

C I N E M A



SPED. IN ABB. POSTALE Gruppo 2°

CENTO
LIRE 10

NUOVA SERIE - 15 MARZO 1949



**LA PIU' DIFFUSA
RIVISTA ITALIANA
DI CINEMA**

**LA PIU' DIFFUSA
RIVISTA ITALIANA
DI CINEMA**



**LA PIU' DIFFUSA
RIVISTA ITALIANA
DI CINEMA**

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume I

FASCICOLO 10

Anno II - 15
Marzo 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-già	290
B.	
Variazioni sul tema	293
SERGEI M. EISENSTEIN	
Montaggio delle attrazioni	294
Dalla sceneggiatura di "Sciopero"	295
F. DE AGOSTINI E M. MIDA	
L'ordine non regna più a Varsavia	296
LÓ DUCA	
Ricordo di Bérard	299
SERGIO ROMANO	
Decadenza del documentario inglese?	300
GLAUCO VIAZZI	
Storia di una falsa "storia"	301
ANTONIO CHIATTONE	
Retrospective: "Teresa Raquin"	303
DAVIDE TURCONI	
Da "The Green Pastures" alla polemica antirazzista	306
CORRADO LESCA	
Roux-color e Dugromacolor	309
M. M.	
Galleria: Humphrey Bogart	310
CARLO DOGLIO	
Occasioni sul cinema e la libertà	312
JEAN RENOIR	
La mia esperienza americana	314
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	316
GASTONE TOSCHI	
Biblioteca	318
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	319
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	320

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERBUCCIO FRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI 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'amministr.
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: Dal film "La terra trema", diretto da Luchino Visconti.



Da « If You Knew Susie » (Tutti conoscono Susanna): un film comico interpretato da Eddie Cantor per la regia di Gordon M. Douglas.



Bette Davis, una delle attrici più dotate e sensibili di Hollywood, ha recentemente terminato « June Bride », diretto da B. Windust.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

... i seguenti film: Cielo sulla palude (ARX), in esterni a Fondi, regista Augusto Genina, interpreti Rubi D'Alma, Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giuseppe Marletta, Domenico Viglione-Borghese; Patto col diavolo (Salvatori-ENIC), in esterni in Calabria, regista Luigi Chiarini, interpreti Isa Miranda, Edoardo Ciannelli, Jacques François, Anne Vernon, Umberto Spadaro, Luigi Tosi, Ave Ninchi, Guido Celano, Fiore Davanzati, Nico Pepe, Lamberto Piacasso, Oreste Fares; Antonio da Padova (Oro Film), in interni a Roma, regista Pietro Franci-

more! (titolo provvisorio, Mamenti Film), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Massimo Girotti, Roldano Lupi, Annette Bach, Constance Dowling.

Si parla...

... di un nuovo film di Giuseppe De Santis, Ultimo incontro, prodotto da Domenico Forges Davanzati per la Lux e interpretato da Silvana Mangano; di un Ulisse, ispirato dal poema omerico, che dovrebbe essere realizzato da una combinazione di carattere internazionale preparata da Dino de Laurentiis; di un soggetto scritto da Fellini e Pinelli per Germi; Tutto comincia domani; di trattative condotte dal regista Borghesio per rea-

ze sempre crescenti di una documentazione culturale definitiva che possa testimoniare il cammino e lo sviluppo della cinematografia italiana dalle origini ad oggi, il « Museo del Cinema » ha deciso di concretare un progetto da tempo allo studio e il cui lavoro di ordinamento e selezione è già in corso. Sarà pertanto realizzato un film La storia del cinema italiano (1904-1949) della lunghezza di 10.000 metri, che comprenderà tutti i brani importanti dei migliori film italiani relativamente agli aspetti tecnici, artistici, scientifici; il film sarà diviso in quattro parti e verrà edito contemporaneamente in cin-

storia cinematografica e di raccogliere, mediante speciali proiezioni, un fondo destinato ad opere culturali e benefiche. Un prospetto dettagliato dei lavori in corso, unitamente ad una richiesta ufficiale di appoggio che valga a porre l'iniziativa sotto gli auspici delle autorità italiane anche all'estero, è stato inviato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri. Il Museo del Cinema si rivolge pertanto a tutte le case di produzione vecchie e nuove, ai registi, agli attori, ai noleggiatori, ai privati, agli studiosi, agli Enti e agli industriali cinematografici italiani, perché concorrano a segnalare brani o film da essi detenuti relativamente al progetto, rendendosi benemeriti d'un contributo pratico alla realizzazione della Storia del Cinema italiano.

I Nastri d'Argento...

... istituiti nel 1947 dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici per premiare annualmente la migliore produzione italiana, saranno questo anno assegnati da una Giuria composta da Guido Aristarco, Adriano Baracco, Gaetano Carancini, Mario Gromo, Paolo Jacchia, Vintio Marinucci, Domenico Meccoli, Francesco Pasinetti, Giorgio Prosperi, G. L. Rondi, Mario Verdone. L'assegnazione avverrà nel mese di luglio e si riferirà ai film presentati nella stagione 1948-49.

Un accordo italo-francese...

... è stato concluso dopo vari giorni di trattative svoltesi fra una commissione francese composta dai Signori Fourné-Courmeray, Cravenne, Artus, Marelle, Paulvé, Chabert e Berg, e una commissione italiana composta dall'avv. Nicola De Pirro, del dott. Gualino, dell'avv. Monaco e del dott. Scalerà. Secondo l'Agenzia Telegraph, tale accordo consta di tre parti: la prima riguarda la liquidazione dei rapporti intercorsi nel passato fra cinema italiano e cinema francese (sblocco di alcuni film fermi in dogana, riconoscimento della qualifica di film francese a talune opere girate in compartecipazione); la seconda stabilisce una reciprocità per quanto riguarda i film che verranno girati in compartecipazione; la terza fissa su una cifra di 25-28 film la quota annua di esportazione italiana verso la Francia.

Le "Olimpiadi culturali"...

... della gioventù », che vogliono portare un contributo ad una cultura nuova e democratica, contemplan anche un concorso per un soggetto cinematografico, a tema libero, per un film di normale lunghezza. Il soggetto non deve superare quindici cartelle dattiloscritte. La partecipazione al concorso è estesa a tutti i giovani che non abbiano oltrepassato 25 anni di età. I concorrenti dovranno indicare il nome, la professione, la data di nascita e l'indirizzo. Al comitato di iniziativa delle « Olimpiadi » (Segre-



Luigi Chiarini, teorico e regista, durante un « si gira » del suo « Patto col diavolo ». Il film, su soggetto di Corrado Alvaro, ha come interpreti principali la Miranda e Ciannelli. Operatore: Carlo Montuori.

sci, interpreti Aldo Fiorelli, Silvana Pampanini, Mario Ferrari, Cesare Fantoni; Il Trovatore (Continentalcine-Gallone), in interni a Roma, regista Carmine Gallone, interpreti Gianna Pederzini, Gino Simimberghi, Enzo Mascherini, cantanti Gianna Pederzini, Franca Sacchi, Antonio Salvatore, Enzo Mascherini.

Sono terminate ..

... le riprese dei seguenti film: I pirati di Capri (I.C.S.), registi G. M. Scotese (versione italiana) ed Edgar Ulmer (versione americana), interpreti Louis Hayward, Mariella Lotti, Massimo Serato, Alan Curtis, Mikhail Rasumny, Binnie Barnes, Eleonora Rossi (versione italiana) e Virginia Belmont (versione americana), Franca Marzi, Fedele Gentile; Perdonami, a-

lizzare un film con la partecipazione di Macario e del comico francese Fernandel; di un film diretto da Claude Autant-Lara, il regista de Il diavolo in corpo, e organizzato da Domenico Forges-Davanzati.

Si annuncia imminente...

... l'inizio di Rondini in volo (titolo provvisorio, Mator Film), soggetto e sceneggiatura di Fulvio Palmieri, Anton Giulio Majano, Luigi Capuano, Diego Calcagno, col. Gentile; regia di Luigi Capuano; La fiamma che non si spegne (Orsa Film), regia di Vittorio B. Cottafavi, interpreti finora segnalati Gino Cervi e Maria Denis.

In considerazione...

... dei risultati conseguiti dal cinema italiano in campo internazionale durante questi ultimi anni, e rispondendo alle esigen-

que lingue, italiana francese inglese tedesca spagnola. In questa grande antologia, ordinata con scrupolo cronologico, troveranno posto e menzione tutti i generi e le tendenze del cinema italiano, dai pionieri Omegna e Alberini alla nuova corrente, neorealistica di oggi, attraverso un panorama che rievocherà con i pezzi più famosi l'epoca del divismo dannunziano, il film storico, le commedie d'ambriane, i primi accenni ad uno stile italiano nei documentari e nei film presonori, per terminare con De Robertis, Rossellini, Visconti, De Santis, De Sica, Camerini, Blasetti, Lattuada, Emmer, Zampa, Germi, etc. Per quest'opera è prevista una spesa di 10 milioni di lire. Il film sarà inviato in tutto il mondo, con il compito di testimoniare gli aspetti vitali della nostra



Gino Lenzini in «Vento d'Africa», diretto da Anton Giulio Majano.

teria; via S. Stefano del Cacco 16, Roma) fanno parte, tra gli altri, Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Mario Camerini, Giuseppe De Santis, Giulio Einaudi, Pietro Germi, Ungaretti e Zavattini. Cinema pubblicherà il soggetto premiato.

Una storia romantica...

... che prende lo spunto dallo scioglimento delle Congregazioni religiose avvenute in Francia ai primi del '900 ad opera del Ministro Combes, costituisce l'argomento del nuovo film di Camillo Mastrocinque Perdonami, amore! (titolo provvisorio) che si inizia in questi giorni per la produzione Manenti. Conseguenza di tale scioglimento fu che religiosi e religiose si trovarono improvvisamente costretti o a secolarizzarsi o ad emigrare. Il film narra appunto la storia di una suora che rientra nella vita e si trova in un mondo diverso da quello che supponeva sarebbe stato secondo le condizioni del momento in cui entrò nel chiostro. La sceneggiatura del film è di Ca-

taldo e Mastrocinque; operatore: Gabor Pogany; scenografo: Ottavio Scotti; interpreti principali: Massimo Girotti, Roldano Lupi, Annette Bach, Constance Dowling.

Rossellini, tornato dall'America...

... ha smentito le voci che davano per fallita la combinazione del film con Ingrid Bergman in seguito al ritiro di Goldwyn. « Al mio arrivo in America, — ha detto Rossellini, — Goldwyn, non appena ebbi concluso ogni cosa con la Bergman, mi fece tenere una conferenza stampa sul film. Dopo disse le sue pretese. Non mi convenivano e, nonostante la pubblicità data alla conferenza, decisi di rinunciare alla sua collaborazione. Produurrò il film da solo, associato alla Bergman. La distribuzione sarà curata dalla R.K.O. ». Il manoscritto del film consta di 22 pagine. Sopra c'è scritto: « Storia senza titolo, da interpretare in Italia da Ingrid Bergman ».

FRANCIA

«L'epoca degli esperimenti...

... è chiusa » — ha dichiarato il sig. Wladimir Porché, Direttore Generale della Radiodiffusione francese, durante una conferenza stampa dedicata alla situazione della televisione in Francia. Egli ha annunciato che tre nuove trasmissioni televisive saranno installate prima dell'autunno a Parigi, Lione e Lilla e si varranno dello standard di 819 linee, il che potrà dare risultati quasi perfetti.

Jacques Becker...

... ha iniziato la lavorazione del film Rendez-vous de Juillet che si propone di mostrare lo stato d'animo della gioventù di oggi. Il soggetto è di Becker e Maurice Griffe, la sceneggiatura dello stesso Becker. A chi gli ha domandato la ragione dell'impiego, in questo film, di attori nuovi, Becker ha risposto: « Occorrono visi sconosciuti perché il pubblico possa credere a un film ».

Gli eredi di Massenet...

... ritenendosi esclusivi proprietari del nome di « Manon », hanno citato il regista Clouzot e la



Esempio di cattivo gusto al servizio del «divismo»: Ava Gardner posa per uno «scultore» di Hollywood. Molte altre attrici fanno come lei.

Casa Alcine perché cambiasse il titolo del loro film Manon. Il Tribunale civile di Parigi ha dato torto agli eredi di Massenet.

Un nuovo sistema...

... di registrazione del suono è stato messo a punto da cinque tecnici di Nizza. Esso elimina l'impiego dei cavi mediante l'applicazione di un sistema radiofonico, particolarmente utile nelle riprese di esterni dove è impossibile per il carro sonoro raggiungere il luogo della lavorazione.

Paul Graetz, il produttore...

... di Il diavolo in corpo, ha annunciato un programma di quattro film e la sua intenzione di scritturare con impegno annuo i suoi collaboratori, soprattutto tecnici. Fra i primi scritturati sono i due sceneggiatori Jean

Aurenche e Pierre Bost, i quali sono già al lavoro per Adolphe, dal lavoro di Benjamin Constant, che sarà diretto in agosto da Jean Delannoy. Il secondo film sarà Van Gogh, diretto da Claude Autant-Lara. Per il quarto film è previsto il debutto come regista di Jean Aurenche.

STATI UNITI

Il programma di produzione...

... di film per la televisione segna il passo a causa del loro costo troppo alto, in rapporto alle possibilità di sfruttamento limitato per ora a 54 stazioni. Infatti, un film per la televisione della durata di 15 minuti, non costa meno di 5-6000 dollari. Ora Rudy Vallee si è dichiarato pronto a realizzarne per mille dollari, ma i competenti sono



Particolare di una sala dell'«Arpa Film», un nuovo stabilimento, per riduzioni doppiaggi sviluppo e stampa, sorto a Milano in questi giorni.



Michael Powell ed Emeric Pressburger, due registi che lavorano « in coppia », e sui quali il cinema inglese poggia in particolare modo. Vedi, in questo numero, la corrispondenza da Londra del nostro S. Romano.

scettici sulla qualità di un prodotto di così basso costo.

In conseguenza...

... della crisi economica, gli uffici soggetti di Hollywood hanno ridotto gli acquisti dei successi di Broadway. Dopo una punta massima raggiunta nel 1947 con 4.350.000 dollari spesi per 17 commedie, si è scesi, nel 1948, a 350.000 dollari per 5 commedie, di cui 3 acquistate e 2 sotto opzione. Altra ragione di questa diminuzione è l'alto prezzo di cessione richiesto dagli autori, per cui i produttori preferiscono dar fondo ai libri e alle novelle che costano molto di meno.

La vita di Will Rogers...

... il celebre attore scomparso in un incidente aereo, sarà portata sullo schermo da Michael Curtiz. Il soggetto è stato scritto dalla vedova dell'attore. L'interprete sarà probabilmente il figlio stesso di Rogers.

Forse Greta Garbo...

... non interpreterà più La vita di George Sand. Si annuncia infatti la possibilità che questo film venga sostituito con La duchessa di Langeais, dal romanzo di Balzac.

"La Signora Miniver"...

... avrà un seguito ambientato nell'Inghilterra del dopoguerra. Come per La Signora Miniver, gli interpreti saranno Greer Garson e Walter Pidgeon.

Il problema dei negri...

... e le condizioni sociali degli Stati Uniti del Sud costituiscono l'argomento di un prossimo

film di John Ford, basato sul romanzo Quality Street di Cyd Ricketts Sumner, rielaborato da Dudley Nichols.

Il libro di Eisenhower...

... « Crociata in Europa » verrà trasmesso per televisione. Un numeroso gruppo di tecnici e di scrittori sta lavorando intorno a circa 20 mila metri di materiale documentario cinematografico girato durante la guerra, il quale costituirà la base della trasmissione. Questa avrà complessivamente, in diverse puntate, la durata di nove ore.

SVIZZERA

Il IV Festival di Locarno...

... avrà luogo dall'8 al 19 luglio. Sarà esso il primo del Festival

dell'annata. Infatti, sembra definitivamente fissato che il Festival Cecoslovacco si svolgerà dal 23 luglio al 7 agosto, la Mostra di Venezia dall'11 al 31 agosto e il Festival di Cannes dal 2 al 17 settembre. Contemporaneamente si sta svolgendo una azione dei produttori inglesi affinché i Festival internazionali siano ridotti a uno solo all'anno.

INGHILTERRA

S'aggrava la crisi...

... del cinema inglese, crisi che è essenzialmente di carattere finanziario. Lo ha riconosciuto alla Camera dei Comuni il Sig. Harold Wilson, ministro del Commercio. « La cosa migliore — egli ha detto — che possa fa-



Un'inquadratura del cortometraggio « Sicilia Ellenica » di G. Manera.

re il cinema inglese per uscire da questa situazione è di riportare i costi di produzione a un livello ragionevole e soprattutto di distribuire in maniera diversa gli incassi delle sale tra produttori da una parte e noleggiatori ed esercenti dall'altra». Lo stesso Ministro ha incaricato una Commissione di 11 membri di indagare sulla situazione. La Commissione è composta da quattro rappresentanti dei produttori, da quattro rappresentanti dei Sindacati (tecnici, impiegati, macchinisti, elettricisti) e da due personalità estranee all'industria.

Intanto gli stabilimenti Rank di Denham e di Pinewood hanno licenziato altri 350 dipendenti, portando a 2 mila il numero complessivo dei disoccupati dell'industria cinematografica. Gli stabilimenti Rank di Islington, Highbury e Gate sono chiusi. A Pinewood si gira un solo film. Gli altri stabilimenti si trovano, all'incirca, nella stessa situazione.

I produttori inglesi, inoltre, si agitano per poter trasferire in Inghilterra i tre milioni di sterline che hanno bloccati all'estero.

Gli inglesi...

... sanno che gli ideali non vanno lasciati cadere perché al momento opportuno possono far comodo. Così la British Film Academy ha fondato un Premio, il Premio Nazioni Unite, da assegnare annualmente a « quel film artisticamente meritevole che contenga gli ideali sanciti dalla Carta delle Nazioni Unite ». Il premio sarà per la prima volta assegnato quest'anno e si riferirà ai film presentati nel 1948.

MESSICO

Gli "Oscar" messicani...

... per il 1948 sono stati così attribuiti: registi: Emilio Fernandez e Julio Bracho; attrici: Maria Felix e Rita Macedo; attori: Fernando Soler e Joaquín Pardavé; operatore: Gabriel Figueroa. Dove si vede che il cinema messicano ruota sempre intorno ai medesimi nomi.

RUSSIA

I genere biografico...

... continua ad assorbire una gran parte della cinematografia sovietica. Molti sono i film dedicati ad uomini illustri della storia, della scienza e dell'arte russa di tutti i tempi. Pudovkin ha appena terminato un film sul fondatore dell'aviazione sovietica Zucovski; Gregorio Roshal sta preparando un film sul fisiologo Pavlov; S. Timoshenko una biografia dello scienziato Popov che recentemente fu, come si ricorda, contrapposto a Marconi; Gregorio Kosintsev, il regista di Pirogov, ha iniziato un film sul critico Bielinski.

Cinque registi...

... Frez, Mautz, Sukobokov, Rou e Lebedev, si sono dedicati alla realizzazione di film particolarmente adatti per la gioventù.

NUOVA SERIE

15 MARZO

1949

CINEMA

10

VARIAZIONI SUL TEMA

DALLA discussione sul cinema svoltasi recentemente alla Camera, è risultata con chiarezza una sola cosa: cioè che né gli onorevoli interroganti, né l'onorevole che rispose, conoscevano bene l'argomento. E tale constatazione contribuisce a spiegarci come mai la nostra cinematografia si trovi in acque tanto difficili.

L'onorevole Andreotti affermò che il pubblico non ama il cinema italiano; lasciò intendere che i film d'America sono molto migliori dei nostri, e che, comunque, non è vero che ne vengano troppi. (Quest'anno sono stati soltanto ottocento, cinquecento più del necessario). Disse che contingentare l'importazione sarebbe una vergogna, ma trascurò di comunicarci perché; e noi sappiamo che, dai liquori alle sigarette, tutti i prodotti stranieri s'affacciano sui nostri mercati carichi di tasse che ne raddoppiano o triplicano il prezzo.

Tutti han parlato della nostra produzione cinematografica come d'una povera diavola che pretende di vivere nel lusso a spese dello Stato; mentre invece essa chiede soltanto di non essere strozzata dall'incompetenza dei governanti.

Attualmente non esiste alcun Paese che non abbia cercato di favorire la propria industria cinematografica limitando l'afflusso di film stranieri: Inghilterra, Francia, Spagna, Portogallo, tutte le nazioni dell'oriente europeo, le repubbliche Sud-Americane, gli stessi Stati Uniti, difendono con leggi la propria cinematografia. Dal che si deduce che o tutti tali Paesi sono governati male, oppure è governata male l'Italia, che non accorda alcuna tutela ai propri film, accettando di soffocarli con tutti quelli che le vengono dall'estero.

Né ci si venga a parlare di libera concorrenza. I film americani che vengono da noi, hanno già ammortizzato in patria il loro costo. Invece un film italiano costa almeno cinquanta milioni, e deve ricuperarli in gran parte in Italia.

Altro argomento usato in favore dei film americani: « non li paghiamo in valuta pregiata, dato che i loro incassi restano qui in conti bloccati »; ed è per un terzo vero e per due terzi falso. I film presentati direttamente dalle case produttrici sono in queste condizioni, ma la marea degli altri no. L'onorevole Andreotti interroghi qualche suo collaboratore che conosca l'argomento, e apprenderà che gran parte dei film venuti in Italia quest'anno, sono stati comprati direttamente in America, e pagati con sacrosanti dollari in contanti: conosciamo anche le cifre, per molti casi, e conosciamo le persone che le hanno sborsate. Tali film, non soltanto ci costano valuta pregiata, ma la esigono in anticipo; e le stesse autorità accanite nell'impedire il contrabbando di sigarette, non trovano niente d'anormale nel fatto che cittadini italiani possano andare all'estero a spendere decine (talvolta centinaia) di migliaia di dollari.

Ma tutto questo è sussidiario: veramente importante è invece che dal discorso dell'onorevole Andreotti traspaiono con evidenza una forte antipatia per il nostro cinema, e la meditata deliberazione di lasciarlo colare a picco, e questo è un grande pericolo, dato che, per quanto vitale, nessun organismo può sopravvivere se chi ha l'incarico d'occuparsene è suo nemico. Ma è legittimo da parte nostra chiedere il perché di tale ostilità. In Italia si tengono vive industrie che sono da tempo in stato fallimentare, non hanno alcuna possibilità di ripresa, e rappresentano un grave peso per ogni altra attività. Si danno miliardi di sussidio a fabbriche che li distribuiscono alle loro maestranze scontente, e non fanno nulla per render sana l'azienda, col risultato che qualche mese dopo i miliardi sono spariti, la fabbrica è più dissestata di

prima, e non si è fatto nulla di concreto in pro di nessuno. Perché allora tanta indignazione appena l'industria cinematografica, che è industria sana e di notevoli proporzioni, chiede non d'essere aiutata, ma di non essere ostacolata?

Dice l'onorevole Andreotti che il pubblico preferisce i film americani a quelli italiani. Ma il pubblico preferirebbe anche le automobili americane, al loro prezzo d'origine, che è più basso di quelle nostre; e il governo fa in modo che le automobili americane costino più delle Fiat. E' sempre lo stesso governo che decide, sia per le automobili che per il cinema; ci spieghi allora come mai ritiene immorale, al mattino, la protezione di un'industria, e necessaria, al pomeriggio, la protezione di un'altra.

Noi sappiamo benissimo che non occorrerebbe neppure limitare l'afflusso di film stranieri, perché il nostro mercato si stabilizzasse e i nostri film avessero modo di vivere. Basta, e scusateci se la ripetizione è monotona, limitare i permessi di doppiaggio, che sono roba nostra, dato che nostra è la lingua italiana. Libertà assoluta per qualsiasi film d'invasione il nostro mercato, parlando nella propria lingua, coi sottotitoli. Così si fa anche in America, dove nessun film viene doppiato. Per il resto, trecento buoni di doppiaggio da distribuire fra le varie case: automaticamente, se il governo ha paura di comprometersi con dei giudizi; oppure in base al valore del film, se si ha il coraggio di formare una commissione, e fiducia che la commissione si mantenga onesta.

Tale misura non richiederebbe spese d'alcun genere, eppure salverebbe la cinematografia italiana; salverebbe anche il pubblico, eliminando dalle programmazioni i film indegni d'esser presentati, che sono molti. Ma nessuno dei nostri legislatori ha preso in considerazione un provvedimento così semplice.

Altra incoerenza: a ogni film italiano viene rimborsata una notevole quota della tassa erariale, e questo sarebbe il contributo dello Stato alla nostra cinematografia. Mai si vide più pavida e più ottusa misura, che mette ogni film sullo stesso piano; *Ladri di biciclette*, opera d'arte e atto di coraggio, riceve l'aiuto nella stessa misura in cui lo riceve « 11 uomini e un pallone ». Con ogni evidenza, questo è un incoraggiamento all'imbecillità, e nuoce notevolmente alla nostra cinematografia; ma i legislatori trovano che, anche in tale settore, tutto va bene.

Abbiamo parlato, recentemente, con produttori, registi, attori, tecnici, proprietari di sale; tutti erano d'accordo, tutti conoscevano i punti essenziali della questione cinematografica; i soli a non conoscerli, oppure a volerli deliberatamente ignorare, sono coloro che hanno l'incarico di prendere provvedimenti. E poiché anche all'incompetenza vi sono dei limiti, è lecito restar dubbiosi, e chiedersi se si tratti davvero soltanto di incompetenza, oppure se vi sia qualcuno interessato al soffocamento del cinema italiano, che manovra dietro le quinte coi soliti e ben noti argomenti che purtroppo, in Italia, hanno sempre ragione. L'onorevole Andreotti, provi una volta tanto ad ascoltare le mille voci estranee al ministero, invece delle poche a cui presta cieca fiducia, e forse avrà delle sorprese; e forse lascerà cadere un po' dell'antipatia che gli è stata ispirata per la cinematografia italiana, limitandosi a considerare questa come un'attività del nostro Paese, da trattarsi sullo stesso piano delle altre; caso mai, da trattarsi meglio, perché è fra le poche che, in questo dopo guerra, hanno portato nel mondo il nome del nostro Paese, e il segno di un'intelligenza e d'una validità artistica riconosciuta da tutti, tranne che dai nostri governanti.

MONTAGGIO DELLE ATTRAZIONI

LA materia fondamentale del teatro nasce dallo spettatore stesso, — e dal nostro guidare lo spettatore verso una direzione (o una disposizione) desiderata, che costituisce il fine principale di qualsiasi teatro funzionale (discussione, enunciazione di idee, educazione, ecc.). Le armi per un tale proposito devono essere trovate nell'apparato di cui dispone il teatro (nel « passetto » di Ostuzhev non più che negli abiti rosa della prima donna, in un colpo di timpano così come nel soliloquio di Romeo, nello sgabello per terra non meno che nel cannone sparato sopra le teste degli spettatori). Poiché tutti questi mezzi in modo per ognuno diverso, ci conducono ad un unico ideale — ci conducono dalle loro leggi individuali alla loro comune qualità di *attrazione*.

L'attrazione (nella nostra diagnosi del teatro) è ogni momento aggressivo di esso, vale a dire ogni elemento di esso che conduce ad accendere nello spettatore quei sentimenti o quella psicologia che influenzano la sua esperienza — ogni elemento che possa essere verificato e matematicamente calcolato per produrre certe reazioni emotive in precisa relazione con il tutto — i soli mezzi tramite i quali è possibile rendere percettibili le finali conclusioni ideologiche. Il metodo per la conoscenza — « attraverso il giuoco vivente delle passio-

ni » — si applica specificamente al teatro (in maniera percettiva).

Metodo sensorio e psicologico, naturalmente, nel significato di azione efficiente: direttamente attiva come nel Grand Guignol, dove un occhio è estirpato, un braccio o una gamba sono amputati sotto gli occhi stessi dello spettatore, o una comunicazione telefonica viene inclusa nell'azione per descrivere un orribile avvenimento che si sta verificando a dieci miglia di distanza; o vi è una situazione in cui un ubbriacone, avvertendo avvicinarsi la fine, cerca scampo nella follia. Intendo la cosa piuttosto in questo senso che non riferendomi a quella corrente di teatro psicologico in cui l'attrazione rimane soltanto nel tema, ed esiste ad opera *al di sotto* dell'azione, sebbene il tema possa essere di estrema urgenza. (L'errore commesso dalla maggior parte dei teatri ideologici consiste nell'appagarsi di quelle attrazioni che esistono già nei loro testi).

Io considero che l'attrazione sia di regola un elemento indipendente e primario nella costruzione di uno spettacolo teatrale — un'unità molecolare (cioè composta) dell'efficienza del teatro e del *teatro in generale*. Ciò è perfettamente analogo al « materiale pittorico » impiegato da George Grosz, o agli elementi di illustrazione foto-

grafica (fotomontaggio) impiegati da Rodchenko.

Per difficile che possa essere da limitare il « composto » esso certo finisce con l'affascinante nobile eroe (momento psicologico) e comincia con il momento concentrato del suo fascino personale (vale a dire la sua attività erotica), perché l'effetto lirico di certe scene di Chaplin non detrae nulla dall'attrazione comunicata dalla meccanica specifica del suo movimento; è proprio difficile fissare la linea di demarcazione tra il pathos religioso e l'eccitamento sadistico durante le scene di tortura nei « miracle plays ».

L'attrazione non ha nulla in comune con il trucco. I trucchi sono compiuti e condotti a termine su un piano di pura abilità (i trucchi acrobatici, per esempio) e includono quel genere di attrazione vincolato al processo di offerta (o, in gergo da circo, « vendita ») di se stessi. Come indica il termine da circo, trattandosi di cosa che appartiene chiaramente al punto di vista dell'esecutore stesso, essa è il perfetto opposto dell'attrazione — che è fondata esclusivamente sulla reazione del pubblico.

Considerato genuinamente, ciò in sostanza determina i possibili principi di costruzione come « costruzione di azioni » (nell'intero spettacolo). Invece del « riflesso » statico di un avvenimento con tutte le possibilità di attività entro i limiti della azione logica dell'avvenimento stesso, noi avanziamo fino ad un nuovo piano — libero montaggio di attrazioni arbitrariamente scelte, indipendenti (entro la composizione data e i conseguenti vincoli che tengono insieme le azioni determinanti) — tutte nascenti dal presupposto di stabilire determinati effetti tematici finali — questo è il montaggio delle attrazioni.

Il teatro è posto di fronte al problema di trasformare le sue « immagini illusorie » e le sue « presentazioni » in un montaggio di « cose reali », immettendo nello stesso tempo nel montaggio ampi « pezzi di rappresentazione » legati allo sviluppo del soggetto, ma ora non più come validi di



Dalla prima parte di « Ivan il Terribile », l'ultimo film diretto da Sergei M. Eisenstein.



Da « L'incrociatore Potemkin », film del 1925.

per sé e determinanti, ma come consciamente contribuenti all'insieme dello spettacolo e scelti per la loro pura forza come attrazioni attive.

Una produzione non può fondarsi su di una « rivelazione » delle finalità del drammaturgo, o sulla « corretta interpretazione dell'autore », o sul « riflesso autentico di un'epoca ». La sola base autentica e solida per l'azione di uno spettacolo può essere trovata nelle attrazioni ed in un sistema di attrazioni. Con tutti i particolari raccolti insieme nella mano del regista, l'attrazione è sempre, in certo modo, impiegata intuitivamente, ma non su un piano di montaggio o di costruzione, bensì come parte di una « armonica composizione » (dalla quale deriva tutt'un gergo: « sipari efficaci », « una ricca uscita », « un buon arresto », ecc.). Ma ciò esiste solo entro la cornice della plausibilità del soggetto, essenzialmente in modo inconscio e nel perseguimento di qualcosa di completamente differente (di solito qualcosa che è presente durante le prove fin dal principio). Quello che ci rimane nel rielaborare il sistema di messa in scena è spostare il centro di attenzione verso ciò che è necessario, considerando ogni cosa per il suo valore come esposizione transitoria, chiarificatrice o concreta della fondamentale linea intenzionale della messa in scena, piuttosto che per i suoi legami con la logica, naturale e letteraria pietà tradizionale. Il nostro compito è di stabilire questo sistema come un metodo di messa in scena (in ciò è consistito il lavoro dello Studio Proletkult fin dall'autunno del 1922).

Una scuola per il montatore può essere trovata nel cinema, e specialmente nel music-hall e nel circo, che invariabilmente (fondatamente parlando) allestisce un buono spettacolo, dal punto di vista dello spettatore. Questa scuola è necessaria al fine di costruire un solido programma di music-hall-circo, che risulti dalla situazione che si trova alla base di un dramma.

SERGEI M. EISENSTEIN

Questo saggio è uno dei primi scritti da Eisenstein: apparve in Lef (numero 3) nel 1923; anno nel quale il regista russo aderì al cinema per le meravigliose possibilità che vedeva nel montaggio, da lui inteso come conflitti generatori di idee. Il « Montaggio-delle attrazioni » dà appunto l'avvio alla teoria di Eisenstein, forse la più importante che sia mai stata scritta. Il saggio che riportiamo costituisce, pertanto, un documento storico tra i più significativi.



Un'altra inquadratura di « Sciopero » (1924).



Un'inquadratura tratta dal film « Sciopero », uno dei primi film diretti da S. M. Eisenstein.

DALLA SCENEGGIATURA DI « SCIOPERO »

1. La testa di un toro entra nell'inquadratura, dal margine superiore, sfuggendo al coltello dell'ammazzatore che lo prende di mira.
2. (p. p.). La mano che tiene il coltello colpisce decisamente, fino a oltrepassare il margine inferiore dell'inquadratura.
3. (c. l.). 1500 persone discendono un declivio in « silhouette ».
4. 50 persone si alzano da terra, con le braccia protese.
5. Volto di un soldato che prende la mira.
6. (c. m.). Una raffica di fucileria.
7. Il corpo sussultante del toro (con la testa fuori dell'inquadratura) viene avanti.
8. (p. p.). Le zampe del toro si contraggono convulsamente. Gli zoccoli calpestando una pozza di sangue.
9. (p. p.). Un fucile spara ripetutamente.
10. La testa del toro è legata con una corda ad una panca.
11. 1000 persone passano di corsa davanti alla « camera ».
12. Da dietro dei cespugli, appare una catena di soldati.
13. (p. p.). La testa del toro che muore sotto invisibili colpi (gli occhi si chiudono).
14. Una raffica (c. l.) vista da dietro le spalle dei soldati.
15. (c. m.). Le zampe del toro sono legate insieme, in attesa dello squartamento.
16. (p. p.). Della gente scende un dirupo.
17. La gola del toro viene squarciata; il sangue sgorga fuori.
18. (m. p. p.). Della gente entra dal basso nell'inquadratura, con le braccia protese.
19. L'ammazzatore passa davanti alla « camera » (panoramica) facendo dondolare la sua corda insanguinata.
20. Una folla si precipita verso una siepe, la oltrepassa e vi si nasconde dietro (in due o tre inquadrature).
21. Delle braccia entrano dall'alto nell'inquadratura.
22. La testa del toro viene separata dal tronco.
23. Una raffica.
24. La folla scende un declivio fino ad entrare nell'acqua.
25. Una raffica.
26. (p. p.). Si vedono le pallottole uscire dalla canna dei fucili.
27. Piedi di soldati che si allontanano dalla « camera ».
28. Del sangue galleggia sull'acqua, colorandola.
29. (p. p.). Del sangue sgorga dalla gola squarciata del toro.
30. Del sangue è versato da una bacinella (tenuta da mani) in una secchia.
31. Dissolvenza da un carro carico di secchie di sangue, ad un carro che passa carico di rottami d'acciaio.
32. La lingua del toro viene strappata attraverso la gola squarciata (per evitare che le convulsioni danneggino i denti).
33. Piedi di soldati che si allontanano dalla « camera » (visti a distanza superiore che la volta precedente).
34. Il toro viene scuoiato.
35. 1500 persone ai piedi del dirupo.
36. Due teste di tori scuoiati.
37. Una mano posata in una pozza di sangue.
38. (p. p.). L'occhio del toro morto che riempie l'intera inquadratura.
39. (titolo). Fine.



Roma. Piazza del Popolo, durante la manifestazione in difesa del cinema italiano. Per la prima volta registi come Vittorio De Sica e Alessandro Blasetti sono comparsi in una piazza in veste di oratori: essi, con Gino Cervi e molti altri attori, hanno gridato la loro protesta.

L'ORDINE NON REGNA PIÙ A VARSAVIA

« L'ORDINE non regna più a Varsavia ». Al contrario, una lotta decisiva vi infuria: Roma, la cittadella del cinema italiano, è in pieno fermento. Dalle pigre soste a via Veneto, dai salotti dove fra il fumo intenso si stanno maturando i soggetti e le sceneggiature dei film prossimi ad entrare in lavorazione, attori, registi e scrittori del cinema italiano hanno ritrovato nel comizio del 20 febbraio (ventimila

so: « E' stata una manifestazione unanime, di tutte le tendenze, ed anzi al di sopra di ogni tendenza, per il nostro cinema. La manifestazione, come tutta la nostra lotta, è stata frutto di un accordo completo, d'azione comune, tra produttori e lavoratori: nella nostra lotta c'è l'azione condotta dai produttori, e tra essi Gualino, e l'azione condotta dal Sindacato lavoratori del cinema, aderente alla C.G.I.L., e con

e la cultura cinematografica in Italia. Lattuada ci ha detto, a questo proposito: « Abbiamo dato esempio, così raro, di accordo perfetto tra capitale e lavoro, e tra lavoratori del braccio e della mente. Che vogliono di più? Solo il Governo pare non voglia mettersi d'accordo con noi ». Già, solo il Governo! Il quale, peraltro, al comizio inviò, come biglietto da visita, le camionette della « Celere » a fermare ed interrompere la marcia, del resto pacifica e ordinata, dei lavoratori del cinema.

Sull'attuale "movimento" in difesa del cinema italiano, la nostra rivista ha già preso posizione con l'editoriale, a firma Giuseppe De Santis, pubblicato nel numero scorso. In questo fascicolo "Cinema", nell'intento di appoggiare sempre più la produzione dei nostri film, inizia una inchiesta affidata a Fabio De Agostini e Massimo Mida.

Poi la battaglia si è spostata nelle aule di Montecitorio. Sette interpellanze sono state presentate alla Camera: dei deputati Corbi, Giolitti, Smith, Corona, Giuliana Nenni, Paolucci, del saragattiano Ariosto, del democristiano Gabriele Semerano, deputato democristiano che ha una carica importante nell'associazione degli esercenti cinematografici A.G.I.S., di Crescenzo Mazza e di Caserta, del socialista Mazzali, e, infine, quella di Di Vittorio. In questa ultima, il « leader » della C.G.I.L. chiede: 1) sulla mancata applicazione della legge 16 maggio 1947 relativa alla protezione dell'industria cinematografica italiana, addirittura soffocata sullo stesso mercato italiano da una pletorica importazione di film stranieri, in gran parte scadenti e di pessimo gusto; 2) sulla disposizione arbitraria emanata nel luglio 1947 dall'ufficio centrale di cinematografia della Presidenza del Consiglio; disposizione con la quale il compito di far osservare la legge citata veniva praticamente sottratto ai competenti organi provinciali della polizia e della magistratura ed avvocato allo stesso ufficio centrale, rendendo in tal modo inoperante la legge; 3) sulle misure che il Governo intende proporre di urgenza al Parlamento per garantire una seria difesa della cinematografia italiana quale mezzo per sviluppare le

spettatori, direttamente o indirettamente interessati all'industria cinematografica italiana, vi hanno partecipato), quella unità di intenti con le maestranze, che invano avevano fino ad oggi cercato in discussioni accademiche. Per la prima volta registi come Blasetti e De Sica e attori come Anna Magnani e Gino Cervi sono comparsi in una piazza in veste di oratori: essi hanno gridato la loro protesta davanti a migliaia di lavoratori del cinema e migliaia di « aficionados » al film di casa nostra; un colloquio diretto, un'intesa spontanea che le parole finali di Di Vittorio (richieste dagli stessi oratori) hanno ricondotto sul piano concreto della lotta sindacale.

Alberto Lattuada, uno dei registi che fanno parte del « Comitato di difesa del cinema italiano », da noi interrogato qualche giorno dopo la significativa manifestazione di Piazza del Popolo, così si è espres-

l'appoggio quindi della C.G.I.L.; così come c'è l'azione di registi del tutto apolitici, come Blasetti o Bragaglia, attori come Cervi, attrici come la Magnani, scrittori, tecnici, ecc. Ci lega tutti la consapevolezza di batterci per una causa giusta, per la vita d'una industria, d'un settore di cultura d'arte italiana! ».

Fronte italiano e fronte americano

Ad un primo sguardo — ma in seguito vedremo che lo schieramento non è così omogeneo, soprattutto per quanto riguarda il fronte cosiddetto « americano », come potrebbe sembrare superficialmente — vediamo schierati sul « fronte italiano » tutti i registi, gli attori, gli operai, i tecnici e una grande maggioranza fra i produttori, i critici del cinema e gli aderenti ai Circoli del cinema: cioè, in parole povere, l'industria

possibilità di lavoro dell'Italia e quale strumento di affermazione e diffusione dell'arte e della cultura italiana.

Dalla piazza, la battaglia si è dunque spostata nel Parlamento. Vedremo i risultati che le sette interpellanze, tutte egualmente di tono critico nella condanna dei metodi usati dall'onorevole Andreotti, potranno ottenere sul piano più strettamente pratico. « Ma la lotta non sarà né facile né tanto meno breve: tutti siamo però decisi a proseguire compatti nella strada intrapresa », ci ha detto Luigi Zampa, il regista di *Anni difficili*. Il che vuol dire, in altri termini, nient'altro che questo: se il Parlamento non è riuscito a demolire le resistenze del Governo, i lavoratori del cinema sono pronti ad azioni anche più decisive. Il Governo si è trovato praticamente in minoranza: caso unico, nella vita parlamentare, dopo il 18 aprile. Giacché il Governo ha risposto, com'è solito fare, con mezze ammissioni e larghe promesse, che lasciavano trapelare un evidente imbarazzo. L'eterogeneo schieramento del fronte « americano » (cosiddetto universalmente nel linguaggio vivo e colorito dei lavoratori del cinema romani), comprende accanto alle forze del Governo (italiano), gli esercenti di vasto raggio capitalistico, gli speculatori del noleggio, e poi il « Film Board », l'apparentemente discreto ma efficientissimo ufficio di collegamento fra le grandi case produttrici di Hollywood, presente qui a Roma per coordinare il lavoro delle succursali. In posizione arretrata, al di là dell'Atlantico, ma sempre a contatto con il fronte, la onnipotente M.P.E. A.A. (Motion Picture Export Association of America) con il suo presidente Erich Johnston, e, forse, lo stesso « State Department ».

La battaglia, insomma, è appena incominciata, ma è già ricca di elementi *inediti*, di autentiche rivelazioni e colpi di scena,



Maria Michi, Irasema Dilian, Anna Magnani, Cervi e Carla del Poggio in Piazza del Popolo.

che permettono di formare un quadro *nuovo* e per molti aspetti *impressionante* su tutta la situazione cinematografica italiana.

Il «memoriale Gualino»

Il memoriale Gualino, consegnato ai rappresentanti del Governo il giorno 14 febbraio, cessò di essere riservato cinque giorni dopo e costituì il boccone ghiotto della prima conferenza-stampa del « Comitato di difesa ». In esso si annunciava che « se la nuova legge in favore della produzione cinematografica italiana non sarà approvata entro il 30 aprile, ogni attività dei produttori cesserà automaticamente ». Il memoriale conteneva poi energiche accuse contro gli esercenti « che non hanno proiettato e dichiarano di non voler proiettare in fu-

turo film italiani neanche un giorno all'anno... ed hanno persuaso le autorità della impossibilità di applicare la legge della programmazione obbligatoria ». In quanto al Governo, oltre che di fare il gioco degli esercenti e di aver fatto progredire lentissimamente i lavori della Commissione Consultiva per l'elaborazione di una nuova legge, veniva accusato di mantenere « per ragioni politiche la più completa libertà di importazione ». L'aspetto più significativo di questo documento è palese. E' la prima volta, infatti, che gruppi capitalistici italiani accusano apertamente il Governo di fare il gioco dell'America. Nella stessa conferenza-stampa, il regista Mario Camerini, membro della Commissione Consultiva, dichiarava: « L'on. Andreotti ci fece capire



A sinistra: Renato Gualino, presidente dell'Unione Produttori, che ha presentato al Governo il noto memoriale. A destra: il regista Luigi Zampa e l'attore Massimo Girotti. Zampa ha dichiarato: « La lotta non sarà né facile né breve: tutti siamo però decisi a proseguire compatti ».



Anche Vivi Gioi ha partecipato alla manifestazione. La nostra attrice è qui accanto a Riccardo Gualino, presidente della Lux Film, durante la consegna dei Nastri d'argento 1948.

che ogni proposta di contingentamento doveva essere eliminata perché non gradita dagli americani ».

Ed ecco come, pedina per pedina, l'atteggiamento del Governo, sempre più costretto ad « incassare », si è rivelato decisamente ostile alla formulazione di una legge capace (a somiglianza di quelle che sono state promulgate dai Governi inglese, francese, belga, argentino, ecc.) di difendere concretamente la nostra produzione cinematografica. Inutile aggiungere che tutto questo è stato ottenuto con una manovra lenta ed ipocrita, dilazionatoria e temporeggiatrice. La stessa mattina del giorno in cui si svolse quella conferenza-stampa, il Consiglio dei ministri aveva infatti buttato a mare le proposte di una « tassa di doppiaggio », già avanzata dall'on. Andreotti in Senato nello scorso novembre. L'atteggiamento ambiguo del Governo risulta in questo modo evidente. Si sa molto bene, infatti, che la tassa di doppiaggio (che ormai sarebbe efficace solo se applicata al momento della distribuzione del film; infatti da novembre la cooperativa doppiatori ha lavorato giorno e notte alla versione italiana di alcune centinaia di film americani, bastanti per saturare il mercato fino alla fine del 1950) avrebbe dato un gettito annuo superiore al miliardo di lire da impiegarsi nel credito cinematografico. Gli americani del « Film Board », per conto loro, hanno lasciato capire che essi non avevano nulla contro il « contingentamento », giacché questo li avrebbe alleggeriti della concorrenza delle case « indipendenti » di America. Vedremo poi in seguito quanto queste affermazioni siano in sostanza sincere e quanto ad esse si possa prestare fede.

Risulta intanto da quanto abbiamo esposto, soprattutto una cosa: la situazione è molto più complicata di come può sembra-

re a prima vista. A questo punto è necessario porre una domanda: la crisi riguarda la produzione cinematografica italiana oppure investe tutto il sistema complesso del nostro mercato cinematografico? Cercheremo di rispondere a questa domanda con ordine, cominciando ad esaminare la posizione degli esercenti.

Una situazione paradossale

Si sa che tra A.G.I.S. e A.N.I.C.A. (la associazione dei produttori) si era andata formando una vecchia ruggine. In una conferenza-stampa svoltasi qualche giorno dopo quella del « Comitato », il comm. Gemini, *magna pars* degli esercenti, ha però assunto un tono conciliante. « Anche ammettendo una tenuta media normale del film italiano — preziosa ammissione da parte dell'A.G.I.S.! — per poter oggi rispettare la legge degli ottanta giorni, occorrerebbero da cento a centocinquanta film italiani all'anno, in base alle esigenze determinate dal numero di sale di prima visione ». E' un'affermazione, questa, che dovremo tener presente.

L'elemento più sintomatico e piccante che abbiamo colto in queste dichiarazioni è però il riconoscimento — ammesso quasi a malincuore — di una incipiente crisi dell'esercizio. A prima vista sembrerebbe un controsenso, anzi un paradosso: oggi abbiamo raggiunto il massimo del *dumping* di film americani, ottocento in un anno.

« Da sei mesi — ci dichiara il direttore commerciale di un grande organismo produttivo italiano — tutte le case americane noleggiavano sistematicamente, in provincia, fino alla percentuale assai bassa del 10 % o addirittura a prezzo fisso blocchi di dieci o venti film per volta. In questo modo il film italiano, già gravemente danneg-

giato nelle grandi città, viene così cacciato brutalmente anche dalla provincia, attraverso questa inaudita forma di concorrenza ». Un esempio per tutti: a Brisighella, borgo di qualche migliaio di abitanti, un agente della R.K.O. ha recentemente offerto uno *stock* di film per metà della somma correntemente percepita fino ad allora da una casa di produzione italiana.

Come si può supporre, di fronte a questi dati, una crisi dell'esercizio? Ma c'è di più. L'uomo della strada osserva che ogni giorno si apre un nuovo locale: a Milano ve ne sono in costruzione attualmente 37. In dieci anni il numero totale delle sale, in Italia, è passato da 4000 a 6500 circa. Ciò potrebbe far pensare ad una situazione addirittura euforica. « E' proprio per questo che andiamo in rovina! », ci ha detto invece un piccolo esercente, che da mesi cerca di disfarsi del suo locale. E' pure sintomatica, a questo proposito, la risposta che ci ha dato Gemini: « Il piccolo esercizio è arrivato ad un punto di esaurimento assoluto ». Non ha potuto ignorarlo nemmeno l'on. Pella, ministro delle finanze, costretto ad elevare, qualche settimana fa, il limite minimo per l'applicazione dell'esosa percentuale del 35 % di diritto erariale da 35 a 50 lire (prezzo del biglietto d'ingresso).

Crisi di produzione o generale?

Non lo ignorano nemmeno gli agenti delle case e quelli del « Film Control », la caratteristica organizzazione di stampo americano, che aveva giuocato un ruolo non indifferente nel determinare il riassetto apparente del sistema cinematografico italiano.

Ci sono delle cifre che rivelano questa realtà senza possibilità di equivoco. Il numero degli spettatori per ogni locale è diminuito in media di un quinto; il numero degli spettatori nell'insieme delle sale popolari è sensibilmente diminuito: questo ci affermano le statistiche ufficiali. Ancora: mentre il numero delle sale di prima visione è passato in pochi anni, per esempio, a Roma, da 4 a 16, la tenuta media di un film americano in queste stesse sale è scesa quest'anno a cinque sei giorni. Le eccezioni diventano sempre più rare. *Duello al sole*, il più grande successo commerciale della stagione, ha incassato a Roma 46 milioni (13 milioni in meno, tuttavia, di *Per chi suona la campana*), provocando però il crollo di tutti gli altri film — italiani ma anche americani — che tenevano il cartellone in quei giorni. Vuol dire che il mercato ha il « respiro superficiale ». Quando un industriale o un commerciante avverte che nel suo settore s'inizia il « respiro superficiale » fa gli scongiuri. Ma non ne fa mai abbastanza: non è con gli scongiuri, infatti, che si allontana l'odore cadaverico.

Nella prossima puntata della nostra inchiesta chiariremo il rapporto diretto che passa tra questi fatti e la crisi della produzione cinematografica italiana, e indicheremo le cause di quella che ormai si può senz'altro chiamare la cancrena di tutto il sistema cinematografico in Italia.

FABIO DE AGOSTINI e MASSIMO NIDA

RICORDO

di

BÉRARD

Ispiratore d'un ventennio di eleganza parigina, sottile colorista, abile inventore di mode decorative, Christian Bérard aveva dato un certo stile al teatro, al cinema e al balletto francesi.

DUE anni or sono, Christian Bérard era seduto su una seggiola dorata di Christian Dior, tra una duchessa inglese e una miliardaria cilena, sorprese delle « robes » impensate, che magnifiche modelle facevano sfilare sotto i loro occhi. Dior aveva freddo, nonostante l'aria soffocante. Christian Bérard interruppe il silenzio; applaudì con le sue piccole mani: la rivoluzione di Dior, il famigerato « new-look », era lanciata. Nessuno, a Parigi, a Londra o a New York avrebbe mai osato essere in disaccordo col capriccio stile « Bébé », come Bérard era chiamato dagli amici o da coloro che si davano per tali.

Quattro anni fa, Jouvét rientrò dall'esilio, esecutore testamentario di Jean Giraudoux. A lui spettava di allestire *La folle de Chaillot*, in una Parigi ridiventata libera. Non poteva scegliere che uno scenografo: e Bérard filtrò nel suo spirito l'ultimo dramma di Giraudoux, ne dosò le ombre e le luci e creò per Marguerite Moreno cenci piú sontuosi d'un mantello reale. Quindici anni son trascorsi dal giorno in cui Bérard affrontò il balletto con *Mozartiana* e poco meno dal momento in cui la Comédie-Française lo incaricò di dare un fondo a *La voix humaine* di Jean Cocteau (dalla quale è nato il primo episodio di *Amore* di Rossellini). Da vent'anni insomma Christian Bérard portava la sua pittura sulla scena, poiché anche se travolto dalla moda e dai furori periodici degli snobs, Bérard era pittore, e non solo per aver qualche tela appesa nei musei d'arte moderna dei due mondi.

La seconda settimana di febbraio, Christian Bérard provava le luci di scena sui fondali appena asciutti delle *Fourberies de Scapin*, due grandi scale aperte sul cielo, un cielo grigio e azzurro fatto per i voli della fantasia. Faceva freddo, alle due di notte, dopo una giornata freddissima. Ma Bébé era contento e i proiettori riscaldavano il suo cuore. Pensava già ai colori essenziali del futuro *Tartufo*, qualche ipocrita terra di Siena bruciata, qualche verde bilioso. Poi cadde sul nobile palcoscenico del Marigny. La morte l'aveva colto, senza dolore e senza agguati. Christian Bérard aveva quarantasette anni.

L'arte decorativa di questi ultimi venti anni è legata a Bérard, direttamente o indirettamente. La profusione del suo lavoro, dei suoi consigli, delle sue bizze, della sua « presenza » è certo alla base di forme, di linee, di usi che penetrano su ogni margine



Bérard, interprete e scenografo di « L'aigle à deux têtes ». Con questo film egli ebbe modo di scatenare la sua fantasia ornamentale e di associare il 900 absburgico al gotico britannico.

dell'arte e della vita. Disegnatore di moda o scenografo di cinema, autore di gioielli famosi di place Vendôme o illustratore di Giraudoux, di Galtier-Boissière e d'Alexandre Arnoux, scenografo di *Les bonnes*, di *l'Illusion comique* di Corneille, o dei balletti dei *Forains* o di *Edipe et le sphynx*, Bérard troneggiava sul gusto contemporaneo e vi penetrava attraverso gli occhi degli spettatori, la pelle delle signore, lo sguardo del lettore o l'imitazione puerile del salottiere. Comunque, Bérard esisteva. L'eleganza aveva in lui il profeta del XX secolo, l'erede di Brummel, di Wilde e di Diaghilew.

Bérard fu discepolo di Sérusier (all'accademia Ranson), di Vuillard e di Maurice Denis. La sua prima pittura era monocroma, aliena dagli effetti violenti, tutta in toni bassi e casti. I suoi ritratti, personalissimi, non fanno prevedere lo sgargiante decoratore che Bérard sarebbe diventato. E infatti lascia il cavalletto e sale sulle scene, dapprima a Londra, con *La nuit di*

Cochran, poi a Parigi, con *La voix humaine*. Nel 1928, Cocteau l'aveva introdotto dai Noailles: d'allora in poi Bérard fu l'indispensabile commensale di tutte le riunioni à la page e sebbene andasse alle cene dell'Ambasciata d'Inghilterra con una camicia a quadri e ai ricevimenti dell'Eliseo con sandali di corda, i salotti che non frequentava furono abbandonati.

Il teatro l'attirò come una tela piú vasta, come una fabbrica d'illusione cromatica e come un universo da popolare intensamente. Spinto da Cocteau, da Louis Jouvét, da J. L. Barrault o da Madeleine Renaud, sua cugina, Christian Bérard inventò i « décors » e i costumi delle opere piú importanti del teatro attuale: *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Don Juan*, *Sodome et Gomorrhe*, *La machine infernale*, *L'école des femmes*, *Les bonnes*, *Le corsaire*, *Voulez-vous jouer avec moi*, ecc. Il suo contributo ai balletti di Roland Petit, Jean Babilée, Nathalie Philippart, Léonide Massine, fu pure cospicuo: *Rêve d'amour*, *La symphonie de*

DECADENZA DEL DOCUMENTARIO

l'horloge, Les forains, L'oiseau bleu, La sylphide.

Inspiratore d'un ventennio d'eleganza parigina ed europea, sottile colorista, abile inventore di forme e di mode decorative, Bérard domina insomma lo stile esteriore del teatro, del cinema e del balletto francese. Scenografia o costume, la sua presenza è stata tangibile anche in opere che non lo interessarono direttamente, ma che erano sfiorate dallo « snobismo » geniale che Bérard sapeva creare sul suo lavoro. Nel cinema, Bérard rimise in voga un barocco sontuoso e personale, non schivo d'un certo realismo sordido. Non solo riuscì a rendere tollerabili le più viete fioriture Liberty, ma impose dignità alle bizzarrie del tardo Ottocento. Nel cinema, in quanto specchio del nostro tempo, l'influenza di Cocteau è naturalmente considerevole. In *La belle et la bête* (1945) l'autore di *Le sang d'un Poète* sapeva inevitabilmente su Bérard con tutta la sua mitologia personale della realtà-sogno e della realtà-magia. Senza dubbio, le cariatidi viventi del film appartengono a Cocteau, ma le lenzuola immacolate, le tovaglie bianche, le stanze misteriose del castello — nel tono dell'autentico castello d'un seicentesco italiano — lo sfarzo misterioso della Bestia e anche il suo aspetto bestiale, appartengono indiscutibilmente a Bérard. L'artista dichiarò di essersi ispirato spesso a Gustave Doré che aveva egregiamente illustrato la favola della Signora Leprince de Beaumont e soprattutto i racconti del Perrault; ma in verità lo stile Bérard era fin troppo evidente. E' in fondo al suo eccesso, e all'estetismo personale di Jean Cocteau, che dobbiamo lo scarso interesse cinematografico de *La belle et la bête*, album di stupende immagini che sarebbe stato inutile animare.

Il film realizzato da Cocteau sul suo drammatone teatrale *L'aigle à deux têtes* — eppur ammirabilmente presentato al Teatro Hébertot — non poteva avere un destino differente. Bérard ebbe modo di scatenare la sua fantasia ornamentale, di associare il 1900 absburgico al gotico britannico. Il film è un vero corso di scenografia e i costumi possono far scuola. Ma *L'aigle à deux têtes* è tanto insopportabile che Bérard non uscirà trionfante dall'avventura, com'è avvenuto per *La belle et la bête*, che se non onora la regia è una gioia d'ordine decorativo.

Il successo completo Christian Bérard lo ottiene con *Les parents terribles*. Le luci del dramma e dei suoi personaggi, la loro bruttezza interiore e la polvere che si accumula sulla loro vita, i loro amori e i loro disordini, trovano in Bérard un commentatore baudelairiano, un transfiguratore del quotidiano, dalle calzette sporche allo stucco 1897. Se il film fosse stato a colori, Bérard avrebbe dipinto stanze d'un grigio pesante, a volte dorato, a volte venato di muffa e di sangue, in un'assenza aggressiva di verde e di giallo. Ma in bianco e nero Bérard seppe lo stesso schematizzare la realtà, trasformare l'immondizia in opera d'arte e il sordido in barocco « fin de siècle ».

Jean Cocteau ha detto che con la morte di Christian Bérard perdeva l'uso della mano destra. La scenografia ha perso uno dei suoi occhi più infallibili e severi. Perché questo Sileno barbuto e mondano, paradossale e prodigo, era un artista severo ed esigente con tutti, soprattutto con sé stesso.

LO DUCA

QUALCHE VOLTA si potrebbe pensare che il tono generale della cultura cinematografica inglese sia molto diverso da quello europeo, italiano e francese in generale. Non ci sono molti libri, le due riviste migliori — *Sequence* e *Sight and Sound* — non compaiono che raramente nelle edicole, c'è un solo cinema che proietta vecchi film (l'« Everyman », a mezz'ora di autobus dal centro) non ci sono molte proiezioni di Cineclub. Può anche capitare che *Intolerance* di Griffith venga ripreso all'« Everyman », e tenga il cartellone per qualche tempo a proiezioni normali (forse una cosa che non succederebbe neppure a Parigi), ma è una eccezione. Mentre la vita cinematografica quotidiana, film in lavorazione progetti nuove visioni, è attivissima: una settimana fa sono usciti insieme tre film firmati da quattro registi che sono con Carol Reed e Olivier i migliori registi inglesi: *The Passionate Friends* di David Lean, *Eureka Stockade* di Harry Watt, *The Small Back Room* di Michael Powell e Emeric Pressburger.

In Inghilterra generalmente manca una cultura continua sui classici. E ci si può spiegare il perché. I paesi anglo-sassoni, l'Inghilterra meno dell'America, hanno sempre avuto il senso costante dello spettacolo cinematografico. Questo spiega perché a Hollywood la produzione commerciale abbia raggiunto il massimo delle sue possibilità, e questo spiega perché in un cinema inglese il programma normale comprenda un film lungo, un film breve, un documentario, un disegno animato e occupi in tutto quattro ore della nostra giornata. A questo aggiungete che i paesi anglosassoni hanno scoperto tardi il cinema europeo. Per la prima volta, dopo la guerra, si sono profittati in America con una certa regolarità i film italiani e francesi. E questo non impedisce ancora che un critico americano compili alla fine dell'anno due classifiche generali: una di film americani e europei, l'altra semplicemente di film americani « perché i film europei non hanno in Ame-

rica una distribuzione regolare ». Quindi la sala di cultura londinese non è mai una sala di classici o di capolavori. E' semplicemente una sala di film continentali. E questi film continentali possono essere capolavori come *Le diable au corps*, o film soltanto modesti come *Aux yeux du souvenir* di Delannoy che tiene in questi giorni il cartellone allo « Studio 1 ». Il punto di vista è assolutamente differente: per Londra, dove il giro normale è fatto di film americani e inglesi, la cultura è il film continentale. Non importa che sia estremamente bello: importa che sia francese, italiano, tedesco, svedese, cioè fuori del giro normale degli affari cinematografici.

Ritornando ai film che sono usciti questa settimana, *The Passionate Friends* di David Lean, pur con alcune parti completamente mancate, è certamente il migliore. Per Lean segna un ritorno alla vita inglese, all'ambiente familiare, al piccolo dramma psicologico che era il tema principale di *Brief Encounter* (Breve incontro, 1945). Non si può dire esattamente che *Brief Encounter* e *The Passionate Friends* siano esattamente l'opposto di *Great Expectations* (Grandi speranze, 1946) e *Olivier Twist* (Le avventure di Olivier Twist, 1947). Praticamente il gusto dell'orrido si combina con il gusto morboso delle tentazioni femminili. In *The Passionate Friends*, una donna, Mary Justin, sposata a un uomo ricco e più vecchio di lei, incontra dopo qualche anno di matrimonio un vecchio amore: un uomo che non aveva sposato soltanto perché non le avrebbe portato nessuna sicurezza familiare. Ne nasce un breve amore che il marito scopre e che Mary interrompe. Anni dopo in un luogo di villeggiatura, Mary incontra ancora il suo giovane professore, sposato e entrato felicemente nella vita. Il marito crede a un ritorno di fiamma e chiede un divorzio che coinvolge naturalmente anche l'altra coppia. Mary spera questa volta in una soluzione precisa, in un nuovo amore; ma la situazione è cambiata: il professore ha casa,



Harry Watt, dopo « *The Overlanders* », è ritornato in Australia per dirigere « *Eureka Stockade* »: con questo film egli lascia il documentario ricostruito per il documentario romanizzato.

INGLESE?

ha famiglia, non crede più nelle avventure di una donna che ha vissuto per tanti anni nell'indecisione. Per Mary resterebbe il suicidio, ma il suicidio chiude soltanto la vita degli eroi. Mentre Mary deve necessariamente trovare alle sue spalle il marito rappacificato quando il treno entra nella stazione dell'underground. Non è un lieto fine perché non si appiccica al film: appiccicata al film sarebbe stata la morte di una donna che non può avere la forza morale di uccidersi. Il film, come leggevo di Lean in un breve profilo che una rivista ha pubblicato di lui, è tutto sofisticato, è tutto condotto sull'orlo di una perfezione formale che raggiunge talvolta toni musicali. Ricordo soprattutto una sequenza: nel suo studio, una sera, il marito scopre due biglietti di teatro sul tavolo, e viene a sapere che Mary e il professore non sono a teatro. Comincia a dettare una lettera d'affari alla sua segretaria, si interrompe, si riprende. Tutta la sequenza è intervallata da alcuni dettagli dei biglietti: ma invece di inserirsi su un movimento del marito essi lo precedono. Le inquadrature procedono così: il marito guarda fermo in direzione della finestra; i biglietti sul tavolo; il marito guarda i biglietti. Quindi i biglietti non sono più visti sullo sguardo del marito, ma sul pensiero di lui. O, meglio ancora, acquistano una loro personalità e sono capaci di attirare l'attenzione di una persona. Il ritmo che nasce da questi movimenti è esattamente un ritmo musicale di « contro-tempo ». Tutto il film è condotto con queste analisi psicologiche, con queste sottigliezze formali che creano talvolta un ritmo incantato di suoni e di immagini: una delicatissima porcellana piena di trasparenze, leggermente estetizzante, che vibra e trema per ogni suono o movimento. Il caso di Lean più che un caso di « sophistication » è un caso di ipersensibilità.

The Small Back Room di Powell e Pressburger è una piccola disillusione per chi ha apprezzato il gusto morbido e decorativo di *Black Narcissus* (Narciso nero, 1947) e *The Red Shoes* (1947). Praticamente si può essere estetizzanti (molto cinema inglese lo è: la perfezione formale del documentario e le eleganze psicologiche di David Lean) ma si può esserlo con originalità e con un motivo adeguato. Non si può scegliere un « best-seller » e cercarvi, a dispetto di ogni unità, i motivi più convenienti, accentuare una parte e lasciare che l'altra sopravviva in un qualche modo. Buono o cattivo gusto, la sequenza d'avanguardia in cui si vede il protagonista (vago ricordo di *The Lost Week-end*) dibattersi con una enorme bottiglia di alcool e con cento orologi, è « spostata » in una storia di bombe tedesche che cadono sulla costa del sud e che nessuno riesce a smontare.

Eureka Stockade di Harry Watt è molto lontano da *The Overlanders* (1946). È girato in Australia con lo stesso attore (Chips Rafferty), perché il primo film aveva avuto in Inghilterra un successo che meritava di coltivare. Ma non è più un « documentario ricostruito » sulla grande caccia all'oro che vi fu in Australia un secolo fa. Harry Watt in un articolo ha spiegato come il film è stato fatto, quante comparse sono state assoldate, quanti ambienti sono stati ricostruiti. Il documentario ricostruito è diventato il documentario romanzesco, è diventato in questo caso il « western ». Era naturale che un vecchio documentarista come Harry Watt arrivasse cogli anni, e con l'evoluzione naturale del cinema inglese, a un film di questo genere. È altrettanto naturale che buona parte delle sue qualità si siano perse nel passaggio.



Con « *The Passionate Friends* » il regista David Lean ritorna alla vita contemporanea inglese, al dramma umano che era il tema di « *Brief Encounter* » (*Breve incontro*), diretto nel 1945.

A proposito di documentaristi vedevo l'altro giorno in un cinema di Londra un documentario sulla posta notturna in Inghilterra che ripete il soggetto del vecchio *Night Mail* (1935) di Alberto Cavalcanti. Il vecchio *Night Mail* era migliore. Naturalmente non

c'è nessuna ragione per trarne conclusioni. Ma potrebbe darsi che la nascita del cinema inglese dal documentario segnasse, fra qualche anno, la morte del documentario inglese.

SERGIO ROMANO

STORIA DI UNA FALSA "STORIA"

L'HISTOIRE DU CINÉMA di Maurice Bardèche e Robert Brasillach è giunta alla terza edizione (1). Si può esser certi che, qualsiasi cosa succeda al mondo, ogni qualvolta ciò sembrerà opportuno, una successiva edizione vorrà vedere la luce. E se è logico che un libro abbia, di volta in volta, delle ristampe, è logico anche attendersi dagli autori sempre più numerosi approfondimenti, basati sulla ricerca storica e sull'indagine filologica. Ma non è questo il caso della *Histoire* Bardèche e Brasillach: dalla prima edizione all'ultima, la più recente, è cambiata un poco la prefazione, e sono stati aggiunti alcuni capitoli frettolosi e generici. Niente altro.

Ogni libro ha una cosa caratteristica specifica, una sua particolare filosofia tradotta in pratica. La caratteristica specifica di questa *Histoire* è innanzitutto l'incompetenza; poi, il diletterismo; indi l'incoscienza. La prefazione alla prima edizione non faceva che esclamare, liricamente: « Abbiamo visto nascere un'arte! Abbiamo visto nascere un'arte! ». Questa esatta affermazione, che a scrittori provvisti di un poco di serietà avrebbe permesso di occuparsi attentamente di uno dei fenomeni artistici e sociali più importanti

del nostro tempo, per Bardèche e Brasillach si risolse in una divagazione epidemica, in uno scintillante e spumeggiante « reportage » basato esclusivamente sul gusto, sulla suggestione, sull'incanto, via via fino al pettegolezzo e alla banalità più spicciola e disarmante. La seconda edizione comparve nel 1943, e gli autori si affrettarono a dichiarare, sempre in sede di prefazione, che avevano potuto rimaneggiare profondamente certe parti, correggere numerosi dettagli e completare i lati informativi del loro libro. Lavoro senz'altro interessante, del quale però, purtroppo, soltanto essi si sono accorti. Gli errori cronistici e storici, le citazioni inesatte, i giudizi « inventati » sono talmente tanti anche in questa edizione, e talmente grossolani, da finir coll'essere ridicoli. La terza edizione è più recente, comparsa dopo la Liberazione: stavolta la prefazione prende il coraggio a due mani, e dichiara: sì, lo sappiamo, le persone serie ci hanno rimproverato errori e difetti, verissimo, ma a noi non interessa, questa storia è un fatto nostro personale, ci piace anche con i suoi errori, e andate a farvi benedire.

Questa dichiarazione di diletterismo e di incoscienza, oltre a permettere un primo giu-

dizio sul libro, conduce a un'osservazione ovvia: non si intitola *Storia del cinema* un libro che storia del cinema non è. Apporre il titolo di *Storia del cinema* a una serie di divagazioni personalistiche, dilettantesche e incoscienti, prive di qualsiasi base storico-filologica, si può definire, in prima approssimazione, truffa, abuso di fiducia. L'incompetenza, l'incoscienza di Bardèche e Brasillach è quasi un limite insormontabile. Si può essere anche più incompetenti e incoscienti, ma è difficile. E' una grottesca enormità scrivere in una *Storia del cinema* i titoli dei film in francese, vale a dire nella versione francese: e chi riesce più a identificarli? E', come minimo, incoscienza citare frasi su frasi di Delluc, di Moussinac, di Jeanne, di Charenso, senza riportarle tra virgolette, citando l'autore e la fonte. E' assurdo, dopo il lavoro di ricerca storica e filologica ch'è stato compiuto negli ultimi anni, continuare a lasciare in un libro madornali errori di data, di attribuzione, che ormai può correggere a memoria anche un semplice aderente al « Circolo del cinema » di Zelobuonpersico, se esiste. Vediamo, per esempio, alcuni tra i più gustosi tra questi, che non sappiamo come definire: se errori ridicoli, o che altro.

Giardinin è autore di un *Burrone di Gonciarov*. Si tratterà di un film dal titolo *Il burrone*, e tratto dall'opera dello scrittore Gonciarov. Nel 1923, un certo Striginski dirige *Tarss Bulba*. Che si tratti di Stricewski? E chi è il regista Wettman? Forse è il regista Wellman. Un film dal titolo *Aurora* è tratto da Lidermann. Che si tratti di Sudermann? Queste cose si leggono in un libro la cui prefazione dichiara: abbiamo profondamente rimaneggiato, completato, corretto, eccetera eccetera. Alla buon'ora! (2). Ma non sono propriamente questi, i veri e propri difetti del libro. Fossero soltanto questi, non ci sarebbe poi tanto male. Si classificherebbe l'*Histoire* al rango delle varie sciocchezze di cui la cosiddetta « letteratura cinematografica » abbonda, e non se ne parlerebbe più. Ma invece non si può. Bardèche e Brasillach sono due « intellettuali », due « scrittori francesi », due « fini letterati » che si degnano di occuparsi di cinema. Che contano le date sbagliate, le citazioni truccate, i nomi deformati (c'è di che ridere, quando si pensa che un nostro critico, avendo notato che Dostoevski si scriveva in almeno dieci modi diversi, si rivolse a un professore universitario per approfondire la questione!); che importa che tutto il cinema italiano, a un dipresso, si riduca tutto alla famosa (famosa per certi critici francesi, e nessun altri) « querelle des barbes »? Non conta nulla. Dalla parte di Bardèche e Brasillach volano nel cielo puro dell'Arte la Cultura, il Gusto, la Suggestione, l'Incanto, la Letteratura, la Vita, e altre cose ancora che, purtroppo, ci sfuggono. Non è umanamente possibile tediare il prossimo con la lista delle corbellerie che gli autori sciorinano con la massima placidità. In fin dei conti, l'*Histoire du cinéma* non è il concorso « Vista la svista? », e l'editore non assicura nessun premio, sia in denaro che in natura, al paziente collezionatore. Ma vediamo quale è la qualità, il grado delle affermazioni « culturali », « estetiche » di Bardèche e Brasillach. Tolstoj è definito « pessimo profeta, e falso grand'uomo ». Granowski è messo sullo stesso piano di Stanislawski, Maierhold e Tairov. Dopo di che Romain Rolland può andare a nascondersi, è Silvio d'Amico e Lo Gatto senz'altro cambieranno mestiere, dedicandosi alla regia di alcuni pregnanti « Bolor Film ».

Secondo Bardèche e Brasillach, le scenografie di *Aelita* sono in « stile *Caligari* ». Uno scherzo: questi grandi letterati e fini intellettuali confondono « costruttivismo » con « espressionismo », Rodcenko con Kokoschka. Poi, scrivono frasi come questa: « C'è Corneille, e poi c'è Racine. C'è Griffith, Sjöström e Eisenstein, e poi c'è *Scarface*! ». Aggiungendo: beninteso, su un altro piano. Quel

« beninteso » è assolutamente impagabile. Griffith viene definito « il Cimabue e il Dumas figlio del cinema americano »: definizione acuta, profonda e chiarissima, come ognuno vede, e che taglia alla radice ogni possibilità di dubbio o di discussione. E chi è mai Carné? Carné talvolta è stato un « Utrillo del cinema ». E che cosa ricordano certe immagini di *Boudou sauvé des eaux*? A questo punto tutti rispondono in coro: le tele del doganiere Rousseau. Naturalmente. Fa spavento pensare che simili cose stiano scritte in un libro che si intitola *Histoire du cinéma*. Ma chi sono, precisamente, Bardèche e Brasillach? Sono due scrittori fascisti. Non perfascisti, neofascisti, o post-fascisti. Fascisti *tout court*. Proprio in questi giorni Bardèche ha scritto un libro in cui si dice che i campi di concentramento ed eliminazione hitleriani, di cui nessuno avrebbe mai sentito parlare prima della sconfitta della Germania, « sono troppo belli per essere veri ». Ora, a parte il fatto che noi non siamo fessi, e che ci ricordiamo che fin dal 1935 Dimitrov denunciò e descrisse i campi di concentramento nazisti, non possiamo, proprio non ci riesce, di non credere alla realtà: la quale realtà è costituita dai nostri amici che quei campi hanno conosciuto, e che è anche costituita da quei nostri amici che da quei campi non sono tornati. Viene allora il dubbio che Bardèche sia assolutamente pazzo. E qual'è la concezione della vita e dell'arte degli autori dell'*Histoire*? Durante l'occupazione nazista, Brasillach scrisse: « Sono andato a letto con la Germania. Che voluttà! ». Questa frase non voleva essere comica: voleva essere lirica, artistica. Insomma, fuor che comica, qualcosa voleva essere. Ma ci pare che questa frase non esprimesse altro che una concezione del mondo bestiale, da basso ventre, pornografica. Non era, questa, per Brasillach, una concezione occasionale, motivata, chissà mai, dal fatto che i nazisti avevano raso al suolo Oradour, o assassinato Crémieux e Max Jacob.

Intanto, nella *Histoire* leggiamo che l'essenziale di Douglas sta « nell'agilità di questo corpo robusto, piacevole a vedersi ». Nel *Carro fantasma* quel che si salva sarebbe l'amore del tutto carnale » che Sjöström avrebbe per la natura (dove siano andati a trovarlo, quest'amore carnale, è difficile dirlo. Se c'è un film misticheggiante, astratto, fantastico, spiritualista, quello è proprio il *Carro fantasma*. Ma pazienza). Non mancano poi le falsificazioni vere e proprie (a proposito di *Intolerance* di Griffith, l'esposizione del soggetto svisò e falsificò radicalmente il soggetto stesso); le deformazioni della storia (vien detto che, in *Nascita di una nazione*, il Ku-Klux-Klan aveva un ruolo glorioso « conforme d'altronde alla verità storica ». E' tutta questione d'intendersi: se massacrare negri, cattolici e ebrei è una cosa gloriosa, senz'altro il Ku-Klux-Klan ha svolto nella storia americana un ruolo glorioso. Ma, a nostro avviso, ritenere gloriosa l'opera di una setta sanguinaria di fanatici razzisti, assassini e stupratori, significa essere alquanto matti); non manca l'uso della canibalesca teoria razzista, come metro di giudizio. Charlot, poveraccio, si spiega col fatto che « non è che un mezzo ariano »; Carné è un regista « influenzato da un'estetica ebraizzante ».

Non si può avere idee simili, e poi capire qualche cosa di cinema. E' quasi sbalorditivo, e in certo senso quasi ammirevole, come Bardèche e Brasillach riescano a non capire niente. In *Nascita di una nazione* non vi sarebbe neppure un embrione di ritmo (!), *Charlot soldato* sarebbe « il film del sarcasmo e della vigliaccheria umana » (!), le sovrimpressioni del *Carro fantasma* sarebbero un « trucchetto ingegnoso » (!), *Tabu* « non oltrepassa il livello delle altre opere di genere polinesiano » (!), nella *Madre* di Pudovkin vi sarebbero « L'antica mitologia russa, gli angeli e i demoni della carità dostoev-

skiana » (!), *Pranzo* alle otto di Cukor sarebbe un film « umanista » (!), che par « trascinare il cinema verso un contrappunto psicologico » (!), Jean Vigo « non sapeva raccontare » (!), *L'angelo azzurro* è un film « dagli incanti impuri » (!), in *Ragazze in uniforme* della Sagan c'è « la magia di un racconto romantico » (!), e inoltre c'entrano anche « le fate della vita e della morte » (!), nonché De Musset e Proust (!), *Quai des brumes* è privo di originalità (!), eccetera.

Dove Bardèche e Brasillach si trovano proprio a loro agio, è nella parte dedicata al cinema sovietico. Anche qui i giudizi copiati, le notizie riportate senza citarne la fonte sono legione; ma il comico viene quando sono essi stessi, gli autori, che parlano. Eisenstein « è una scimmietta collerica e potente » (oltre ad essere un grande artista, precisano olimpicamente gli autori), l'operatore Tissé diventa un regista tedesco, Ilia Trauberg viene confuso con Leonid Trauberg, nel cinema sovietico dilaga una « valanga di teorie insensate », e dopo la Rivoluzione l'antica « élite » cinematografica scompare (chi poi si piglia il gusto di andare a documentarsi, trova che, dopo la Rivoluzione, oltre il novanta per cento dei registi, degli attori e dei tecnici del cinema russo prerivoluzionario è rimasto nell'URSS, ed ha continuato a lavorare; trova anche che, caso strano, un produttore dei più celebri, Khangionkov, riconobbe *de jure* la nazionalizzazione delle sue industrie, lavorò a lungo nel cinema sovietico, e nel 1937 ebbe dal Governo una pensione a vita per i suoi meriti artistici e tecnici), eccetera, eccetera. Manca a Bardèche e Brasillach una qualsivoglia concezione teorica, estetica, del cinema. Essi sono dei dilettanti della peggior specie, che al cinema annotano qua e là alcune belle immagini, poi aggiungono Utrillo, Corneille, De Musset, Goya e Proust, i quali, assolutamente non c'entrano. Spesso non capiscono neppure la trama dei film, oppure ci vedono cose inesistenti (vedi il caso di *La tragedia della miniera*, dove secondo loro ci sarebbero delle sovrimpressioni, le quali, ovviamente, in quel punto, non si sono mai sognate di esserci).

Ma insomma, c'è qualcosa di buono in questa *Histoire*? C'è, come no. Ci sono molte frasi scritte bene, con garbo stilistico e linguistico. *Flatus vocis*. Queste belle frasi non significano niente, e quando per caso hanno un significato, manco a farlo apposta si tratta di un significato sbagliato. L'*Histoire du cinéma* di Bardèche e Brasillach è un esempio tipico del come i « letterati », gli « intellettuali », possano manomettere il cinema e la sua storia, contribuendo alla diffusione e al rafforzamento di un malcostume, che invece noi non ci stancheremo di denunciare. « Storie del cinema » sono quelle di Pasinetti, di Sadoul, di Lewis Jacobs, di Lebediev, mai sarà *Storia del cinema* questa di Bardèche e Brasillach, anche se nel lancio della terza edizione (ove si parla delle Hitlerjugend come di « angeli biondi di una civiltà scomparsa » si sia inserita una speculazione politica basata sul fatto che, dopo la Liberazione, il collaborazionista Brasillach è stato fucilato per alto tradimento, e Bardèche imprigionato. Recentemente, su questa stessa rivista, Pietro Bianchi ha scritto un articolo su Robert Brasillach e Jean Prevost che ci ha stupiti, addolorati e indignati. Ci pare infatti assolutamente mostruoso mettere sullo stesso piano morale Brasillach e Prevost, vale a dire l'assassino e l'assassinato.

GLAUCO VIAZZI

(1) Prima edizione: Paris, Denoël et Steele, 1935; seconda edizione: Paris, Denoël et Steele, 1943; terza edizione: André Martel, 1948.

(2) In verità gli errori elencati da Viazzi sono ben pochi. Si potrebbe fare un elenco più esauriente. Bardèche e Brasillach, ad esempio, attribuiscono addirittura *The Green Pastures* a King Vidor. (N. d. R.).



TERESA RAQUIN

A RAVVIVARE il ricordo del film visto parecchi anni fa, rimangono a noi le fotografie, che aiutano abbastanza chiaramente a riconoscere, in un certo senso e con una certa approssimazione, i mezzi adoperati per la traduzione cinematografica del romanzo di Zola, *Teresa Raquin*, diretta da Nino Martoglio, che si era già affermato con il tipico e classico *Sperduti nel buio* (1915). Pur volendosi allontanare dal clima partenopeo, e affrontando un romanzo che si svolge in un tipico ambiente (Parigi), visto dagli occhi di un rappresentante della scuola « realistica », involontariamente Martoglio si riporta in un clima passionale e ardente, e le sue figure diventano fatalmente rappresentanti del carattere meridionale.

A dar vita alla sanguigna e violenta figura di Lorenzo, Martoglio chiama Dillo Lombardi, che per l'occasione abbandona l'elegante marina del Duca di Valenza di *Sperduti nel buio* ed entra nelle vesti del felino e carnale amante. La forza del regista è tale, che Lombardi perde ogni personalità per diventare un tipo « martogliano » e in alcuni momenti appare, in un certo senso, uguale a Grasso-Nunzio, il tenero figlio del mistero di *Sperduti nel buio*.

In *Teresa Raquin* oggi appaiono molto più a posto i tipi maschili, che in origine dovevano essere di secondo piano. Il peso del titolo poggiava sulla protagonista Giacinta Pezzana, notissima anche per l'interpretazione, in Italia, di *Teresa Raquin*. Al suo fianco, nel ruolo della fremente sposa, il regista chiama Maria Carmi, che aveva già lavorato in *Sperduti nel buio* due anni prima. Senza voler discutere lo stile delle due interpretazioni femminili, a giudicare dalla creazione fisica del tipo, grazie al costume, le troviamo leggermente teatrali, cosa evitata per i ruoli maschili; sia Lombardi che l'ignoto attore che dà vita all'infelice marito, visti sempre attraverso la loro creazione di « tipo », appaiono molto più cinematografici, intesi non più come ricostruzione di una personalità spettacolare, ma come rifacimento di un elemento che deve quasi essere documentario.

Teresa Raquin è sempre tenuto su un dignitoso piano. Martoglio, mostrando il pavimento dà ai personaggi un piedestallo metafisico, precorrendo così, con la sua sensibilità gli espressionisti tedeschi, che faranno la loro apparizione, circa quattro anni dopo. Inoltre la sua sensibilità nel creare e comporre l'ambiente, rivela una sicurezza e un'abilità nel collocare gli oggetti, sporgenze e rientranze, ombre e luci, curve e rette che, pur non cadendo nell'inutile ricerca di un dato particolare, gli permettono di poter essere considerato come il vero precursore della scenografia cinematografica. Forse, se si potesse rivedere *Teresa Raquin*, il film apparirebbe sotto taluni punti leggermente arcadico, fatto dovuto in special modo alla recitazione. Nelle fotografie appaiono fortissimi i segni delle leggi « teatrali » nell'espressione del gesto; d'altra parte tutto il cinema europeo, a quel tempo, peccava di una certa sottomissione alle regole dello spettacolo teatrale.

Il regista, pur concedendo alla vena creativa degli interpreti moltissime facilitazioni, traduce l'opera letteraria con padronanza (nonché una certa praticaccia) della tecnica cinematografica, sottoposta alla sua personale concezione del vero, in cui la verità della vita appare quasi deformata da una certa forma di « fantastico » che lo stacca dal facile « verismo » per entrare nella forma artistica. La scenografia è in massima parte composta di interni (fedeltà al romanzo): la casa dei Raquin, specie la sala da pranzo, il negozio, la galleria che introduce al negozio e alla fine un particolare della casa, la camera degli sposi. Per gli esterni occorre solo il paesaggio in riva al fiume, dove ha luogo il delitto. Qui il Tevere sostituiva egregiamente la Senna: il regista coglie solo quello che occorre a rappresentare la massa d'acqua, costruendo magnifiche inquadrature attraverso sapienti composizioni fatte con elementi inerenti sempre all'acqua (barche, piloni, puntoni). E ci sia permesso dire che proprio qui, forse per l'avvicinamento del tema ma anche per la composizione e il taglio, l'opera di Martoglio ricorda moltissimo le sequenze di *Aurora*: quelle del delitto sulla barca e quelle della presentazione del piccolo paesino, dove approda il battello. Precisiamo che l'accostamento nasce dalle « cose » e non dalle persone. Il boschetto in cui nasce nella mente di Lorenzo il primo tentativo per l'esecuzione del delitto, viene colto dal regista quasi come una macchia grigia, dove timidamente si disegnano i contorni delle foglie e l'erba del prato, tagliata diagonalmente per lasciare il campo opposto alla massa d'acqua che scorre silente e calma: talento e sensibilità unite felicemente. La scenografia degli interni rivela forse un pochino la mentalità siciliana del regista e l'arredamento segue una ricerca quasi eccessivamente preziosa. Le stoviglie, oltre che tipicamente dell'epoca, stanno a indicare un clima, un'epoca e una società. Sui costumi si potrebbe dire molto: di buon gusto e di stile cinematografico sono gli abiti maschili; quelli femminili sono volgari ed indicano il carattere del personaggio. Particolarmente efficace è l'abito che indossa la merciaia nelle prime scene, e al quale fa riscontro quello della sposa.

Forse *Teresa Raquin* è inferiore a *Sperduti nel buio*, ma certamente rimane un'opera tra le più significative di Martoglio e del vecchio cinema italiano.

ANTONIO CHIATTONE

Nelle due pagine che seguono pubblichiamo altre fotografie tratte da *Teresa Raquin*.

Regia: Nino Martoglio - *Soggetto:* dal romanzo di Emilio Zola - *Interpreti:* Giacinta Pezzana, Maria Carmi, Dillo Lombardi - *Produzione:* Morgana Film, Roma, 1916.

Alcune immagini = "documento" tratte dal film "Teresa Raquin", diretto da Nino Martoglio.





DA "THE GREEN PASTURES" ALLA POLEMICA ANTIRAZZISTA

PER parecchi anni, dopo gli esperimenti di *Hearts in Dixie* (1929), *Hallelujah!* (Alleluia!, 1929) e *The Green Pastures* (1937), le grandi case hollywoodiane si guardarono bene dal mettere in cantiere altri film di negri. Proseguì invece la produzione di film negri da parte di piccoli produttori indipendenti: *The Black King* (1932), diretto da B. Pollard, che fu il primo « western » negro, *Spirit of Youth* (1937), *Siren of the Tropics* (1937) con la Baker, *Mystery in Swing* (1938), *Double Deal* (1938), *Harlem in Prairie* (1939), *Paradise in Harlem* (1939), *Broken Strings* (1940), *Mr. Washington Goes to Town* (1940), *Keep Pounding* (1941), *Murder on Lenox Avenue* (1941), *Lucky Ghost* (1941), *Sunday Sinners* (1941) film musicale. Tutti film con soli interpreti negri fra i quali si fece notare Manto Moreland che comparve poi, in coppia con Frankie Darro, in una serie di film gialli della Monogram ed in numerosi altri. Come già per le precedenti produzioni del genere, questi film di piccoli produttori indipendenti, a corto di capitali per realizzazioni più impegnative, risultavano generalmente mediocri ed erano unicamente destinati alle sale cinematografiche per negri, che da 400 nel 1928 erano salite a 600 verso il 1940, sparse in tutta l'America. Il loro maggior difetto era di non differenziarsi dalle solite convenzionali commedie e di consentire persino a presentare dei negri nei comuni tendenziosi aspetti stereotipati, in omaggio alla moda ed alla mentalità mantenuta in vigore dalla produzione delle grandi case.

Queste infatti avevano continuato a far apparire dei negri in molti loro film, ma quasi sempre sotto l'aspetto di esseri inferiori o spregevoli o sciocchi: il cameriere Jeff in *All Army for the Defence* (L'accusa, 1932), di Cummings Irving, la serva Cora in *Blonde Venus* (Venere bionda, 1932), il solito negro pauroso e terrorizzato in *Helldorado* (1935), il servitorame negro di *Jezebel* (Figlia del vento, 1938), l'invariabile serva inguaribilmente stupida di *Mildred Pierce* (Il

romanzo di Mildred, 1946) ed innumeri personaggi negri convenzionalmente standardizzati di moltissimi altri film. A questa propaganda antinegra, che si potrebbe anche definire indiretta, si aggiunsero tentativi più scoperti, sino a prospettare come giuste e legittime le violenze razziali. Infatti in *A Nation Aflame* (1938) di Victor Halperin, tratto da un racconto di Thomas Dixon (l'autore del romanzo *The Clansman* dal quale Griffith aveva tratto il suo *The Birth of a Nation*) si narrano i fasti di una società segreta sul tipo del famigerato Ku Klux Klan, ed a questo film si deve pure aggiungere, nella stessa epoca, *Gone with the Wind* (Via col vento, 1939) che insiste, alla maniera di Griffith, nel legittimare i pregiudizi sudisti sulla inferiorità dei negri, buoni solo come schiavi.

Numerose comparse di personaggi negri si ebbero anche nei film carcerari e di gangsters, da *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Io sono un evaso, 1932), a *Public Hero Number One* (Missione eroica, 1935) al gangster negro ed al suo autista pure negro di *The Petrified Forest* (La foresta pietrificata, 1936). I film nei quali dei personaggi negri erano prospettati in modo non dispregiativo o magari simpatico non erano molti: possiamo ricordare, a titolo d'esempio, *Of Mice and Men* (Uomini e topi, 1939) e *The Adventures of Huckleberry Finn* (1939). Con il sopravvenire però dell'ultima guerra, essendo stato ritenuto « unpolitico » l'offendere o comunque il dar motivo di risentimento alla popolazione negra d'America, che doveva anch'essa contribuire allo sforzo bellico, la percentuale dei film nei quali i negri sono prospettati in luce più simpatica aumentò notevolmente, da *Sullivan's Travels* (I dimenticati, 1941) dove i negri accolgono dei detenuti bianchi nel loro oratorio, a *Casablanca* (Casablanca, 1943) dove H. Bogart fa amicizia con un pianista negro, a *Bataan*, (Bataan, 1943) a *Sahara* e *Grash Dive* (1943), dove dei soldati negri sono presentati come esseri simpatici e coraggiosi, a *The Vanishing Virginian* (1943) che prospetta una simpatica amicizia

tra aristocratici Virginiani e negri, a *In this our Life* (1942) nella quale una simpatica figura di negro è opposta ad una antipatica e nevrotica ragazza sudista, a *Lifeboat* (Prigionieri dell'oceano, 1944) ed a parecchi altri ancora, oltre poi a tutti quei numerosissimi film nei quali dei negri fanno fugaci apparizioni e che sarebbe interminabilmente lungo citare, anche come semplice esemplificazione: nomineremo solo, così a caso, *The Lost Weekend* (Giorni perduti, 1945), *Secret Command* (Comando segreto, 1944), *Shadow of a Doubt* (L'ombra del dubbio, 1943), *Flesh and Fantasy* (Il carnevale della vita, 1943) ecc. E' poi da citare *Song of the South* (1946) di Disney, film in parte di personaggi umani ed in parte di cartoni animati, nel quale l'attore negro James Baskett, che impersona lo zio Remus, i cui racconti danno appunto origine alle parti in disegno animato, s'è visto conferire per questa sua interpretazione un Oscar. Il primo, crediamo, sinora dato ad un negro.

Devono inoltre essere menzionati i documentari: *One Tenth of our Nation* (1940) sull'inadeguato livello d'educazione fra i negri del Sud, *A Place to Live* (1941) sulle condizioni d'abitazione tra negri e bianchi a Filadelfia, *Henry Brown, Farmer* su un agricoltore negro nell'Alabama, *The Negro Soldier* (1944) sui soldati negri, diretto da Capra, *Negro College in Wartime* (1945) sui convinti negri in tempo di guerra, prodotto dall'Office of War Information, *Dr. George Washington Carver* (1945) sulla vita dell'omonimo scienziato negro, *We've Come a Long Long Way* (1945) sintesi storica della razza negra, ed infine *The Brotherhood of Man* (1947) interessante tentativo di combattere i pregiudizi di razza e rafforzare la fraternità fra gli uomini, impiegando come mezzo di propaganda i cartoni animati.

Come segno di questa forzatamente migliorata mentalità, si ebbero anche due film di negri prodotti da grandi case cinematografiche: *Stormy Weather* (proiettato in Italia col titolo originale, 1943) prodotto dalla Fox, e *Cabin in the Sky* (1943) prodotto dalla Metro. Prima e dopo *Stormy Weather*, spettacolo musicale nel quale il consueto pretesto delle vicissitudini d'una « stella » — stavolta una « stella » di Harlem — fornisce la traccia al susseguirsi di numeri musicali e coreografici, si erano avute, in vari film, più o meno brevi comparse di numeri di jazz e di canto negro, ma sempre saltuarie e limitate: dai vari numeri di Louis Armstrong — il quale oltre che eccezionale musicista si è pure dimostrato ottimo mimo — in *Pennies from Heaven* (1936), *Artists and*

A sinistra: James Baskett, interprete di « Song of the South » di Disney, ha ottenuto il primo Oscar sinora dato ad un negro. A destra: Hattie McDaniel in « The Great Lie » (La grande menzogna, 1941). Questa attrice è apparsa anche in « Gone with the Wind » (Via col vento).





Nel film « Jezebel » (Figlia del vento, 1938) di Wyler, vengono ancora una volta legittimati i pregiudizi sudisti sulla inferiorità dei negri.

Models (1937), *Every Day's Holiday* (1937), *Going Places* (1938); alle brevi apparizioni di Lena Horne in *Ziegfeld Folies of 1946* e in *Panama Hattie* (1942); all'esibizione di musica e danza negra in *Hellzapoppin* (Hellzapoppin, 1941). Anche nei film musicali, sempre in forza del preconcetto razziale, gli americani ci hanno fatto fare indigestione di complessi jazzistici bianchi, da quello di Paul Whiteman, iperbolicamente chiamato « re del jazz » a quelli di Benny Goodman e di Glenn Miller, fino alla mistificazione di *New Orleans* (1947) dove le eccezionali possibilità dell'orchestra negra di Louis Armstrong ven-

gono tenute in sottordine a tutto beneficio dell'elefantica glorificazione dell'orchestra bianca di Woodie Herman. Oppure ancora sino a dare a *The Jolson Story* (1947) il pretenzioso sottotitolo: *nascita del jazz*.

Ma il problema del jazz nel cinema meriterebbe un'apposita ed ampia trattazione (più compiutamente estesa e documentata di quelle, peraltro impegnative ed interessanti, di T. Granich su *Bianco e Nero* e di H. Pannassié sul *Magasin du Spectacle*). Noi vi accenniamo solo sommariamente, per i riflessi che lo collegano al più ampio problema dei negri d'America nel cinema: cioè per sotto-

lineare come gli americani, pur non potendo negare gli eccezionali doni innati dei negri per il jazz e la pantomima, non hanno voluto dar loro nei film musicali il posto che sarebbe spettato. E' significativo, e quasi simbolico, a questo proposito, l'episodio di *Hellzapoppin*. Nella villa d'uno dei soliti magnati americani si dà una festa e la figlia del padrone di casa, col suo innamorato, organizza uno spettacolo di rivista. Durante i preparativi, nella sala deserta dove sono depositati gli strumenti musicali, la servitù negra improvvisa di straforo un numero ritmico di classe. Il regista e organizzatore della rivista vi assiste inosservato e quando si mostra, i negri se la svignano di gran carriera, mentre egli dice al suo aiutante che un numero del genere avrebbe potuto essere una grande attrazione. Episodio simbolico: i negri vi compaiono come esseri di categoria inferiore (servi e paurosi) ed il regista della rivista pur riconoscendo platonicamente le loro doti musicali e pantomimiche si guarda bene dal dar loro la parte che si meriterebbero nel suo spettacolo.

Torniamo comunque a *Stormy Weather*, che all'infuori della singolarità di essere un film musicale esclusivamente di negri, con delle esibizioni di prim'ordine (il jazz di Cab Calloway, il pianista Fats Waller, Bill Robinson, Lena Horne, i fratelli Nicholas) non offre pregi di particolare importanza, salvo alcuni tentativi di fusione cinematografica tra l'espressione musicale e l'atmosfera ambientale. Tentativi però non del tutto riusciti, cosicché il vero film sul jazz resta ancora da fare. Forse un'indicazione da tener presente in questo campo, dei rapporti tra jazz



Da « *Stormy Weather* » (1934) di Andrew Stone: film musicale interpretato da soli negri.





In «Cabin in the Sky» di Vincente Minnelli, i negri possono vedere sullo schermo un paradiso terrestre a loro precluso dai bianchi.

ed espressione cinematografica, può esser fornita dal cortometraggio che prende il titolo da una delle composizioni musicali eseguite nello stesso. *Jammin' the Blues* realizzato nel 1945 per la Warner (la quale produsse pure un cortometraggio, *Carnival in Rhythm* (1944) su Katherine Dunham), da Gjon Mili, ed il cui interesse risiede nella tecnica del gioco delle luci e dell'impiego di fondali a tinta unita, alternativamente neri e bianchi, in funzione dei temi musicali. *Cabin in tre Sky* è invece un po' compromesso fra *Stormy Weather* e *The Green Pastures*. Del primo ha buoni numeri musicali e coreografici, affidati a Duke Ellington, a Louis Armstrong, a Lena Horne, a Bubbles ed a «Rochester»; del secondo ha l'immaginazione ingenua e primitiva della favola, nelle proposizioni però d'un acquarello in paragone ad un'acquaforte. E' in complesso un film di media levatura, nel quale è evidente l'intenzione di condensare in una specie di attraente antologia i soliti luoghi comuni di Hollywood sull'anima nera e sulle sue aspirazioni e raffigurazioni ultraterrene.

Dopo questi due film negri, non se ne sono finora avuti altri. I negri hanno però continuato ad apparire, come per il passato, in parecchi film: a volte nelle solite parti di personaggi più o meno spregevoli, sciocchi e servili, a volte invece — e negli ultimi tempi con maggior frequenza — in veste di per-

sonaggi umani e simpatici. Si è avuta anche una retrocessione ai tempi di Griffith con *Saratoga Trunk* (Saratoga, 1946) dove Flora Robson appare truccata da negra. In ogni caso il tono antinegro dei film americani si è sensibilmente affievolito, principalmente a seguito delle necessità e delle evoluzioni della recente guerra, ed in parte fors'anche perché i produttori di Hollywood si sono accorti che lo spauracchio del boicottaggio, da parte degli Stati del Sud, dei film nei quali i negri non comparissero come esseri inferiori, era stato parecchio esagerato: infatti le più recenti statistiche hanno dimostrato che la zona sudista incide solo per un 8% sull'utile totale dell'industria hollywoodiana. Questo non significa però che i pregiudizi di razza siano scomparsi. Ancora recentemente l'attrice negra Butterfly McQueen — comparsa, tra l'altro, in *Gone with the Wind*, *Mildred Pierce*, e *Duel in the Sun* (Duello al sole, 1947) — avendo annunciato che avrebbe rifiutato di interpretare ancora delle parti di serva stupida, venne boicottata da numerosi agenti e case cinematografiche di Hollywood. Altra prova del permanere dei pregiudizi razziali sono i tagli ed i veti imposti dalla apposita censura per le pellicole destinate al cinema degli Stati del Sud. Da anni vengono così tagliate, dai film destinati agli spettatori sudisti, tutte le sequenze in cui i negri non appaiono in modo conforme ai pregiudizi sulla assoluta supremazia bianca. Ma anche in questo campo si è avuto un sintomo di reazione: nel 1947 Eric Johnston della «Motion Picture Producer's Association» decise finalmente di contestare le decisioni di tale assurda censura a seguito del divieto decretato dalla stessa contro il film *Curly* con la motivazione che «il Sud non ammette i negri nelle scuole coi bianchi e non può riconoscere l'uguaglianza sociale tra le razze nemmeno per i bambini».

Altro sintomo favorevole sono i recenti film contro l'intolleranza razzista: principalmente quelli di Edward Dmytryk che con *Crossfire* (Odio implacabile, 1947) ha attaccato l'antisemitismo e precedentemente in *Till the End of Time* (Anime ferite, 1946) aveva avuto un buon accenno polemico contro la mentalità antinegra. Dmytryk aveva pure annunciato l'intenzione di realizzare un film contro i pregiudizi antinegri, ma dopo il suo

allontanamento da Hollywood, dovuto principalmente al suo coraggio nell'affrontare temi sociali scottanti che gli ha attirato i fulmini della Commissione per le attività non-americane, non sappiamo se potrà egualmente realizzare il suo progetto. Comunque la polemica cinematografica antirazzista ha mosso i primi passi. Non sarà certo una lotta facile perché si tratta — particolarmente per il problema d'una maggior giustizia per i negri — di combattere pregiudizi tradizionali e molto diffusi e radicati. Più sentita ed avanzata è la lotta contro i pregiudizi antisemiti, e lo testimoniano oltre a *Crossfire*, *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile, 1947), *Open Secret* (1947) ed altri numerosi film in via di realizzazione od in progetto. Vorremmo che anche la lotta contro i pregiudizi antinegri proseguisse parallelamente con pari intensità. Fra la produzione del 1947, la Screen Guild aveva annunciato *The Burning Cross* presentato come una coraggiosa condanna dei metodi e delle vessazioni antinegre del rinato Ku Klux Klan. E' bastato questo annuncio perché le grandi banche rifiutassero di finanziare il film, che è stato però egualmente realizzato. Altri interessanti film annunciati sono: *Lights Out*, storia d'una sincera amicizia tra due veterani ciechi, uno dei quali riacquistando la vista scopre che l'altro è un negro e *Freedom Road* sulla emancipazione dei negri nel periodo della Ricostruzione.

Vorremmo anche poter ammirare qualche film che fosse l'equivalente cinematografico di *Tempeste di luglio* di Cadwell e di *Paura* di Wright. Sull'argomento del linciaggio ci sono già stati, tra altri, due ottimi film che hanno denunciato con vigore polemico e compiuta efficacia artistica questo inumano costume: *Fury* (Furia, 1936) di Lang e *The Ox-Bow Incident* (1943) di Wellman. In quest'ultimo, oltre ad una condanna inesorabile della bestialità primitiva del linciaggio, sottolineata da uno stile e da una efficacia cinematografica di prim'ordine, risalta anche una figura di negro simpatico e coraggioso, e ci auguriamo appunto realizzazioni cinematografiche che rappresentino non solo una implacabile ed efficace condanna dei pregiudizi e delle violenze antinegre, ma che propugnino ed esaltino una maggiore giustizia ed una vera e profonda fraternità. Vorremmo non solo un film che fosse l'equivalente cinematografico di *Tempeste di luglio*, ma anche un film che fosse, sulla fraternità tra bianchi e negri, l'equivalente di *Kameradschaft* (La tragedia della miniera, 1931) di Pabst sulla fraternità franco-tedesca. E vorremmo ancora che i negri potessero avere la possibilità di creare anche nel campo dell'arte cinematografica, opere di eguale valore a quelle che ci hanno dato nella letteratura, nel teatro, nella musica. La produzione cinematografica negra dovrà certamente riuscire a trovare un suo sviluppo ed una sua strada. Oltre ai film già menzionati, altri ne sono stati prodotti in questi ultimi anni dai produttori indipendenti: *Boogie Woogie Dream* (1944), *Beware* (1946), *Ebony Parade* (1947), tutti e tre film musicali realizzati con ottimi complessi di jazz. Inoltre è sorta una nuova casa produttrice negra, la Herald Picture Inc. Eastern, che si propone di realizzare una dozzina di film negri all'anno e che è stata recentemente ammessa alla distribuzione internazionale con una quota annua di sei film di sua produzione. Essa ha già realizzato: *Boy! What a Girl!* (1947) allegria commedia musicale; *Sepia Cinderella* (1947) commedia musicale romantica e *Miracle in Harlem* (1948) commedia drammatica.

La strada è quindi aperta: non resta che attendere i risultati.

DAVIDE TURCONI



Il film «The Burning Cross» è una coraggiosa presa di posizione contro i metodi antinegri.

CHE UN NUOVO sistema di cinematografia a colori sia stato inventato non deve stupire, poiché non passa anno, si può dire, in cui non si trovi su riviste estere o italiane l'illustrazione di qualche strabiliante scoperta di questo campo: ma che di una invenzione si rendano noti solo i lati migliori e se ne ignorino volutamente i difetti, esponendone il procedimento, non può essere ammesso. Indendiamo con questo riferirci particolarmente al sistema Roux-color, di cui in questi ultimi tempi si stanno occupando, e non sempre con competenza, gazette e riviste. Non vogliamo affatto negare che il procedimento non sia «teoricamente» ottimo; da questo punto di vista è anzi uno dei migliori, ma neghiamo assolutamente che esso possa trovare seguito notevole, date le non indifferenti complicazioni e gli svantaggi notevoli che esso presenta rispetto ai sistemi attualmente in uso (Technicolor, Agfacolor e simili).

Anzitutto il Roux-color presenta il grave difetto di richiedere, a causa dei filtri, un forte aumento di posa (2-3 volte almeno) nella ripresa ed un altrettanto grande aumento dell'intensità luminosa dell'apparecchio da proiezione, il che a priori ne esclude una utilizzazione nelle sale normali, che dovrebbero già sobbarcarsi al fortissimo costo degli apparati ottici speciali. Inoltre non è affatto vero come taluni affermano (e potremo dimostrarlo facilmente) che le quattro piccole immagini in cui viene a essere divisa il normale fotogramma diano una nitidezza almeno uguale a quella ottenibile coi film a colori attuali, che sfruttano completamente il formato. Questo significa non poter superare ingrandimenti di tre metri di base al massimo.



In «Henry V» (1944) Olivier ha ottenuto, con il Technicolor, notevoli risultati artistici.

ROUX-COLOR E DUGROMACOLOR

La pretesa semplicità dovuta alla possibilità di poter usare pellicole negative comuni in bianco e nero, non è più tale se si considera che le varie pellicole pancromatiche in commercio hanno sensibilità cromatiche che variano anche notevolmente dall'una all'altra marca, e quindi gli operatori devono usare sempre lo stesso tipo di pellicola, oppure devono possedere molti schermi quadrupli di diverse tonalità per poter compensare gli squilibri cromatici, dovuti alle differenti sensibilità dei materiali sensibili: e questa è una complicazione tutt'altro che lieve. Si pretende inoltre che, dato l'uso delle pellicole normali, le operazioni di laboratorio siano molto più semplici e più facili che non con l'Agfacolor e simili: ciò è vero solo fino ad un certo punto. Per il sistema Roux-color è infatti indispensabile, al fine di ottenere una buona resa dei colori, che le operazioni di sviluppo e stampa siano condotte con la massima precisione (con valori del gamma esattamente determinati); cosa che solo impianti modernissimi possono garantire, e quindi salvo rari casi le pellicole esposte dovranno sempre essere inviate a laboratori specialmente attrezzati, così come è necessario fare con l'Agfacolor e gli altri sistemi analoghi. (Per il Technicolor i processi di sviluppo e stampa sono più complessi e non rientrano nei limiti dei nostri confronti).

La facile obiezione della differenza di costo assume un'importanza molto secondaria, quando si pensi alla difficoltà di valutazione cromatica che presenta la positiva Roux-color in bianco e nero, tale da rendere improba operazione il montaggio con moviole comuni e impossibile un giu-

dizio sulla buona riuscita o meno d'una scena, se non si ha a disposizione un adatto proiettore. Si è parlato inoltre come di una meraviglia, senza precedenti, il fatto che col Roux-color si sono potuti ottenere in pieno giorno effetti lunari con un opportuno cambiamento del filtro. Orbene, da molto tempo noi abbiamo potuto raggiungere tali effetti con estrema semplicità, girando con Agfacolor o Kodachrome: è stato sufficiente disporre un filtro azzurro dinanzi all'obiettivo e sottoporre leggermente. Per effetti di albe e tramonti in pieno giorno, filtri arancione e Lifacolor ci hanno dato, con gli stessi materiali sensibili, risultati più che soddisfacenti. Questo dimostra che per ottenere risultati particolari non è affatto indispensabile il Roux-color, il quale invece può essere molto utile nei casi in cui più che la riproduzione a colori di un dato soggetto interessi averne la riproduzione dei colori.

La sommaria esposizione che precede, non ha lo scopo di denigrare in qualsiasi modo una invenzione che presenta per certi lati un notevole interesse, quanto piuttosto di precisare i limiti e le caratteristiche di questa invenzione da un punto di vista puramente tecnico. Le poche previsioni che abbiamo azzardato sono frutto di importanti quanto ovvie considerazioni, che a nessuno possono sfuggire. Considerazioni che si possono ripetere per l'altro recentissimo procedimento di cinematografia a colori, il Dugromacolor. Francese come il Roux-color, differisce da esso nella soluzione adottata per la selezione dei colori: infatti invece dell'obiettivo selettore quadruplo e del filtro quadricromo, utilizza due prismi disposti posteriormente all'ob-

iettivo di presa in modo tale da scindere in tre l'immagine da esso fornita. Queste tre immagini vengono selezionate da altrettanti filtri (verde, rosso, blu) e finalmente possono impressionare la pellicola. La perdita di luce attraverso i prismi è forse minore che non quella che si produce attraverso il complesso sistema ottico del Roux, la cui messa a punto è costruttivamente difficile ed il cui costo è certamente di gran lunga maggiore del semplice dispositivo Dugroma. Con quest'ultimo procedimento si ritorna intanto alla selezione tricolore, che è più che sufficiente per l'esatta riproduzione dei colori. Una semplificazione insomma, che non può non essere ben accetta ma che tuttavia non elimina certo gli altri svantaggi numerosi a cui abbiamo accennato già a proposito del Roux-color. Si aggiunga anzi la necessità (come per il Technicolor) di aver obiettivi speciali tali da permettere per l'adatto prolungamento della lunghezza focale la interposizione dei blocchi prismatici, senza influire per questo sull'angolo di campo abbracciato, che deve avere un'ampiezza normale.

Per ora, ad ogni modo, sono stati costruiti due soli obiettivi per il Dugromacolor: uno per presa ed uno per proiezione. Cui due sistemi descritti sono stati girati già alcuni film: *La belle meunière*, *Les gris de Paris* (Roux-color), *Symphonie provençale* (Dugromacolor), che però non sembra abbiano convinto molto la critica. Tuttavia, se una considerazione finale si può trarre è questa: che i sistemi sottrattivi sono almeno per ora i più perfezionati e relativamente più semplici nell'uso di qualsiasi procedimento additivo.

CORRADO LESCA

6 - HUMPHREY BOGART

DOPO CLARK GABLE e George Raft, il cinema americano, sul modello prezioso e vitale del « villain » moderno, ci ha regalato Humphrey Bogart. Personaggio inevitabile e rappresentativo, Humphrey Bogart rinnova al lume di una letteratura che dipinge il volto autentico del paese, uno schema inacidito e imborghesito. Clark Gable cocotteggia, ormai, con i personaggi storici e le biografie romanzate, con ambienti di lusso e abiti da sera e sta a galla solo per le sue istrioniche risorse; George Raft, salvo rare occasioni, ha finito per assumere un'aria romantica che lo ha snaturato. Humphrey Bogart ha ereditato il ruolo e la responsabilità di portare sullo schermo gli accenti umani di personaggi anticonvenzionali e non conformisti, di quei personaggi che Hollywood volentieri butterebbe nel cestino, se per il suo stesso bene e per la sua stessa cassetta, non fosse costretta a tener d'occhio e a valorizzare. Ad Hollywood, veramente, basterebbe Deanna Durbin; però, malgrado tutto, deve tener conto del suo pubblico, non può dimenticare Hemingway, Steinbeck o Caldwell. Anche a Humphrey Bogart, dunque, Hollywood è costretta a sorridere; ed allora, una volta concessasi, le conviene battere il fenomeno, affrontare il diavolo per le corna, ed affidare un attore come Bogart al soggettista Hemingway. E' appunto in occasione dell'interpretazione di Bogart nel film *Tho Have and Have Not* (Acque del Sud, 1945) tratto dal suo romanzo *Avere e non avere*, che Hemingway affermerà: «E' il volto d'uomo più interessante che ho mai conosciuto». Frase asciutta che sta a dimostrare come un simile incontro, fra interprete e scrittore, non poteva mancare nel terreno caldo, anche se fondamentalmente controllato, del cinema americano. Perché Bogart è appunto il « villain » moderno; il « villain » che si è fatto « gangster », il « villain », infine, che è venuto in Europa a fare la guerra: scaltro e sottile, intelligente ed ambiguo, ma pure generoso e capace di comprensione. In conclusione — ed è un importante titolo di merito — il « villain » Humphrey Bogart.

Bogart ha ormai quasi cinquant'anni; è nato infatti a New York il 25 dicembre 1899. Un'ottima famiglia, la sua, una vita comoda, e borghese, genitori in difficoltà per tenerlo a bada. Finché il padre (un medico molto stimato) decise un giorno il colpo di testa: « Se non vuoi studiare, vai pure a fare l'attore » — disse al ragazzo. E lo affidò all'impresario suo amico William Brady, senza mancare di raccomandare per il figlio un trattamento duro, una rigorosa applicazione della legge pane ed acqua. Un sistema, insomma, per educare il piccolo ribelle. Ad Humphrey non parve vero: di studiare ne aveva fin sopra i capelli, era già stato scacciato dalla scuola Trinity di New York e dall'Accademia Philips di Andover « per irriverenza verso i superiori ». Incontro duro con la vita, dunque, e prima formazione dell'uomo. Quella piega amara della bocca, quello sguardo duro fiorirono allora sulla sua faccia, il trucco giocatogli dal padre lo aveva offeso ed inasprito e aiutò a creare nel suo carattere profondi solchi. Poco dopo, nel 1918, era marinaio: due anni di guerra sulla « Leviathan ». Quando Bogart ricorda queste vicende, si rabbuia: e soprattutto quando il racconto giunge ai giorni fiacchi e tristi del dopoguerra. Per Bogart sono lontane e dimenticate le sue funzioni di « ispettore marittimo » sulla nave-rimorchio Pensilvania, il suo ufficio di affari presso una dubbia agenzia. In quegli anni Bogart non aveva i

capelli tagliati a spazzola, non aveva le rughe: e la sua è una storia di molti uomini della sua generazione; anche lui appartenne a quel confuso dopoguerra e per inserirsi nella società dovette in seguito percorrere una via aspra e tortuosa. Attore nella compagnia cinematografica World Film qualche tempo dopo e infine ingresso faticato ad Hollywood dove girò alcuni film nel 1931 e '32: ma è poco più di un generico. Gli fanno difetto quegli attributi romantici per affermarci: è ancora presto per lui. Non è tagliato né per la commedia, né per il western; ci vorrà la crisi economica, l'affermarsi di un genere che si confaccia ai suoi caratteri fisici: la sua ora suonerà soltanto quando sullo schermo si affaccerà minacciosa la bocca spianata di un fucile mitragliatore. E' infatti un ruolo di bandito che lo porta in primo piano: quella *The Petrified Forest* (La foresta pietrificata, 1936) che fu uno degli antesignani della serie fortunata dei film sui « gangsters ». Si racconta che Arthur W. Hopkins lo scelse per la parte di Duke Mantee ascoltando la sua voce bassa e dimessa mentre si trovava nel vestibolo del « John Golden Theatre »: non lo aveva nemmeno visto di persona. Quella interpretazione gli procurò l'ingresso ufficiale alla Warner: e da allora, passo passo, Humphrey Bogart è arrivato al grande successo. Successo che coincide con l'evoluzione naturale che lo schermo americano ha subito: Bogart vi è entrato da padrone solo quando si sono apprezzate nelle giuste misure il suo viso scavato, le mascelle quadre, le labbra tirate, lo sguardo freddo e deciso. Prima della guerra lo vedemmo in un film con Leslie Howard intitolato *Ed ora sposiamoci*, ma Bogart era ancora a mezza strada sulla via del successo.

Americano di puro sangue, Humphrey Bogart appartiene spiritualmente all'America del cow-boy, che combatté un giorno con gli indiani cheyennes (forse il nonno di Bogart?) che partecipò alla corsa all'oro, e costruì tutta una retorica di vita circolante fra i bar, i « salons », le praterie, i ritrovi dei pionieri. L'altra, è invece l'America che discende direttamente da quella dei puritani stabilitesi nel nuovo continente: è quella che ha sempre avuto il monopolio dei cervelli e può vantare al suo attivo il cosiddetto rinascimento americano dell'ottocento, con i suoi Emerson, Hawthorne, Melville e Poe e che

ha dato una pur discutibile struttura morale alla società americana. Quella di Humphrey Bogart è dunque l'America avventuriera, la stessa, e non è un caso, di Ernest Hemingway. Scrittore e attore si sono incontrati, come sappiamo, anche sullo schermo (*Acque del Sud* tratto dal romanzo di Hemingway *Tho Have and Have Not*), ma in generale i due americani hanno dimostrato d'incontrarsi ogni volta, si può dire, che un sorso di liquore ha umettato la loro gola arsa e avida. Ingenui e spacconi ambedue, amanti dell'avventura e degli slanci sentimentali il più delle volte di breve durata. Del resto, il nostro Bogart, per quanto faccia — ma è con tutta probabilità la sua forza e potenza di attore — non si discosta dallo schema che meglio lo veste, e tutto sommato il suo personaggio fondamentale resta quello della « Foresta pietrificata ». Sia infatti il bandito sprovveduto (*Virginia City*: Carovana d'eroi, 1940), o il gangster deluso e in declino che ritorna nel luogo dove ha passato la giovinezza (*Dead End*, Strada sbarrata, 1937), o il fortunato e scaltro detective dei film gialli come *The Maltese Falcon* (Il mistero del falco, 1941), o il gangster braccato ma ormai sulla via della redenzione (*La fuga. Chi cade può risorgere*) o l'individuo poco pulito che sa tenersi lontano dal baratro (*Casablanca*, *Acque del Sud*), o il capitano di *Action in the North Atlantic* (Convoglio verso l'ignoto, 1942), o il camionista di *Road to Frisco* (La strada maestra, 1940), e l'elenco potrebbe continuare ancora per molto, Bogart conserva intatte le sue qualità di uomo agile, cosciente, avvertito ed armato in mezzo ad una società ostile nella quale si può emergere non senza ferire e non senza una buona abilità nel difendersi e nel parare i colpi. Egli, su questa linea direttrice, adopera gli stessi accorgimenti di recitazione, ma trasforma poi il personaggio dal di dentro scavando nella sua psicologia e nella sua costruzione più intima.

E' il metodo comune solo agli attori della scuola più conseguente e stabile di una forma realistica ed asciutta di recitazione: quella che prevale oggi in America e dalla quale derivano i Tracy, i Fonda, i Cotten, ecc. Un altro stile hanno invece i Muni, i Gable, ecc.; e c'è, come può facilmente vedersi, un notevole divario fra i due stili.

M. M.

FILMOGRAFIA

1930: *Up the River*. - 1931: *Body and Soul* (Anima e corpo). - 1932: *Women of All Nations*; *Love Affair*. - 1935: *Les misérables*. - 1936: *The Petrified Forest* (La foresta Pietrificata); *Isle of Fury* (Isola della furia); *Bullets and Ballots* (Belve della città); *China Chipper* (Ali sulla Cina). - 1937: *Marked Woman* (Le cinque schiave); *Dead End* (Strada sbarrata); *Stand-in* (Ed ora sposiamoci); *San Quentin* (Uomini senza nome); *Crimine School* (Nido senza amore); *The Great O' Malley*. - 1938: *Angel with Dirty Faces* (Il terrore dell'Ovest); *Black Legion*; *The Amazing Dr. Clitterhouse* (Il sapore del delitto). - 1939: *Arizona Kid*; *Invisible Stripes*; *Dark Victory* (Tramonto); *The Roarin Twenties*. - 1940: *Virginia City* (Carovana d'eroi); *It All Came True*; *Brother Orchid*; *They*

Drive By Night; *Road to Frisco* (Strada maestra); *Hig Sierra*; *He Married His Wife*. - 1941: *The Wagons Roll at Night*; *The Maltese Falcon* (Il mistero del falco); *All Through the Night*; *The Big Shot*. - 1942: *Casablanca*; *Action in the North Atlantic* (Convoglio verso l'ignoto); *Acorss in the Pacific* (Agguato ai tropici). - 1943: *Sahara*. - 1945: *Conflict* (Nebbie); *Passage to Marseille* (Il giuramento dei forzati); *To Have and Have Not* (Acque del Sud); *The Devil*; *George ad Roste*. - 1946: *The Big Sleep* (Il grande sonno); *Stallion Road*; *The Davil Wasa Lady*; *Treasure of Sierra Madre* (Il tesoro della Sierra Madre). - 1947: *Dead Reckoning* (Chi cade può risorgere); *The Two Mrs. Carrolls*; *Dark Passage* (La fuga). - 1948: *Key Largo*.





Da « F. P. I. Antwortet nicht » (F. P. I. non risponde, 1932), film non privo di certi valori.

gustia di connotati solamente locali. E penso ancora oggi — lo sento, per meglio dire — che la sua forza risiedeva nell'incumbente desiderio maschile da cui erano pressati, in maniera di volta in volta più urgente, strani popoli, esotici paesaggi, città europee, comuni interni borghesi verso quell'unica donna che vedavamo, da una settimana all'altra, dolcemente sfiorire. Kracauer invece nel suo libro *From Caligari to Hitler*, pur così attento normalmente al filo lunare, argenteo, del sesso, questa volta lo trascura per tenersi a dati affatto esterni come quello della collaborazione del Peters: ovvero la sua interpretazione dell'anima tedesca non solo fa da padrona nel giudizio del film ma pretende che questo la confermi, a costo di doversi richiamare alla occasionale fisionomia di un corpo sociale cui si guarda escludendo tutti gli altri.

Anche le ragioni del successo dei film « fantastici », chiamiamoli così, sorti in Germania sulla scia di *Der Student von Prag* sin dal 1913, sono indagate con molta acutezza nei riguardi della fonte: l'esame

OCCASIONI SUL CINEMA E LA LIBERTÀ

CI FU un tempo — che nella mia storia personale incomincia a farsi mitico per successive stratificazioni — di lunghe attese davanti alla porta del cinema ogni mercoledì e ogni sabato. Sempre all'ultimo momento compariva di gran carriera dalla stazione il facchino del Kursaal, recando sul portapacchi i rotoli delle pellicole; e ancora risuona, allargandosi nel mio cuore più disperato d'anno in anno, il pianto di un fanciullo le volte che il film non arrivava. Accadde spesso: forse dietro la ingrommata dei muri qualche lacrima è rimasta, tiepida e pura, nella silenziosa Corte Dandini.

Quei ritardi, quei rinvii, prolungavano indefinitamente i film « a serie ». Ci vollero mesi per finire *La signora del mondo*. A poco a poco le varie parti si confondevano, si mescolavano, si sostituivano: s'in-

sinuava in esse la vita, il lievitare degli istinti, gli iniziali confusi segni di razionalità. Fu il primo film che non capii e che mi accorsi di non capire: la prima leggera frustata al sesso, quella donna... Come me nessuno dei concittadini, anche i più altolocati di cultura o di censo, avvertì che per mezzo di quelle avventure i tedeschi sognavano nuovi spazi e conquiste, « riannettevano il mondo, ivi incluso il mitico regno di Ophir ». Nella pubblicità per l'estero non c'era più traccia del nome di Karl Peters; al di là delle frontiere tedesche il richiamo alla sua fama di pioniere coloniale, di dirigente dell'espansione germanica in Africa, smoriva: nulla aggiungeva al film, da noi, il fatto che egli ne fosse collaboratore geografico.

Del resto *Die Herrin der Welt* (1920) aveva energia sufficiente per superare l'an-

lungo il corso straniero ne è invece totalmente trascurato; eppure sembra a noi che soltanto l'analisi dei risultati fra pubblici diversi permetta un giudizio equilibrato. Mentre a chi ci opponga che interessante è, per Kracauer, la spia offerta da quei film sull'interno dell'anima germanica e non l'aiuto psicologico delle reazioni del pubblico in vista d'una classificazione estetica, faremo osservare l'innegabile utilità d'un apporto straniero che si riversi sul suolo da cui l'opera germìnò per darne una topografia ancora più minuziosa.

Molte volte l'indagine tecnico-estetica di Kracauer ha risultati particolarmente felici. E' il controllo di singole inquadrature e del ritmo generale a chiarire i rapporti fra *Die Nibelungen* (1924) di Lang e lo apparato decorativo tipico delle manifestazioni naziste: « V'è (in *Die Nibelungen*) il totale trionfo del decorativo sull'umano; l'affermarsi di un assoluto autoritarismo con l'acconciare il popolo sotto la propria dominazione in piacevoli coreografie ». Assieme a *Der mude Tod* (1921) su cui egualmente ci si intrattiene, questo film è il primo anello d'una catena che serra il regista anche dal punto di vista estetico quando si arriva alla conclusione, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932): dove « come spesso in Lang la legge trionfa e l'arbitrio risplende ». Però ogni tanto, forse per timore di scivolare nella superficialità « estetica » rimproverata dall'inizio a molti storiografi del cinema, e a Rotha in particolare, l'auscultazione « artistica » dei film è del tutto tralasciata. Caso tipico quello delle opere dedicate ai problemi sessuali, tra il 1917 e il 1920, da *Es Werde Licht* a *Opium* con infiniti titoli di volta in volta omosessuali (*Anders als die Andern*), anticattolici (*Gelubde der Keuchheit*) e simili opere, tutte definite, senza pietà e senza prove, inesistenti quanto all'arte.

Da « Der Rebell » (Il ribelle della montagna, 1933): film magniloquente e retorico di Trenker.





« Die Nibelungen » (1924) di Fritz Lang, è « il totale trionfo del decorativo sull'umano: apparato tipico delle manifestazioni naziste ».

Giudizio complessivamente esatto. Che apre però la via — tra l'altro per il modo trasverso con cui viene enunciato, rivelatore di che cosa stia veramente a cuore del Kracauer: (questi film) « non riflettono l'eroticismo rivoluzionario che vibra nella letteratura del tempo » — apre la via, dicevamo, a un questionario che è strano e grave egli nemmeno si sia proposto. Intendo: a) La mancanza di « vibrazione » delle opere cinematografiche deriva da inettitudini formali? se così è sarà pur necessario discutere questa forma, elencandone le mancanze espressive (come adoperano la macchina da presa, quei registi? che uso fanno — se ne fanno — dei primi piani, di tagli speciali, di accorgimenti d'illuminazione? perché le loro inquadrature sono squallidamente anonime?). b) Si vuole forse insinuare (e la cosa è sostenibile, secondo me; ma allora occorre farlo a chiare lettere) che raramente il cinema raggiunge, almeno in quelle epoche, valori d'arte comuni alla letteratura o alla pittura? c) E' infine un vero peccato che Kracauer non si spinga oltre, constatando, per esempio, che mentre la letteratura si esprimeva in forme di alto livello artistico ma incomprensibili alle masse, cioè rivoluzionarie soltanto « a posteriori », i film di tipo sessual-pornografico esercitavano una ben precisa e immediata funzione: eccitando allo sfogo fisico dopo tanti dolori e miserie e morti.

Idem per tempi molto più vicini, quelli che dall'incerto governante del Centro Cattolico sogliono dirsi « epoca Bruening ». A fianco delle acute osservazioni psicologiche nessuna indagine formale, nemmeno quando la loro evidenza poteva immediatamente sottolineare i dati contenutistici: caso tipico quello di *Das Lied vom Leben* (1931) di Granovsky il cui « vuoto entusiasmo » meglio risalta dalla rettorica delle inquadrature che da un racconto della trama. Ed è ancora per la solita ragione che Kra-

cauer si fissa talmente sulla figura di Hans Albers « personificazione dei sogni popolari », il Principe Grazioso ininterrottamente favorito dalla sorte (perché in quei giorni d'incertezza e di attesa i padroni vogliono soprattutto iniettar coraggio e speranza addormentatrice), da citare soltanto soprapensiero, di sfuggita, un film che non rientrava nei suoi schemi: quel *F.P.I. Antwortet nicht* che io invece ricordo per i suoi saldi valori puramente cinematografici.

Qualche tempo fa un tizio che scrive di cinema nella *Gazzetta dello Sport*, compiacendosi d'uno stile volta a volta amaro, ironico, nostalgico delle buone cose borghesi perdute con la scomparsa del fascismo, questo tizio, ebbe a parlare di Trenker e della Riefenstahl. Costei poi, regolarmente denazificata e liberata, come il primo, è venuta a galla con grandi onori nei mesi estivi delle Olimpiadi (quando Berlino batté Londra, almeno nelle colonne della stampa sportiva italiana). Bene: di tutti e due i registi tedeschi quel tale faceva abbondanti elogi, affermando recisamente, tra l'altro, che furono « obbligati » a certi film di propaganda non sentiti. Mi sembra che la miglior conclusione di queste mie « occasioni » stia allora nel ricordargli tutto un genere di cinematografia che va dai primi esperimenti di Fank (*Wunder des Schnelschuhs*, 1920) sino a *Der Heilige Berg* (1927) con il loro orribile miscuglio « di precipizi e di passioni, di inaccessibili vette e di irresolubili conflitti umani », rivolti fanaticamente a una esaltazione dell'irrazionale misticizzato della natura che lavorerà a pro' dei nazisti (e con Fank impara Trenker, impara la Riefenstahl). Un genere le cui flagranti compromissioni ideologiche sono esemplate in evidenti rapporti estetico-emozionali: basta considerare la tecnica della inquadratura in *Stürme über dem Mont Blanc* (Fank, 1930) e

quella del *Der Triumph des Willens* (Riefenstahl, 1934), tranquillante documento della definitiva fusione del culto della montagna con il culto di Hitler.

Né qui cessa il raffronto: prima di dirigere il film dedicato alla esaltazione del nazismo (il film che fu « obbligata » a girare, nevvvero?) la Riefenstahl aveva prodotto (in collaborazione con Béla Balázs, notare!) *Das blaue Licht* (1932); esaltazione, per incominciare, del germanesimo in Italia (ma « a quei tempi » era vietato accorgersi che la trama si svolgeva nelle dolomiti italiane!) e soprattutto inno a un mondo di miti che disprezza la bassezza della società in cui vivono i comuni mortali. Quei miti « di carne » su cui si costruirà l'incredibile fortuna hitleriana; quella società « razionale » cui se ne vuol contrapporre altra « liberamente intuitiva », con le conseguenze a tutti note.

Ancora più sfacciato Trenker, con la sua produzione da *Berge in Flammen* (1931) a *Der Rebell* (1933): con il quale film siamo alla fine della storia cinematografica — e sociale — germanica. *Il Ribelle...* che guida il popolo contro l'invasore, « diventato un nazionalista, senza più nulla del rivoluzionario »... e gridano, in tutti i finali, le bandiere sventolate a onore e osanna! Anche esteticamente siamo in pieno sfacelo, soffocati dalla magniloquenza, dalla cafoneria, dalla rettorica; siamo, insomma, alla vigilia dell'equivoco su *Il figliol prodigo*, a una anticipazione di *Giovanni dalle Bande Nere*. Però queste constatazioni sono incoraggianti: dimostrano che estetica e psicologia si danno felicemente la mano in difesa della libertà se minaccia qualche guaio dittatoriale.

Il problema diventa difficile quando dalla pura critica sia necessario passare alla costruzione. Dalla difesa della libertà, alla sua realizzazione.

CARLO DOGLIO

LA MIA ESPERIENZA AMERICANA

L'8 FEBBRAIO 1941, sbarcavo per la prima volta a New York, preoccupato e stanco di tutto e di tutti, lasciando dietro di me un'Europa che aveva perduto la sua ragion d'essere: la libertà. Da allora sono trascorsi sette anni, sette lunghi anni in cui molti progetti sono falliti, e tante speranze sono diventate delusioni. Però tutti questi anni di dura esperienza ma di utile isolamento mi permettono adesso di veder chiaro nel mio passato e nel mio avvenire.

Sono ormai trascorsi venticinque anni da quando decisi di dedicarmi al cinema. Come mi sembra lontano quel giorno in cui ebbi la rivelazione di quel che avrei potuto fare: Chaplin, i primi film muti americani, così ingenui, ma pur con tutta la loro ingenuità così pieni di vita, di una potenza descrittiva. Se dunque il cinema, mi dissi, può in tal modo esprimere il pensiero, perché non proverei anch'io? Un bel giorno del 1923 provai, e da allora non mi sono più fermato. Quando potevo finalmente convincere un produttore e mettere in pratica i miei desideri, io ero il padrone del mio film, del mio pensiero. Anche se poi questa vittoria personale dovevo scontarla con quelle concessioni al pubblico e alla cassetta, come *Tire-au-flanc* (1929) o come *On purge Bébé* (1930) che vorrei non aver fatto. Di tutto il passato mi rimangono solo alcune immagini, soltanto qualche frammento di intere sequenze: Von Stroheim e la sua orchidea in *La grande illusione*, quello Stroheim per cui provavo la stessa ammirazione che per Chaplin, che ha avuto tanta influenza nella mia opera e che ho il vanto di aver saputo dirigere. Gabin che non diceva una parola ma comprendeva tutto, intuiva tutto per una affinità creatasi fra noi, e bastava un mio gesto perché lui subito esprimeva quel che pretendevo. Il balletto di Marcel Levesque in *Le crime de Monsieur Lange...* Caro e impareggiabile Levesque, avevo sempre una parte in serbo per te, ma tu non volevi mai accettare, perché eri stanco del cinema e chiedevi solamente di poter vivere in pace.

Dimentichiamo pure tutto ciò. Tanto più che, nel cinema, bisogna sempre tornare daccapo. Me ne sono accorto specialmente qui, in America, dove quando sono arrivato non sapevo una parola d'inglese, e ho dovuto incominciare un'altra volta dal niente e lavorare sodo per sormontare tutti gli ostacoli più imprevedibili. Rimasi sbalordito, e disorientato dalla tecnica, una maniera pratica di concepire il film che noi non abbiamo in Francia e che non mi era possibile imparare da un giorno all'altro. Soprattutto bisognava che io imparassi a conoscere l'America, a comprenderla, ad assimilarla gradatamente. Avevo lasciato la Francia credendo di essere arrivato a una certa maturità nella mia opera, ma qui mi sono accorto di trovarmi allo stesso punto di quando avevo terminato *La règle du jeu*.

Pur senza ripudiare i miei primi film americani, sono arrivato a capire tuttavia ch'essi ben poco dicono di quel che avrei voluto esprimere, anche se non li considero perduti questi sette anni che mi hanno permesso, prima, di veder chiaro nelle mie idee e nelle mie possibilità, e poi di studiare bene a fondo questo nuovo

metodo di lavoro che finalmente mi consentirà di tradurre in pratica i miei progetti. E adesso io credo d'essere in grado, se non altro, di dimostrare che l'America, cioè tutto questo complesso mondo cinematografico, non ha più per me alcun segreto, non costituisce più una ragione di disorientamento, anzi mi darà modo invece di esprimere, a Hollywood come già a Parigi, il mio pensiero.

Ho intenzione, ma è già più che una intenzione, di costituire una società cinematografica indipendente, in cui io sarò anche il produttore, dato che le stesse difficoltà nel trovare un aiuto finanziario ai miei film esistono qui come in ogni parte del mondo. Credo che il mio prossimo « nuovo » film sarà tratto da un lavoro di Clifford Odets, *Night Music*, e interpretato da Dana Andrews e Joan Bennett, ma la scelta non è ancora definitiva. E' certo, però, e l'ho imparato a mie spese nonostante i vantaggiosi contratti con le più grandi Case americane, che proprio queste Case eccellono nell'arte di annientare una personalità! Se uno è disposto a lavorare con loro nel senso di apportare un buon utile di dollari con film di avventure o meglio ancora con commedie musicali estremamente coreografiche, è sicuro di trovare tutti i mezzi che vuole a sua disposizione. Ma se uno niente niente dimostri di avere qualche idea personale e un po' fuor dell'ordinario, viene subito e per sempre messo al bando come un pericoloso sovvertitore dell'ordine prestabilito.

Il mio primo film girato in America è stato *Swamp Water* (La palude della morte, 1941), da un soggetto di Dudley Nichols: un forte dramma d'ambiente naturale che mi ha procurato diverse noie dalle cricche locali che si sono valse del pretesto che io avevo tracciato un quadro troppo fosco. Eppure questo film a me non dispiace, pur ammettendo che non ha raggiunto tutti gli effetti che mi proponevo, per mancanza d'ambientamento: ero appena arrivato in America. Però *Swamp Water* ha rivelato Dana Andrews e Ann Baxter in un complesso d'ottimi attori fra i quali Walter Huston e Walter Brennan.

Poco tempo dopo volli mostrare all'America, per quanto riguardava la Francia allora occupata, un aspetto un po' meno consueto, meno rettorico, e per questa ragione diressi *This Land Is Mine* (Questa terra è mia, 1943), con Charles Laughton e Maureen O'Hara, sempre da un soggetto di Dudley Nichols. Chissà, forse sono stato un ingenuo, forse non avevo capito il vero stato d'animo dei francesi dopo la liberazione! Fatto sta che ho ricevuto dalla Francia un numero considerevole di lettere piene d'ingiurie, e la stampa parigina, tranne poche eccezioni, si è scagliata contro di me. Per la prima volta in vita mia sono rimasto profondamente addolorato per tanta incomprendimento, che però non mi ha fatto mutare parere: prova ne sia che ho poi diretto a New York, e per incarico del governo americano, ma stavolta senza dare il mio nome, una specie di documentario sulla Francia e dedicato alle forze armate (*Salute to France*, 1944). Claude Daphin, in quel tempo in America, mi fu di grande aiuto.

Finita la guerra tornai a Hollywood per dare inizio a *The Southerner* (L'uomo del sud, 1945) che ancora ritengo l'opera mia migliore fra quelle girate in America. La storia, così semplice, non si può raccontare: nasce una famiglia povera, e cresce, ma poi muore. Nel 1946, scelsi un soggetto a cui pensavo da tanto tempo: *Le journal d'une femme de chambre*, di Ottavio Mirbeau. Mi sono però accorto, troppo tardi, che non ho saputo sviluppare tutte le possibilità che il soggetto mi offriva. In altre parole, non ho osato. E fare diverso, era quasi impossibile in un momento in cui il cinema americano, troppo isolato e abbandonato a se stesso, è dominato da una grande faciloneria, preferiva ad ogni altro genere il film di guerra o quello d'avventure. Ho tentato di mettere in risalto l'aspetto men comune, e tragico, spietatamente crudele dell'opera: ma nonostante i buoni propositi iniziali, durante la lavorazione del film, mi sono lasciato prendere dalla suggestione del pubblico, del suo giudizio, il che raffrena sempre la ispirazione.

The Woman on the Beach (La donna della spiaggia, 1947) è l'ultimo mio film, sinora. Anche questa trama basata su tre personaggi soltanto, squallido, con pochi esterni tutti naturali, risente della stessa limitazione d'ispirazione già riscontrata in *The Diary of a Chambermaid* (Il diario di una cameriera, 1946). Ma il difetto principale sta nel dialogo. Un lavoro, come questo,

Da « *The Southerner* » (L'uomo del Sud, 1945), il miglior film di Jean Renoir realizzato in America. Venne premiato a Venezia nel 1946.



troppo letterario aveva bisogno d'una maggiore rivelazione interiore, e quindi di una preparazione, e presentazione dei personaggi, piú ampia. Non si poteva rimediare, come ho tentato, semplificando i caratteri. Tuttavia il film ha avuto molto successo, in parte dovuto all'interpretazione veramente significativa di Charles Bickford e di Joan Bennett.

Sette anni, dunque, di permanenza in America piú che altro dedicati all'osservazione e alla riflessione m'hanno aperto gli occhi sulla profonda crisi che ha afflitto il cinema americano che non se n'è ancora liberato. Crisi, prima di tutto, di buona volontà, e poi crisi di soggetti, e di coraggio. Ho già detto che i produttori non vogliono piú assumersi la responsabilità di quei film che escono dall'ordinario, sicché uomini d'ingegno e innovatori, come Chaplin e Orson Welles, sempre scartati per partito preso, scorggiati, vanno infine a lavorare altrove. Le conseguenze della guerra sono state disastrose: per otto anni il cinema americano è rimasto completamente chiuso in se stesso, tagliato fuori da ogni contatto, da ogni scambio d'idee con le nazioni d'Europa. Senza dubbio era quello il momento in cui la gente pretendeva i film di guerra, e gli attori piú in vista e i tecnici piú rinomati erano chiamati alle armi o destinati a scopi di propaganda bellica, ma la scusa non basta a giustificare l'intensità della crisi. Io credo, e mi dispiace dirlo perché mi sembra ben triste, che la ragione principale di questa crisi sia proprio dovuta alla mancanza di sofferenza. Gli Stati Uniti hanno, sí, subordinato ogni loro produzione a quella bellica, hanno persino sacrificato il loro cinema alla guerra, ma la nazione, il popolo americano non ha sentito, non ha sofferto la guerra.

E la guerra, l'occupazione nemica, e tutte le sventure che conseguono dopo un immane conflitto sono un potente stimolante per l'espressione dell'arte. Basti ricordare a quale straordinaria rivelazione d'arte pervenne la Germania dopo la prima guerra mondiale: il periodo veramente aureo di Fritz Lang, di von Sternberg, di *Nosferatu* e del *Caligari* è già entrato a far parte della storia cinematografica e quasi nella stessa epoca Eisenstein creava il cinema russo. Ma ancor piú meravigliosi sono i risultati in questo secondo dopoguerra: magnifica rivelazione del cinema italiano caduto in letargo dopo Cavalcanti (1); riconferma delle possibilità inglesi e francesi; chiari segni di risveglio cinematografico anche in Svezia, Danimarca e Svizzera. I maggiori responsabili per l'industria del cinema in America non si fanno illusioni sulla portata di questa concorrenza e sanno benissimo che se Hollywood non reagisce immediatamente e in modo energico i suoi prodotti non faranno piú affari d'oro sui mercati di tutto il mondo. L'Inghilterra e l'Argentina hanno già ridotto la importazione americana, e a poco a poco altre nazioni l'imiteranno sino al giorno in cui il pubblico — calmata la curiosità per le dive lontane e fatto scettico per tanta esaltazione pubblicitaria in cui Hollywood è maestra — si rivolgerà di preferenza al suo cinema nazionale e ai suoi divi locali.

Dai tempi lontani della sua creazione, il cinema americano è passato attraverso molti e svariati errori, ma l'ultimo è il piú grosso di tutti: l'errore cioè di venirsi a trovare non all'avanguardia, bensì in coda al pubblico, e di non aver piú saputo imporre un'educazione e la propria autorità alla folla della quale subisce adesso il cattivo gusto. Eppure vi fu un tempo in cui questo stesso pubblico era il primo del mondo per l'educazione cinematografica: sempre pronto ad accettare nuovi modelli d'espressione, contrario al già visto e ripetuto, benevolo verso ogni tentativo intelligente. Ed è innegabile infatti che da tutte quelle continue prove e riprove un genere è venuto a poco a poco modellandosi nel film d'avventure o di gangsters, nella commedia sociale come in quella brillante. Sopra quelle forme ideali del gusto americano, da dieci anni i produttori vanno ricalcando un'infinità di *Mr. Deeds Goes to Town* (E' arrivata la felicità, 1936), di *It Happened One Night* (Accadde una notte, 1934), di *Big House* (Carcere, 1930), di *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939).

Mentre Hollywood languiva nelle ripetizioni di un genere che aveva scoperto ma anche troppo sfruttato, invece i paesi di Europa non si fermavano a una produzione solo commerciale, tentavano qualcosa di nuovo e, piú di quanto non si creda, riuscivano in questi tentativi. Oggi come oggi il cinema americano è in ritardo di dieci anni e perciò io credo che sia giunto alla fine della sua crisi. Precisamente dal giorno in cui i produttori hanno capito di aver sbagliato, incomincia il nuovo periodo di Hollywood.

(1) Ma Renoir ignora che Alberto de Almeida Cavalcanti, nato a Rio de Janeiro, non è italiano, e — sinora — non ha mai fatto niente per il cinema italiano. (N. d. T.).

JEAN RENOIR



«Swamp Water» (La palude della morte, 1941), prefazione a «L'uomo del Sud», è un film per il quale Jean Renoir ha un particolare affetto.



Sopra: «This Land Is Mine» (Questa terra è mia, 1943). Sotto: «The Woman on the Beach» (La donna della spiaggia), realizzato nel 1947.



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** STIRPE DANNATA (Blanche Fury)

Regia: Marc Allégret - Soggetto: da un romanzo di Joseph Shearing - Sceneggiatura: Andrey Lindon e Cecil McGivern - Fotografia: Guy Green - Musica: Clifton Parker - Interpreti: Stewart Granger (Thorn), Valerie Hobson (Blanche), Walter Fitzgerald, Michael Gough, Maurice Denham - Produzione: Havelock-Allen-Cineguild, 1947.

Con il solito cattivo gusto (recentemente denunciato anche da Prospero, proprio in questa rivista), i nostri distributori hanno dato a *Blanche Fury* (1947) il titolo italiano di *Stirpe dannata*. In verità anche il soggetto è d'appendice: una storia « di odio e di vendetta », con quattro morti e un bambino che nasce. Né la regia nobilita la materia, le dà una forma accettabile. Comunque il film porta la firma di Marc Allégret, che ha dato alla Francia alcune pagine interessanti di *Les beaux jours* (Il sentiero della felicità, 1936) e di *Entrée des artistes* (Ragazze folli, 1938): opere nelle quali si avverte una ricerca psicologica. Tale ricerca è riscontrabile anche in questo mediocre *Blanche Fury*, soprattutto nell'impiego del colore. Si vedano certi rapporti e dissolvenze cromatiche e, in particolar modo, l'azzurro intenso delle pareti nella camera di Thorn; un azzurro che ritorna nei primi piani (di Blanche) che precedono l'impiccagione: il montaggio associativo dei colori ottiene, in questo caso, un buon effetto psicologico, e gli stessi primi piani, assolutamente al di fuori dello spazio, cioè dell'ambiente, se a prima vista disorientano gli spettatori, raggiungono, nella creazione dello spazio ideale, effetti di attrazione emotiva di una certa efficacia. Oltre quelli accennati, e una compostezza interpretativa di Granger (mentre la Hobson rifà Lottereta Young), il film realizzato in Inghilterra, non ha altri requisiti degni di essere segnalati.

** FABIOLA

Regia: Alessandro Blasetti - Soggetto: ispirato al romanzo del cardinale Wiseman - Sceneggiatura: Alessandro Blasetti, Jean George Auriant, Antonio Pietrangeli, Diego Fabbri e molti altri - Fotografia: Mario Craveri - Scenografia: Arnaldo Foschini e Aldo Tomassini - Costumi: Venero Colasanti - Musica: Enzo Masetti - Interpreti: Michèle Morgan (Fabio), Michel Simon (Fabio), Louis Salou (Fulvio), Henry Vidal (Rual), Gino Cervi (Torquato), Elisa Cegani (Sira), Massimo Girotti (Sebastiano), Carlo Ninchi (Galba), Paolo Stoppa (Manlio), Sergio Tofano (Fausto) - Produzione: D'Angelo-Universalia, 1949.

FABIOLA (1949) è un film buono e nello stesso tempo mediocre: buono da un punto di vista commerciale; mediocre sul piano artistico.

Alessandro Blasetti rimane nella storia del cinema italiano come uno dei registi più coraggiosi ed esuberanti. Una esuberanza, la sua, tutta giovanile, che si ritro-

va nelle vecchie pagine di *Cinematografo*, da lui fondata, e nel libretto *Come nasce un film*, edito dalla stessa rivista nel 1931-32. Sono pagine appunto basate sul quadrinomio « giovinezza, volontà, azione e fede », le quali diedero l'avvio a *Sole* (1928) e a *Resurrectio* (1930), a *Terra madre* (1930) e a *Palio* (1931): opere ricche di errori, ma che indicavano al cinema italiano una via nuova: umori vitali e aria aperta, assunti e temi umani, come il conflitto tra la città e la terra. Seguendo questo programma, Blasetti arrivò a *1860* (1933), che non è soltanto il suo capolavoro, ma uno dei film più significativi realizzati in Italia. Con *Fabiola* (e già con *La corona di ferro*; 1941) Blasetti aderisce invece a quelle "superproduzioni" da lui un tempo condannate come « affermazioni della marca della Società ». Il cinema, egli scriveva, « vuole del nuovo », e « l'arte pura — tipo *Hallelujah!* — non c'è che una categoria di cineasti che può farla: i cineamatori ». E con le "superproduzioni", con i film cosiddetti storici o in costume, Blasetti crede di indicare oggi una nuova via al nostro cinema. *Fabiola* vuole essere infatti, nelle dichiarazioni del suo autore, una polemica presa di posizione contro il "neorealismo", il quale starebbe morendo soffocato dalla formula e dalla etichetta. Che la « scuola » cosiddetta neorealista produca molti film sterili, è fuori dubbio: ma questo è sempre accaduto ed accadrà per opera dei mestieranti, mentre un De Sica riuscirà ancora e comunque a creare un *Ladri di biciclette*. Inoltre, se una presa di posizione, qualsiasi essa sia, si vuol prendere in arte, perché non cada negli errori che si vuol denunciare, deve essere feconda: e non soltanto sul piano puramente spettacolare. *Fabiola*, d'accordo, vede il film storico sotto un aspetto diverso da quello consueto, da quello della "tradizione", delle vecchie pellicole che aprirono i mercati mondiali al nostro cinema. Basti citare *Cabiria* (1913) di Piero Fosco e *Quo vadis?* (1913) di Enrico Guazzoni. *Fabiola* 1949 non ha nulla a che vedere con l'altra *Fabiola* realizzata nel 1917 da Guazzoni. Blasetti concepisce il film storico con criteri moderni: non soltanto lo spettacolo per lo spettacolo, ma anche lo spettacolo che serve a divulgare una visione del mondo, un tema. In questo senso egli si allontana dalla nostra tradizione per avvicinarsi invece al Griffith di *The Birth of a Nation* (La nascita di una nazione, 1914-15) e ancor più a quello di *Intolerance* (1915-16). *Intolerance* e *Fabiola* hanno un tema analogo. Il regista americano voleva dimostrare che « in tutti i tempi e presso tutti i popoli, dalle lontanissime epoche fino ai nostri giorni, è regnata tra gli uomini l'intolleranza; e che l'intolleranza ha come conseguenza immediata il delitto ». Blasetti denuncia questa intolleranza aggiungendo che, nei ricorsi storici, esiste (o almeno è esistita) una fede che riesce ad opporre alla violenza, al delitto e alla vendetta una parola di fratellanza umana, di perdono e di pace: questa fede viene identificata col Cristianesimo. La narrativa tematica di Blasetti, in altre parole, contrappone alla "rivoluzione guerriera" una "rivoluzione pacifica o pacifista": senza spargimento di sangue. Il Verbo, la giusta civiltà e i suoi diritti, prima o poi, si faranno luce, avranno la meglio sul falso e sugli errori.

Nobilissimo quanto irraggiungibile as-

sunto. Il film di Blasetti è tutto un riferimento attuale. La Roma inizio IV secolo, cioè degli odii e della dissoluzione, si identifica con l'Italia di questo dopoguerra, corrotta nei costumi e divisa dalle opposte politiche. Torquato che grida e chiede per chi ha combattuto, è certo il moderno reduce di tante inutili e sanguinose guerre. Il "pacifismo" di Blasetti non tiene però conto di alcuni fattori essenziali per una "rivoluzione pacifica": egli dimentica che lo stesso Cristianesimo ha dovuto, talvolta, ricorrere al sangue. Ma ben più grave è l'errore in cui cade Blasetti. I "messaggi" dei poeti sono sempre rimasti, in massima parte, lettere morte. Il compito del poeta, più che convincere una folla, è quello di persuadere una piccola parte di questa. A nulla sono valse, ad esempio, le parole pronunciate nel 1935 da Ernst Wiechert all'Università di Monaco di Baviera, se non ad indicare la via giusta ad alcuni dei suoi ascoltatori, già presi dalla furia nazista. Ed una opera di persuasione, su una così limitata scala (che ha pur la sua grande importanza nell'evoluzione di una civiltà), si può soltanto ottenere con la poesia, con film — per rientrare nel nostro campo — che disdegnino la retorica e il « grandioso ». Blasetti è invece incorso negli stessi errori di Griffith. Il materiale di *Intolerance* è così vasto, che costrinse il regista a trattarlo in modo assai generico, e senza entrare nei particolari. « Ne nacque di conseguenza », come osserva un ammiratore di Griffith (Pudovkin), « una forte discrepanza tra la profondità del motivo fondamentale e la superficialità della realizzazione. Solo la parte che avviene ai nostri giorni, nella quale l'azione è concentrata, ottenne un risultato di forte efficacia. Ma la quantità del materiale e la conseguente superficialità furono fatali per quel film ». Analoghe obiezioni si possono muovere, appunto, a *Fabiola*. Anche qui la vastità della materia si frantuma. Per tener dietro ora a questo e ora a quel personaggio, a questo e a quell'episodio, a questa e a quella scena di massa e di "prammatica" (il circo, i leoni, i baccanali), Blasetti rende frammentaria e caotica la narrazione, non mette a fuoco i personaggi, che risultano privi di una vera e giustificata psicologia. Da tutto questo derivano naturalmente una dispersione e una incomprensione del tema di partenza. Il pubblico vede *Fabiola*, viene preso dallo spettacolo, dalla notorietà del folto gruppo di interpreti, dal non meno noto titolo di Wiseman, dalla trama intesa come "intreccio" e da altri fattori decorativi e coreografici; ma il "messaggio" rimane solo nelle intenzioni. « Il più piccolo errore ai danni della chiarezza e dell'evidenza, genera un vuoto e un senso di gradevole scompiglio ». In *Fabiola* il particolare lascia generalmente il posto al campo totale. Con questo non si vogliono ribadire e codificare note teorie cinematografiche: il regista sceglie i mezzi che gli convengono; intendiamo piuttosto rilevare che Blasetti non riesce comunque a « guidare l'occhio dello spettatore »: che, cioè, i suoi oggetti non "parlano" e che i suoi primi piani hanno una sola voce: quella della colonna sonora. Cose e uomini non esprimono, né suggeriscono: sono al di fuori del montaggio nel quadro, e quindi di un chiaro ed eloquente materiale plastico. La stessa statuetta spezzata, con la quale si vuole accusare i cristiani dell'uccisione di Fabio, dà l'avvio ad episodi, in un certo senso, da film « giallo ».

L'arte, ripetiamo, disdegna il « grandioso »: la più alta opera di persuasione (sempre nei limiti accennati) si ottiene con film meno « vasti », più semplici e non per questo i temi risultano meno universali ed umani. Basti ricordare Pabst, il Renoir di *La grande illusione* e certe pellicole dello stesso Blasetti. La necessità di una fratellanza tra gli uomini era già da tempo avvertita dal Nostro: e l'autonomista che in 1860 abbraccia, alla fine, il borbonico; la donna che



Un'inquadratura di « *Gone with the Wind* » (Via col vento, 1939) di Fleming. E' evidente una ricerca di rapporti cromatici tra tappeto e vestito.

cerca nel campo disseminato di morti il marito, e si ferma a curare un morente che la crede sua madre, sono due particolari di una intensa forza emotiva ed artistica, i quali esprimono il tema e la visione di Blasetti più che non le magniloquenti e retoriche ricostruzioni di *La corona di ferro* e di *Fabiola*; retorica dalla quale si salva, tra gli attori, Salou, troppo immaturamente scomparso. Da 1860 Blasetti ha tratto, per questo suo recente film, un solo insegnamento: come Garibaldi appariva in distanza in una inquadratura "lampo", così qui Costantino e Massenzio si vedono soltanto di riflesso. Comunque, ritornando al nostro giudizio iniziale, se *Fabiola* è artisticamente mediocre, da un altro punto di vista esso ha una sua importanza, in particolar modo se inserito nell'attuale movimento per la difesa del cinema italiano. Infatti *Fabiola*, oltre ad aver dato lavoro a centinaia di maestranze, apre una considerevole porta alla nostra industria cinematografica.

** VIA COL VENTO (Gone with the Wind)

Regia: Victor Fleming - Soggetto: dall'omonimo romanzo di Margaret Mitchell - Sceneggiatura: Sidney Howard - Fotografia: Ernest Haller - Scenografia: Joseph B. Platt - Costumi: Walter Plunkett - Musica: Max Steiner - Interpreti: Vivien Leigh (Scarlett), Olivia De Havilland (Melania), Clark Gable (Butler), Leslie Howard (Ashley), Hattie McDaniel (Mammy), Barbara O'Neill (Ellen), Mary Anderson (Maybelle), Thomas Mitchell (Gerald) - Prod.: Selznick-M.G.M., 1939.

Ricco di assunti è anche *Gone with the Wind* (Via col vento, 1939), il quale ha diversi difetti analoghi a quelli della *Fabiola* di Blasetti. Tali assunti non derivano dall'omonimo romanzo da cui è tratto, ma piuttosto per avere Fleming e i suoi collaboratori accentuato alcuni aspetti della « trama »; pertanto il film vuole essere un'accusa contro i nordisti colpevoli, secondo *Gone with the Wind*, di aver spazzato via, come il vento appunto, tutta una civiltà portando sangue e rovine: è il tema di *The Birth of a Nation* (La nascita di una nazione, 1914-15); ma la polemica antinegra di Griffith qui non esiste; i negri sono visti sì come servi

e come una razza inferiore, ma fedeli ai "padroni". Comunque entrambe le opere, troppo legate alla partigianeria, non possono considerarsi, nei riguardi delle responsabilità secessioniste, documenti attendibili. Anche il soggetto di *Gone with the Wind*, come quello di *The Birth of a Nation*, si sviluppa attraverso la storia di una famiglia. La famiglia è, questa volta, quella di Scarlett: figlia del proprietario di una ricca piantagione, Tara, nella Georgia. A parte l'accentuazione del tema, Fleming, dinanzi al romanzo di Margaret Mitchell, non rielabora la vastissima materia: si può dire anzi che egli vi rimanga fedelissimo e a tal punto che il film risulta una illustrazione, in technicolor, del testo. A parte alcuni particolari (il soldato visto come disertore), il regista segue passo passo azioni e personaggi. Né per altro egli riesce a dominare questa illustrazione, né a darle una coerenza narrativa, una omogeneità di sviluppi. Si imponeva anzitutto una ambientazione. E lo sforzo di raggiungerla si avverte in particolar modo nella prima parte, dove Fleming indulge nella descrizione di Tara e della vicina piantagione « Alle Dodici Quercie ». Questo inutile sforzo si ripercuote subito nell'economia del film; va a tutto svantaggio, tra l'altro, della introduzione dei troppi personaggi, i quali risultano privi della psicologia necessaria per giustificare le azioni. Prendiamo Scarlett O'Hara, ad esempio, sulla quale poggia in gran parte la vicenda: è una figura psicologicamente complessa; essa richiama alla memoria la Giulia di *Jezebel* (Figlia del vento, 1938), un film, a quanto si dice, realizzato in concorrenza con *Gone with the Wind*: e i due soggetti si svolgono nella stessa epoca e nello stesso motivo della guerra di secessione. Anche Scarlett, come Giulia, è una « piccola volpe » innamorata di un uomo sposato: entrambe hanno passioni scomposte, sono esseri egocentrici testardi e stravaganti. Ma se la Davis crea il personaggio, altrettanto non si può dire per Vivien Leigh; quest'ultima non possiede la intelligenza, la fantasiosa padronanza mimica, la capacità di una recitazione « a freddo » della prima. Né ha peraltro un regista come Wyler che la possa sostenere. Preso dalla « ricostruzione » dell'abbondante materia, Fleming lascia a se stessi gli attori principali, cosicché il film assume, di volta in volta, il « tono » dell'interprete che predomina in

questa o in quella sequenza: così si possono avvertire un « tono » Gable e un « tono » Howard; attore, quest'ultimo, troppo sacrificato dalla parte, più volte dimenticato. Chi ha invece possibilità di rivelarsi è Olivia De Havilland, dalla espressione così costantemente controllata ed efficace, che le si può riconoscere una sensibilità emotiva sino a questo film insospettabile e insospettata. Anche Mary Anderson riesce a dare alla figura della prostituta un carattere umano, che è forse la cosa più nobile del film. Ed è proprio la sequenza in cui Maybelle parla con Butler, nella stanza col divano rosso a destra, che il colore assume rapporti cromatici e una funzione espressiva ambientale. Di altri rossi abbonda il film, ma non raggiungono analoghi risultati. Si vedano molti dei vestiti che indossa Scarlett, i quali non portano alcun contributo alla indagine introspettiva, né riescono a suggerire contrasti o simbolismi. Ci sono i rossi, ma non si avvertono; mentre in *Jezebel* un rosso « irreale », in « nero », quello del vestito della Davis nella scena del ballo, messo in contrasto con gli altri abiti, suggeriva l'idea di un rosso « reale »: ed il risultato ottenuto era più efficace per una purezza espressiva derivata dal fattore differenziante. Se è vero, come abbiamo accennato, che *Jezebel* venne realizzato per contrapporlo a *Gone with the Wind*, tale concorrenza è stata senza dubbio superata da Wyler in sede di dignità artistica. Wyler suggerisce un'atmosfera e uno sfondo di riflesso, molti più significativi che non quelli tentati direttamente da Fleming, puntando sulla « messa in scena » sontuosa, sulle scene madri e su quadri ad effetto, quantunque alcuni di essi abbiano un certo valore: e ci riferiamo al lazzaretto, introdotto con un sapiente movimento di gru, e alla banda che inizia a suonare dopo la distribuzione dei bollettini recanti le perdite dei sudisti. In questo ultimo caso non è tanto la situazione in sé, sospettabile di retorica, quanto la pausa di silenzio che precede l'attacco sonoro a dare un certo effetto emotivo. Per concludere, da un romanzo-fiume è nato un film-fiume (quasi quattro ore di proiezione) e, volendo fare un ennesimo confronto con *Jezebel*, si può dedurre un altro esempio significativo: che cioè nel cinema, come in tutte le arti, la « semplicità » è un fattore basilare.

GUIDO ARISTARCO

THE PENGUIN FILM REVIEW (Harmondsworth, Middlesex, England).

ALL'INSEGNA del pinguino, dal gennaio 1947 al settembre 1948, son già usciti sette numeri di questa rivista cinematografica, formato dodici per diciannove, *parva sed apta mihi* e a tutti coloro che, oltre una documentazione fotografica aggiornata o gustosamente retrospettiva, desiderano un'analisi sobria, ma accurata, ma esauriente, del cinema dalle sue origini ad oggi e per tutte le nazioni. Collaborano infatti a *The Penguin Film Review* competenti scrittori d'ogni parte del mondo: da Ragna Jackson che narra le vicende del film scandinavo risalendo al primo tentativo di Ole Olsen nel 1906, a Ivor Montagu che alterna lo studio di Pudovkin alla pensosa commemorazione in morte di Eisenstein; da Cecil Hepworth che ricorda ancora il primo film di R. W. Paul per il Derby del 1896 a Marie Rose Oliver che parla di Emilio Fernandez, Julio Bracho, Roberto Gabaldon, speranze della nuova produzione messicana.

Basil Wright, ch'è uno dei più illustri creatori di documentari in Inghilterra, in un suo scritto appunto intitolato *Documentary Today* cerca di intendere l'essenza del documentario, e di definirlo. Sembrerebbe, a prima vista, una ricerca facile, se non addirittura banale, come se esistesse soltanto l'imbarazzo della scelta fra il dire che il documentario è un breve film incompleto, o il pensare che sia proprio una maniera di descrivere le cose come sono, tra il suggerimento che si tratti di una artistica interpretazione della realtà o il convincimento che potrebbe anch'essere un film fatto soltanto da un operatore. Basil Wright se la cava dicendo: « il documentario è un metodo che tende a informare il pubblico ». Esclude quindi la sensibilità per una interpretazione (artistica) delle cose, considera piuttosto l'occhio, più o meno critico, dell'operatore. E in tal modo si presta subito all'equivoco di una confusione, anzi di una immedesimazione del documentario in quel giornale cinematografico, che richiede per altro il complemento d'un commento o esplicitazione verbale e verbosa. Ma accortosi d'essere andato subito troppo oltre, nell'attribuire cioè al documentario solo un'importanza di informazione, di semplice cronaca, il Wright si affrettò a dire, per distinguere il giornale cinematografico dal documentario, che esso, il documentario, pur rimanendo metodo di informazione al pubblico deve però cambiare il contenuto, a seconda del pubblico cui si riferisce. In altre parole, dividendo com'egli fa, grosso modo, il pubblico in cinque categorie, di conseguenza il documentario si deve « specializzare » o selezionare in tanti argomenti tenendo conto della mentalità, gusti, interessi, condizioni di vita e studio delle varie classi sociali cui si riferisce. Ecco, dunque, che al semplice titolo informativo subentra un concetto anche di attenzione speciale, di riflessione, di educazione. Il documentario, nella forma più semplice, è un invito all'osservazione delle cose, dell'ambiente, del mondo. Sappia poi l'uomo vedere, sappia intendere la visione, secondo un suo particolare interesse o considerazione. Ma in ogni modo si avvicina, in una forma attiva di mente, a una realtà di cose ben diversa dalla situazione sentimentale che costituisce, anche per mezzo degli interpreti, l'attrattiva del film a soggetto. Il documentario indica uno stato di cose, non uno stato d'animo. Però, mette in comunicazione l'uomo e la natura delle cose: avvicina due mondi. E perciò Basil Wright voleva intendere: il documentario, è un metodo di informazione, non come una nuda cronaca, bensì come un'offerta all'uomo di avvicinarsi, di partecipare a uno stato di cose. Ed è, questo, un significato più umano, ha un valore più universale. Sarebbe stato un peccato se l'uno e l'altro fossero rimasti, inascoltati, nella pena di Wright.

I documentari piacciono anche a John Gassner, il quale confessa che, dopo *Roma, città aperta*, le cose più interessanti di questi ultimi anni le ha viste nei documentari. Confessione che ha tanto maggior valore, se si tien conto che John Gassner è adesso Capo del dipartimento soggetti della Columbia. A forza di leggere soggetti, e trovandoli di una squallida banalità che nella stragrande maggioranza dei casi dà poi origine a una cartolina illustrata della realtà, il capo-soggetti desidera che il cinema evada dai limiti del realismo, innalzandosi dal livello medio, e mediocre, di produzione con una maggiore fantasia artistica,

CRITICA

con una più ampia espressione di vita e di arte. E queste idee condensa e tenta di dare ad esse forza di convincimento, in un sincero articolo (*Expressionism and Realism in Films*), che tuttavia si può prestare a qualche dubbia interpretazione. Innanzi tutto, sentendo dire "espressionismo" in linguaggio cinematografico la nostra mente corre subito all'evocazione dei più validi rappresentanti di esso, nella cinematografia tedesca, a *Il gabinetto del dottor Caligaris*, a *Le mani di Orlac* anch'esso di Wiene, a *Figure di cera di Leni*, a *Lo studente di Praga* di Galeen, a *Il violinista di Firenze* di Czinner e sino al *Testamento del dottor Mabuse* di Lang. Invece, l'espressionismo desiderato dal Gassner come una panacea è molto sereno, non invasato da "furor teutonicus", son parole sue, che arrecava "stravaganza e decadenza". L'espressionismo del Gassner significa, più che un vero e proprio superamento del reale, un invito alla fantasia, tanto più creatrice se e in quanto sia agevolata dalla vasta libertà, dal progresso dei mezzi tecnici di rappresentazione. « Da quando anche le più comuni sceneggiature possono trarre vantaggio dalle nuove forme d'espressione della tecnica cinematografica, è chiaro che non ci può essere progresso nell'arte cinematografica senza espressionismo. L'espressionismo è la essenza della cinematica ». E in ciò è avvertibile l'inganno in cui cadrebbe, in buona fede certamente, il Gassner, se dovesse fare un film: farebbe un film astratto. O almeno eccessivamente stilizzato, ch'è poi un difetto di tutti i teorici all'atto pratico.

In sede critica, però, egli ha ragione da vendere quando lamenta l'abuso dei luoghi comuni e lo stesso modo di tradurre in immagini un'avventura del West come un dramma psicologico. Nei troppi film che imperversano dall'America si nota quasi in tutti un'osservazione superficiale, convenzionale della realtà e ben di-rado, invece, l'ispirazione di qualcosa di diverso dal solito. Si limita cioè una vera e propria creazione per lasciar posto invece a una letterale, o meglio elementare rappresentazione. « Arriviamo al paradosso di un'arte che ha tutte le possibilità di rivelarsi con le più ampie risorse d'espressione e che, invece, in pratica, rimane ai confini del più opposto realismo ». E, a tal punto, la più inattesa, la più ingenua domanda del Gassner: perché si permette, anzi si incoraggia il realismo? Come se non si sapesse, Urbe et orbe, che il film spiritualmente bello cui tende il Gassner con malcelato ottimismo, piace a pochi, a pochissimi, mentre il film commerciale soddisfa le moltitudini. La folla del cinema solo alla domenica e il pubblico elegante delle prime visioni si trova concorde nel voler storie facili, caratteri chiari, ambienti limpidi (con molto lusso e senza alcuna suggestione psicologica). Non vuole avere motivo di pensare, anzi paga volentieri per non pensare. E andar contro a queste tendenze, così semplici, è cosa da pazzi, dicono i produttori. Tutt'al più i produttori della Columbia Pictures potrebbero mandar via un funzionario che, a capo di un Dipartimento così delicato, manifesta idee talmente pericolose. E John Gassner pubblicherebbe un altro volume di critica, con Dudley Nichols, con maggior profitto per lei, e nostra grande soddisfazione.

Abbiamo nominato, più sopra, il *Testamento del dottor Mabuse* di Lang. Capita, dunque, a proposito un'ampia confessione di Fritz Lang (*Happily ever after*), in cui commentando la frase « e poi vissero sempre felici » che sembra riassumere la conclusione e la formula di quasi tutti i film americani, il noto regista austriaco che si è assuefatto, anche troppo talvolta, all'ambiente di Hollywood osserva da un altro punto di vista certa produzione del suo lontano passato, e la giudica, senza però ripudiarla: produzione artistica ma negativa. « Anch'io, — dice — dopo la prima guerra mondiale mi lasciai prendere da quella smania di dare una forma artistica alla disperazione ». Il pubblico non ne fu persuaso, e preferì Charlot e Mary Pickford, Lang andò in America. E in America si convinse che il pubblico, e non soltanto quello americano, vuole logicamente il lieto fine. « Io credo in una evoluzione o ribellione artistica. Penso che nuove esperienze e nuove forme sono necessarie per riflettere il mondo in cui adesso viviamo. Ma non penso

che l'unica alternativa allo zucchero sia il veleno. Il pubblico potrà sentirsi anche nauseato dallo zucchero, ma sa che esso è più sostanzioso e salutare dell'arsenico ». Insomma tra la tradizionale tisana dello zucchero e l'azione sempre corrosiva dell'arsenico, Fritz Lang cerca una composizione fortunata di elementi, come un interscambio, una specie di dolce aloe: il finale costruttivo. E per finale costruttivo, egli intende anche quello di *Roma, città aperta* o di *Hangmen Also Die* (Anche i boia muoiono) da lui stesso diretto, dove non si può parlare certamente di lieto fine, ma nell'un caso e nell'altro non prevale un senso di negazione o di disperazione, ossia la comparazione della vita a valore zero. In *Roma, città aperta* e in *Anche i boia muoiono* trionfa invece l'uomo in un senso di "dignità".

Il pubblico, dunque, quando richiede il lieto fine non intende la conclusione illogica e applicata come la coda alla sirena, bensì il riconoscimento dei valori umani che prevalgono, spiritualmente, e tanto meglio se anche materialmente, in quella lotta contro l'avversità che, nella tragedia classica, eran rappresentate dal Fato. Il pubblico moderno non sente più l'ineluttabilità della tragedia antica, in quanto ammette, oggi come oggi, possibilità di salvezza per l'uomo nell'impari ma non più schiacciante lotta contro le forze del male. « Io sono del parere — conclude Fritz Lang — che l'apparente preferenza del pubblico per il lieto fine debba venir con più esattezza definita una preferenza per le conclusioni positive, o affermative, e come un desiderio di veder sullo schermo confermato la legittimità dei suoi ideali e il probabile compimento delle sue speranze ». Teoria che ha una sua logica suadente e sembra che risalga a reconditi motivi umani. Quando, però, all'atto pratico, capita di vedere il finale benigno, edulcorato, di *The Woman in the Window* (La donna del ritratto), vien fatto di pensare che tutta la nuova benevolenza di Lang abbia una men nobile, più modesta origine di conti fatti. O, come dice lui, onde *assure continued profits*, ch'è di chiaro significato.

Se Lang giudica "artistica ma negativa" la sua produzione anteriore al viaggio, e alla proficua permanenza in America, Lotte H. Eisner invece torna volentieri a quel periodo del cinema espressionista, in *The German Films of Fritz Lang*. Lotte H. Eisner è una giornalista berlinese che adesso si occupa della cineteca francese a Parigi, e quindi ha possibilità di rivedere sullo schermo i suoi ricordi cinematografici, e da questo archivio di antiche memorie e di vecchi film trae in luce elementi di notevole importanza per una maggiore conoscenza di Lang. Molto di lui è già stato detto, ma da una chiara valutazione del suo modo di raccontare, quell'improvvisa definizione che tra le righe di Lotte Eisner appare di persone, personaggi, e insomma mondo "architettonicamente disposto" (*architecturalised*), da cui quel senso di composizione fredda e meccanica, soffocata entro i limiti di uno stile, che appare specialmente in *Metropolis*. Dal decorativismo, dal pensiero tradotto in immagini piuttosto lineari e geometriche, lo trasse in salvo verso destini più commerciali Max Reinhardt. Nella prima maniera di Lang si sente la compiacenza coreografica verso gli eroi di Valhalla, il flusso morbido dei fantasmi di Eichendorff, il turbamento diabolico di Hoffmann, anche un gusto di approssimazione alla psicanalisi di Freud, ma soprattutto la *mise en scène* di Reinhardt, il quale non fu regista teatrale, e meno che mai nel *Sogno di una notte di mezza estate*, però aveva quel modo di presentare l'ambiente, e il quadro, e l'inquadratura, specialmente nei Misteri medievali, che dava a chi volesse intendere una esatta inclinazione sull'uso di nuovi mezzi di espressione cinematografica. « Lang, instancabile osservatore, ha studiato Max Reinhardt quando metteva a posto, in gruppi, le comparse sul palcoscenico » — nota la Eisner e poi continua — « Il decorativo raggruppamento di attori, nei "Nibelunghi" ha molta rassomiglianza col classico stile modernizzato di Reinhardt ». Non è, però, tutto: Lang imparò anche ad addensare, compatta, oprimente, non soltanto la massa, ma anche l'ombra. Creò con essa un senso di architettonica dimensione, suggestionante, profonda, immane e immanente. Diede all'ombra l'importanza di un "fattore drammatico", e non per devozione al pittore Boecklin, ma ad imitazione dell'inquieto spirito sotterraneo di Max Reinhardt.

GASTONE TOSCHI

CIRCOLI DEL CINEMA

Nei giorni 19 e 20 di questo mese di marzo si riunisce a Bologna un congresso nazionale di tutti i Circoli del Cinema d'Italia. L'iniziativa del Cineclub bolognese giunge molto a proposito e non può che essere bene accolta da tutti i Circoli. Proprio nel numero scorso avevamo auspicato una riunione di questo genere, e la sua necessità ed urgenza in queste ultime settimane si è di molto acuita. Recenti riunioni e congressi parziali hanno messo in luce una serie di problemi culturali e organizzativi, spesso travisati o male impostati (vogliamo pensare alla buona fede di tutti e talvolta a cattive informazioni), che hanno generato qualche incertezza in alcuni circoli, magari da poco tempo costituiti. Qualcuno forse ha interesse a far sì che un simile stato di cose non solo permanga ma si aggravi per arrivare a dividere i Circoli tra di loro. Certo i C.d.C. hanno invece tutto l'interesse e l'intenzione di risolvere i problemi che li riguardano quanto prima e come meglio sarà possibile, per non far risentire danno all'attività culturale che essi svolgono nelle diverse città d'Italia.

Agli ordini del giorno che abbiamo pubblicato nel numero scorso, dovremmo ora aggiungere i commenti e le precisazioni che alcuni Circoli ci hanno inviato: per esempio la lettera del Cineclub di Lucca che — indirizzata al Centro Cinematografico dell'Università di Padova — contrappone agli o.d.g. delle considerazioni molto favorevoli alla Cineteca Italiana, oppure le precisazioni del Circolo di Bergamo, il quale (insieme a Treviso e a Trieste) aveva svolto a Padova un'opera di chiarificazione per superare alcuni grossi equivoci che hanno permesso certe inutili intemperanze che si risolvono soltanto — in ultima analisi — a tutto danno dell'attività dei Circoli stessi. Questa nota che si pubblica proprio nei giorni del congresso non vuole però limitarsi soltanto a una polemica di parole tra un Circolo e l'altro. Meglio è cercare di riassumere molto schematicamente la situazione accennando ai vari problemi esistenti per lasciare poi ad ognuno di discuterne e di trarne le migliori conclusioni in sede congressuale.

Il primo problema da affrontare è quello della situazione della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Tutti sono convinti dell'assoluta necessità di un organo federativo che riunisca i Cineclub, per coordinarne e tutelarne l'attività. E' inutile spendere parole per illustrare un concetto associativo che è già molto sentito. Il Congresso dovrà discutere il modo migliore per superare lo stato di inattività della F.I.C.C., che dura da parecchi mesi; si tratta di adeguare quell'organismo alle nuove necessità, modificandolo e ricostituendo le cariche sociali. In secondo luogo, sarà certo opportuno discutere dei rapporti tra i Circoli del Cinema e le Cineteche. Il Centro Sperimentale di Cinematografia — a quel che ci risulta — limita, almeno per ora, la sua attività cinetecaria alle necessità interne di studio degli allievi. L'unica istituzione culturale riconosciuta sul piano nazionale ed internazionale che svolge un'attività in direzione dei Circoli del Cinema è dunque — nella situazione attuale — la Cineteca Italiana. Infatti, attorno alle condizioni poste da questo Ente per la programmazione ai Circoli dei film retrospettivi suoi e delle altre cineteche estere, sono state sollevate obiezioni da vari Circoli: alcuni hanno poi riconosciuto quelle clausole e hanno concluso un accordo con la C. I., altri hanno preferito rinunciare a quei film, altri ancora, infine, hanno tentato di danneggiare l'attività della Cineteca. Al Congresso, l'argomento potrà essere trattato a fondo e — speriamolo — con serenità e desiderio di obbiettività da parte di tutti. In questa sede, non possiamo che limitarci a citare qualche dato: quasi senza nessun finanziamento, e malgrado perdurino sempre le difficoltà burocratiche doganali per gli scambi internazionali, la C. I. ha cercato di mettere a disposizione dei Circoli un certo numero di film che è in continuo aumento.

Quasi una trentina di C.d.C. ricevono oggi i film dalla Cineteca: gli ultimi Cineclub che hanno stipulato un accordo con la C. I. sono Arezzo, Ascoli Piceno e Perugia. Purtroppo, data la situazione, la C. I. si è trovata costretta a rinunciare ad accettare nuove richieste di film da parte di altri Circoli. In particolare, ha dovuto rispondere ai C. C. di Casale Monferrato, di Massa Marittima, di Pescara, di Salerno, di S. Miniato e di Siena che — malgrado tutti gli sforzi — le è impossibile garantire — almeno per ora — le programmazioni a nuovi Circoli tenendo conto del numero limitato dei

film in circolazione e dell'impossibilità finanziaria di sopportare nuove spese per controposti o per personale. Non c'è che augurarsi — ci sembra — che un miglioramento nella situazione della C. I. possa presto permettere di fornire i film retrospettivi a tutti i C. C. che li desiderino. A quanto pare, invece, alcuni Circoli — evidentemente male informati o senza riflettere — hanno protestato contro la C. I. Ad ogni modo, i Cineclub riuniti potranno approfondire l'argomento, per poi passare a discutere un tema molto scottante e non meno importante: i rapporti tra C. C. e i noleggiatori di film. Sia per le « antepime » che per gli altri vecchi film che ancora si trovano nelle pieghe del noleggio cinematografico, parecchi Cineclub sono costretti ad avere frequenti rapporti con le agenzie commerciali di noleggio, con gli esercenti, ecc. Soprattutto quei circoli che non ricevono film dalla C. I. hanno avuto occasione in questi mesi di fare molte esperienze in proposito. Purtroppo, si tratta quasi sempre di esperienze negative: privati che possiedono qualche film retrospettivo e che (senza curarsi della conservazione e della salvaguardia dell'originale) lo distribuiscono a scopo di lucro; piccole agenzie che hanno visto nei C. C. la possibilità di fare soldi come con un piccolo « secondo circuito » e proprio noleggiando quei vecchi film che nessuno più voleva; case di distribuzione che hanno pensato di poter fare speculazioni in grande stile con le « antepime » come se i Circoli fossero una rete di salotti di snob; infine gli esercenti (e ne parleremo una volta, in un capitolo a parte, come ci ha chiesto un C. C.) che quasi sempre ritengono loro dovere boicottare o impedire l'attività di un Circolo.

Non abbiamo ora lo spazio per esemplificare come vorremmo e citare molti episodi, uno più balordo dell'altro. Vogliamo soltanto ricordare l'ultimo grave fatto di cui siamo venuti a conoscenza, e che si è svolto proprio a Bologna, la città del congresso. Il locale Cineclub aveva in programma *Germania anno zero*, nell'edizione originale tedesca, avendo ottenuto la copia personale di Rossellini. Intervenne l'agenzia locale della casa di distribuzione del film, e li diffidò dal proiettarlo perché riteneva che i soci del Circolo avrebbero fatto una cattiva propaganda al film, « dato che lo stesso era scadente ». Naturalmente la proiezione fu sospesa e il Circolo ha potuto soltanto deplorare attraverso la stampa questo arbitrario intervento. Tutti i Circoli, ne siamo certi, si uniscono alla protesta di Bologna; dobbiamo difendere i diritti dell'arte e della cultura cinematografica contro tutte le pretese e le invadenze di chi vuol speculare sul cinema e sui Cineclub.

Questo episodio deve fare riflettere a lungo proprio quei Circoli che incautamente — prima di accusare la Cineteca Italiana di commercialismo — avevano chiesto allo stesso Ente di comportarsi come una normale casa di distribuzione. Ma c'è ancora un argomento molto importante di cui i C. C. riuniti a Bologna dovranno discutere; la necessità di riconoscimenti ufficiali all'attività di C.d.C. e di una regolamentazione aggiornata del problema dell'esenzione dalla censura, dell'applicazione delle tasse, ecc. Abbiamo già ampiamente accennato — su queste colonne — alle « persecuzioni » di cui parecchi Circoli sono stati e sono tuttora vittima da parte delle autorità locali di P. S. e degli Agenti delle tasse. Parecchi questori si regolano ancora sul Testo Unico di P.S. (edizione fascista) e chiedono ai Cineclub il nulla-osta del Ministero della Cultura Popolare (sic), perché tutte le pellicole proiettate nel Regno (sic) ne devono essere munite. Altri ritengono addirittura « illegali » le associazioni culturali come i Cineclub e non è certo per vittimismo se oggi ricordiamo che il Circolo di Piombino è stato « costretto » a sospendere la sua attività.

Bisogna chiedere al Governo e al Parlamento, di occuparsi un po' anche dei Cineclub, non per metterci le mani e strozzarne l'attività o piegarla a fini politici o di parte, ma per riconoscerne, incoraggiarne e facilitarne l'attività culturale. Questi ci sembrano i punti più importanti che il Congresso dei Circoli del Cinema dovrà affrontare. Nella stessa riunione, si darà mandato all'organo rappresentativo dei

Circoli per iniziare la sua attività di tutela, di difesa e di coordinazione sulle basi stabilite e proseguirla in seguito. Oltre agli auguri di rito per una buona riuscita del Congresso, vogliamo ancora rivolgere — se pur siamo in tempo — un invito a tutti i Circoli; che cerchino di superare (anche i più piccoli e i più poveri) le difficoltà finanziarie facendo un ulteriore sacrificio. Ma che tutti siano presenti a Bologna. E' necessario nell'interesse comune: per uno sviluppo sempre più grande dell'attività dei Circoli del Cinema, per una diffusione sempre maggiore della Cultura Cinematografica. Cinema augura a tutti i congressisti un buon lavoro.

VIRGILIO TOSI

ASCOLI PICENO - « Cine Club per l'arte nel film »: 8 marzo, *Ragazze in uniforme* della Sagan; 22, *La chienne* di Renoir.

BERGAMO - Circolo del Cinema « La cittadella »: 28 e 29 marzo, film francese inedito in anteprima; 4 e 5 aprile, *La passione di Giovanna d'Arco*; 11 e 12, *No Man's Land* di Trivas; 18 e 19, *Time in the Sun* da Eisenstein.

BOLOGNA - « Circolo Bolognese del Cinema »: ha proiettato in gennaio e febbraio: *Le diable au corps*, *Un'altra parte della foresta* di Gordon (anteprima), *Marisa* di Rovinsky, *Le notti bianche* di S. Pietroburgo di Roscial e Stroeva, una selezione di comiche di Chaplin e H. Lloyd, *Quai des brumes* di Carné nell'edizione originale integrale. Inoltre, documentari di L. Emmer, B. Pavlov e alcuni inglesi.

CREMONA - « Cineclub »: 5 marzo, *L'ennemi dans le sang* di W. Ruttman; 19, *Mörder Dimitrij Karamazoff*.

FIRENZE - Cineclub « Primi Piani »: 2 marzo, *Don Quichote* di Pabst; 9, *Nanouk of the North* di Flaherty; 16, *Maskerade* di Forst; 23, *Nippon* di Suzuki e *Kermesse funèbre* da Eisenstein; 30, *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer; 6 aprile, *Les nouveaux messieurs* di Feyder.

GENOVA - « Film Club Genovese »: 25 marzo, *Mörder Dimitrij Karamazoff*.

LIVORNO - « Circolo del Cinema »: 6 aprile, *Time in the Sun* da Eisenstein; 13, *La passione di Giovanna d'Arco*.

LUCCA - « Circolo del Cinema »: 3 aprile, *No Man's Land* di Trivas; 10, *Time in the Sun* da Eisenstein.

MASSA MARITTIMA - « Circolo Culturale del Cinema »: ha proiettato sino ad ora: *Germania anno zero* (anteprima), *Il milione* di Clair, *I prigionieri del sogno* di Duvivier, *Ivan il Terribile* di Eisenstein e *La Kermesse eroica* di Feyder.

MILANO - La « Cineteca Italiana » ha ricevuto il 21 febbraio u.s. dalla Cineteca Danese di Copenhagen una nuova copia di *Vampyr* (1931) di Dreyer. Sono in corso le operazioni doganali di svincolo.

« Amici della Cineteca Italiana »: 22 marzo, *Film and Reality*, antologia di Cavalcati.

MODENA - « Circolo Modenese del Cinema »: ha proiettato *Drôle de Drame* di Carné, *N. U.* di Antonioni (doc.), *Il gabinetto del dottor Caligaris*, *Una lezione di geometria* di Sabel e Sinigalli (doc.), *Le fils du diable à Paris* (framm.), *Vita da cani* di Chaplin, *Night Mail* di Wright (doc.), *La Kermesse eroica* di Feyder.

MONZA - « Circolo monzese del Cinema »: 9 marzo, *La linea generale*; 16, *Bonanza Buchazo* di N. Taurou (con Buffalo Bill); 23, *Assunta Spina*; 30, *Mörder Dimitrij Karamazoff*; 6 aprile, *I topi grigi* di Ghione e *Cinema primitivo (1895-1907)*.

PIACENZA - « Circolo del Cinema »: 6 marzo, *La passione di Giovanna d'Arco*; 20, *Time in the Sun* da Eisenstein.

PISA - « Cine Club »: 6 marzo, *Tutto il mondo ride* di Aleksandrov; 20, *I topi grigi* e *Cinema primitivo (1895-1907)*; 27, *Les nouveaux messieurs* di Feyder.

REGGIO EMILIA - « Circolo Reggiano del Cinema »: 27 marzo, *Madame Bovary* di Renoir.

ROMA - « Circolo Romano del Cinema »: 6 marzo, *I ribelli dell'Alvarado* di Zinnemann e Strand; 13, *In nome della legge* di Pietro Germi (anteprima); 20, *No Man's Land* di Trivas; 27, *Okraina* di Boris Barnet.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

NUVOLA (Spoleto). Vedi, Nuvola, la produzione di un film non è una cosa facile: si tratta di coordinare diversi elementi, dalla «diva» alle comparse, conciliare le esigenze del soggetto con quelle dell'operatore, dare al regista tutto quello che gli necessita (in teoria); ci sono questioni sindacali, tecniche, organizzative da dirimere. Ecco perché una scuola per aspiranti produttori si è resa necessaria al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma. Produttore non è quello che impiega soltanto i capitali e aspetta che il film fruttifichi. Produttori si può diventare anche senza capitali propri; se hai la fortuna di trovare un finanziatore, o un gruppo di finanziatori, che ti accordi la sua fiducia, sei un producer e ti puoi già mettere al lavoro, anche subito.

GIUSEPPE GRANATA (Senza indirizzo). John M. Stahl è stato un buon regista americano (non ottimo). Dico «è stato» perché le sue ultime prove sono una catastrofe. Buono era Strictly Dishonorable, da lui girato nel '31, giovandosi di una commedia di Preston Sturges, divenuto a sua volta sceneggiatore e regista cinematografico. Eccellente invece Imitation of Life, presentato in Italia col titolo Lo specchio della vita; meno rimarchevole Al di là delle tenebre, con Irene Dunne e Robert Taylor, tratto dal romanzo Magnifica ossessione; e assolutamente niente di particolare mi dicono sia questo Leave Her To Heaven che sarà presentato in Italia prossimamente (a meno che in qualche città già non lo proiettino) col titolo di Femmina folle. È ripreso in technicolor e quindi, come tutti i film realizzati con questo sistema, deve essere prima inviato in Italia, doppiato, rimandato in America per la stampa (i laboratori specializzati inglesi del technicolor sono impegnati per la produzione nazionale) e nuovamente spedito in Italia in un numero limitato di copie. I protagonisti di Femmina folle sono Wilde, Gene Tierney, Jeanne Crain e Vincent Price. Questo vale anche per gli altri film che tu elenchi.

GIANCARLO MAZZOLA (Milano). L'espressione «surrogato di montaggio» era riferita, da Aristarco, ai passaggi di mascherino e non agli stacchi sui quali ha la sua base il montaggio vero e proprio. Quando si dice «operatore alla macchina» si intende la persona che manovra la macchina da

presa, che controlla l'inquadratura e i movimenti; l'operatore (senza altro attributo), o il direttore della fotografia, è invece una sorta di supervisore, che dirige le luci, sceglie gli obiettivi, consiglia i «tagli» al regista. Per il montaggio, avviene proprio come dici tu: il regista è l'ideatore e dirigente; il tecnico è invece l'esecutore.

RENZO RENZI (Padova). La polemica per la Duse, ad Asolo, mi è ignota. So di un film girato a Bologna con Elisa Cegani e Rossano Brazzi. Vuoi un brevissimo giudizio sul film di poco conto, in calce alla rubrica «Film di questi giorni». Cinema non ti può accontentare in quanto parla sempre e solo delle opere buone e degne di considerazione critica. Grazie per gli auguri.

UN FEDELE AMICO (Chieri). Vedi la risposta a Renzo Renzi di Padova, (il quale non ha nulla a che vedere con l'omonimo collaboratore di Cinema), per le critiche dei film di scarso interesse estetico. Ti ringraziamo per la cortese proposta; la redazione ne è ormai al corrente e ci sta pensando.

CARLO CARLINI (Firenze). Non si può trattare il montaggio in una risposta del Postiglione. Leggiti la sinossi pubblicata sul Filmlexikon e poi cerca i testi di Pudovkin e degli altri teorici importanti. Cinema pubblicherà presto un saggio sul montaggio.

MASSIMO ZAMBONELLI (San Giovanni in Persiceto). Il giudizio su Ladri di biciclette è apparso su Cinema n. 7, nella rubrica «Film di questi giorni».

EUGENIO BUZZONI (Milano). Molti film americani, realizzati durante la guerra, vengono ceduti dalle case produttrici di Hollywood ad agenzie di distribuzione italiane. Le grandi case si riservano di distribuire, in proprio, i film più recenti e — secondo loro — di maggior prestigio. Anima e corpo è stato prodotto dalla Enterprise Productions, la stessa di Arco di trionfo e di No Minor Vices. Il diario di una cameriera porta invece la sigla della Bogaeus-Meredith Product. Ho ucciso!, ovvero The Strange Affair of Uncle Harry, è prodotto da Charles K. Feldmann per la Universal-International; Scarface, dagli Artisti Associati. Per Ray Rennahan ho ragione io; i dati di Folle di Hollywood (Goldwyn Folies) portano il nome di Rennahan come fotografo del technicolor. Per Una notte a Rio puoi avere ragione tu.

GIAN CARLO RISTORI (Cortona-Arezzo). Su The Ox-Bow Incident (anche il mio fu un «incident») ho dato ampie spiegazioni nel n. 8 di Cinema; ancor oggi quel film non è apparso sugli schermi milanesi. Interessantissima la tua critica a Il massacro di Fort Apache; peccato che lo spazio limitato mi vieti di riportarla per intero.

MARIA LUISA R. (Genova). Anche per te vale la risposta data a Gian Carlo Ristori. Sì, un vigilante controllo sulle importazioni di film potrebbe giovare all'educazione del gusto; ma chi può autorizzare una persona ad esercitare questo controllo? Il cinema, se per noi può ogni tanto rasentare l'arte, per gli esercenti, per i noleggiatori e per gli importatori non è che l'inscatolamento di uno spettacolo, della durata media di due ore, e quindi assume le mere caratteristiche di un'industria.

SERGIO ZAMBALDI (Bologna). Devo ripetere, anche a te, che di The Ox-Bow Incident mi sono occupato lo scorso numero? Grazie, comunque.

ANNA FORNACIARI (Reggio Emilia). Quella tale Avventura del Dr. Molyneux non è altro che Drôle de drame. Eccoti i dati. Produzione Pathé-Consortium, 1937. Tratto dal racconto His First Offence di J. Storer Clouston; scenario e dialoghi di Jacques Prévert; sceneggiatura e regia di Marcel Carné; scenografie di Alexandre Trauner; fotografia di Eugene Schufftan, Louis Page e Alekhan; musica di Maurice Jaubert; costumi di Tchikmoukoff; assistenza alla regia di Pierre Prévert e Walter. Gli attori sono: Françoise Rosay, Louis Jouvet, Michel Simon, Jean-Louis Barrault, Alcover, Jeanne Lory, Sinoel, Genin, Agnès Capri, Henri Guisol, Nadine Vogel e Duhamel. Le forbici degli importatori hanno lavorato troppo: «il film — dice Corrado Terzi che l'ha visto a Bergamo (nelle grandi città non è stato proiettato) — è reso malconcio da un doppiato che si direbbe fatto per ischerzo in un momento di distrazione, privo della colonna sonora originale, di inquadrature la cui assenza rende semiincomprensibile il soggetto, e così mal stampato». Di Maria Candelaria, il film messicano presentato in Italia col titolo La vergine Indiana, i dati sono i seguenti: Prodotto da F. Suberviel per la Films Mondiales, 1946; soggetto e regia di Emilio Fernandez; sceneggiatura di Fernandez e di Mauricio Magdaleno (l'autore di Il deserto di calce); fotografia di Gabriel Figueroa; musiche di Francisco Dominguez. Gli interpreti sono Dolores Del Rio e Pedro Armendariz.

MASSIMO (Ascoli Piceno). Non so quali interessi si nascondano dietro il noleggio dei film, e neppure voglio porre una simile domanda. Del resto ci vien quasi da chiederci, a volte, se siamo rimasti in pochi a pretendere ortodossia e intransigenza nelle cose cinematografiche, quando il mondo della finanza (quello cioè che permette ai produttori di realizzare i film) è propenso a vedere nel cinema un puro e semplice motivo industriale. La grande illusione, oltre ai suoi meriti specifici sotto l'aspetto estetico, m'è parso anche commerciale e quindi suscettibile di successo presso il pubblico delle terze e quarte visioni. Se il noleggio ha stentato a «collocarlo» presso i cinematografi è evidente che io ho fatto male i calcoli. Via col vento è stato proiettato a Milano davanti ad un pubblico di giornalisti, in attesa della prima in un

costoso cinema del centro. Medio-cro, terribilmente mediocre e lungo. Vedi, in questo numero, «Film di questi giorni».

GIORGIO PARRI (Perugia). Per esserti molto preciso in merito al passo ridotto e alle formalità per l'apertura di una sala cinematografica, mi sto interessando assiduamente. Quanto all'indirizzo della Foz, agenzia di Roma: Piazza Indipendenza.

MATTEO FERRARO (Capri). Ho fatto presente all'Amministrazione l'inconveniente che tu segnali. Quanto alle domande, mi metti in imbarazzo. Come si fa a dire chi è il miglior critico cinematografico italiano? Non si può stabilire una graduatoria. Comunque i migliori critici, generalmente, sono quelli che scrivono su Bianco e Nero e nella nostra rivista. E' inoltre difficilissimo rispondere alla domanda riguardante il miglior film internazionale apparso alla mostra di Venezia. Per noi è, ad ogni modo, Una storia della Louisiana di Flaherty. Facile rispondere al quesito per Fabiola: il film è stato lanciato nelle grandi città. Baracco ti saluta e ricambia gli auguri.

MIR. (Roma). Ricevere un articolo da un lettore è pur sempre un indice dell'interessamento del pubblico. E se questo lettore, come te, esige l'immediata sincerità, è doveroso rispondergli: «Il tuo articolo ha buone idee, ma sovente è troppo confuso. E l'ermetismo cacciato dalla finestra quattro anni fa tenta di entrare oggi dalla porta suonando il campanello». Chiusa la parentesi sul tuo invio, ti dichiaro candidamente di conoscere la media approssimativa del compenso che i produttori pagano per un soggetto. So di Zavattini che oltrepassa il milione (e se lo merita), e so di scrittori che s'accontentano di una cifra molto inferiore. Di Film e fonofilm uscirà una ristampa ampliata; troverai su Cinema, nella rubrica «Biblioteca», l'annuncio quando il volume sarà pronto. Oltre a Cinema e alla da poco defunta Critica cinematografica esiste in Italia il mensile Bianco e Nero, una pubblicazione che noi raccomandiamo a tutti come i compilatori di Bianco e Nero raccomandano a tutti il nostro Cinema. Per Le jour se lève vedi la risposta a Vincenzo Redaelli di Milano, nel n. 7. Le tue proposte, intelligenti davvero, sono ora sul tavolo della redazione.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

DINO PENNONI (Via L. Tosti, 37 - Roma). Cerca Cinema - vecchia serie - nn. 6, 8, 15, 20, 21, 38, 46, 48, 53, 64, 67, 68. Offre cento lire per ciascun fascicolo, a patto che essi siano in buone condizioni.

MARIO BONFIGLIO (Via Balilla, 2 - Dairago - Prov. Milano). In cambio di numeri di Cinema - vecchia serie - cederebbe le seguenti annate complete: Fotogrammi, 1946, '47, '48; Cine illustrato, idem; Cinetatro, 1946, '47; Film rivista idem; inoltre vari numeri di Film e Bis '47 e '48 in ottime condizioni.

GUIDARINO GUIDI (Via Camollia, 39 - Siena). Cerca di Cinema - vecchia serie - i nn. 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 20, 21, 23, 25, 26, 29, 32, 36, 39, 41, 43, 61, 96, 101, 107, 109, 128, 146, 167, 170, 173, 174, 175, 176, 179, e dal 180 sino all'ultimo numero uscito. Vende Cinema - vecchia serie - nn. 35, 117, 131, 145. Vende anche Bianco e Nero - vecchia serie - e cioè il n. 1 dell'anno III, il n. 11 dell'anno V, e il numero isolato edito da Umberto Barbaro nell'ottobre del 1947.

un grande ritorno!

ZEVS FILM



**MAUREEN O'HARA
CHARLES LAUGHTON
ROBERT NEWTON-LESLIE BANKS**

Regia:
ALFRED HITCHCOCH

**LA
TAVERNA
DELLA
GIAMAICA**



IN NOME DELLA LEGGE

un film LUX
PRODOTTO DA LUIGI ROVERE



MASSIMO GIROTTI
JONE SALINAS
CAMILLO MASTROCINQUE
e con **CHARLES VANEL**
REGIA DI
PIETRO GERMI

