nostra collaborazione con la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e con la Cineteca Italiana.

Quante volte, viaggiando da un cineclub al-l'altro, nelle varie città d'Italia, abbiamo sen-tito lamentare la mancanza di Cinema; per-fino al congresso costitutivo della Federazione dei Circoli se n'è parlato, auspicandone la ri-pubblicazione. Oggi che Cinema è riapparso, uno scambio intenso di contatti e di interessi comuni potrà stabilirsi.

In questo mese di ottobre molti cineciub riaprono i battenti dopo le vacanze estive, e sappiamo quali gravi difficoltà essi devono affrontare per procurarsi buoni programmi, cioè film di effettivo valore artistico e culturale, in copie che non siano pietosamente mutilate. Alcuni Circoli di città minori, nell'Im-possibilità materiale di ricercare e noleggiare film di questo genere, hanno deciso di sospen-dere temporaneamente l'attività, ma bisogna che questa decisione non diventi definitiva.

Fin dal prossimo numero, speriamo di poter dare a tutti i cineclub qualche buona no-tizia: forse l'efficiente ripresa dell'attività di coordinamento (oggi forzosamente interrotta) della Federazione Italiana dei Circoli del Ci-nema, forse anche la ripresa delle distribuzionema, torse anche la ripresa delle distribuzioni di un importante gruppo di film d'archivio da parte della Cineteca Italiana. Recentemente (13-16 settembre), si è svolto a Copenaghen il congresso della F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film) e le importanti deliberazioni che vi sono state prese — e sulle quali ritorneremo prossima-mente — ci fanno sperare in un rapido miglioramento della situazione generale sia dei Circoli del cinema che della Cineteca.

Ormai la vita e la storia dei cineclub sono la vita e la storia della cultura cinematografica. Il primo cineclub nacque proprio da una esigenza di cultura che si era creata attorno al movimento dell'avanguardia francese; ne furono fondatori Ricciotto Canudo e Louis Delluc, nel 1920. Cosi come dal fervore appassionato di studi di Joris Ivens e dei suoi amici nacque nel 1927 la Film Liga che non voleva essere altro che un piccolo circolo di amici e che raccolse invece, inaspettatamente, venticinquemila aderenti.

Oggi, riallacciandosi a queste esperienze passate, i Circoli italiani del cinema vogliono anch'essi far sentire la loro voce.

Il Circolo Romano del Cinema riprenderà la sua attività alla fine del corrente mese di ottobre con la proiezione in anteprima di La terra trema di L. Visconti. Seguiranno: Il cap-

pello a tre punte (1934) di M. Camerini Amore di R. Rossellini (anteprima).

Il Circolo del Cinema « Mario Ferrari » di Milano ha ripreso le sue proiezioni — do-po la parentesi estiva — il 21 settembre con Zuidersee (1935), The 400 Millions (1938) & J. Ivens, e Lot in Sodom (1935), film surrealista americano. Hanno fatto seguito: En rade (1927) di A. Cavalcanti, Madame Bovary (1933) di J. Renoir, L'ultima tappa di W. Jakubowska (film polacco, Gran premio del festival di Marianske Lazne 1948, presentato Juori concorso alla Mostra di Venezia). Sono ancora in programma: Le brasier ardent (1923) e Il diavolo bianco (1930), in una serata dedicata a I. Mosjukin e L'Atalante (1934) di J. Vigo, con cui il Circolo chiuderà la sua attività. Le proiezioni retrospettive con un carattere strettamente culturale e di studio saranno riprese, nel mese di novembre da una nuova associazione « Amici della Cineteca Italiana », attualmente in via di costituzione.

Il Cineclub Torinoha inaugurato il suo nuovo ciclo di proiezioni l'11 ottobre con l'anteprima di Antoine e Antoinette di J. Becker. Seguiranno: L'orgoglio degli Amberson (1942) di O. Welles e Le diable au corps di C. Antant-Lara (in anteprima).

Il Cineclub Primi Piani di Firenze ha preso una lodevole iniziativa che segnaliamo a tutti i Circoli del cinema che si trovano attualmente in difficoltà per le loro programmazioni: fintantochè la Federazione italiana dei C.C. non potrà riprendere efficacemente la sua attività di coordinamento e in attesa che la Cineteca Italiana sia messa in grado di distribuire un certo numero di film d'archivio, il Cineclub fiorentino ha proposto con una sua circolare a tutti i Circoli toscani e delle regioni vicine di scambiarsi reciprocamente notizie e dati sui film d'interesse culturale e artistico reperibili presso le locali agenzie o case di noleggio, per arrivare a creare - tem-poraneamente - dei piccoli circuiti regionali, unica possibilità di salvezza per i Circoli delle piccole città che si trovano attualmente in difficili situazioni. Scrivere a: « C. C. Primi Piani » - Firenze - Palazzo Strozzi.

Neonati Siamo lieti di annunciare la na-scita del «Circolo del Cinema» di Pistoia. Auguri e buon lavoro.

Dal prossimo numero riprenderemo la rubrica di corrispondenza col pubblico. Preghiamo i lettori di inviare preferibilmente domande la cui trattazione possa interessare un cerchio abbastanza vasto di persone. Indirizzare a

"la diligenza"

redazione di "cinema" - via serio. I - milano



Il pubblico e la critica di tutto il mondo acclamano: ES migliori films dell'anno,,

Il film dei 4 Oscar

Il miracolo della 34° strada Maureen O'Hara - John Payne

Un sogno in tecnicolor

Il mago di Oz Judy Gamand-Frank Morgan

La coppia più amata

James Stewart - Chudelte Colbert Questo mondo L' meraviglioso (titolo provvisorio)

