

CENTRO



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 11

NUOVA SERIE - 31 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 11

Anno II - 31
Marzo 1949

Questo fascicolo contiene:

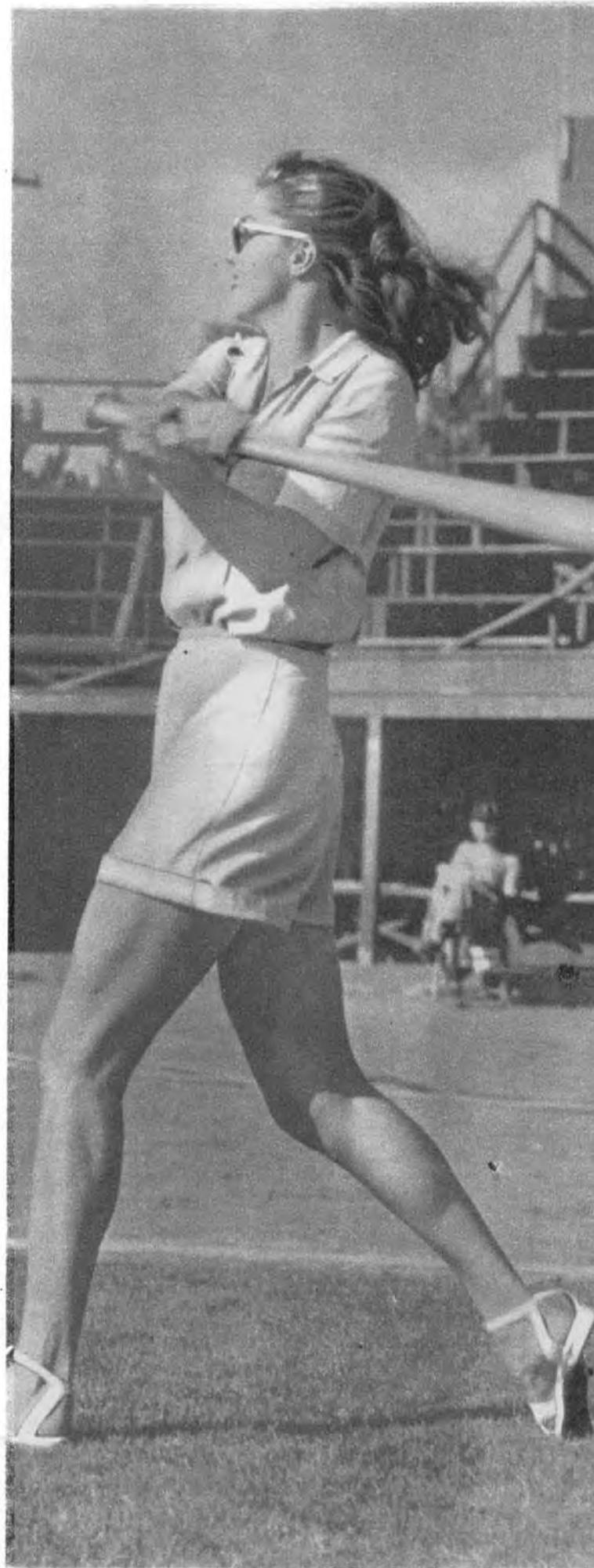
Cinema-gira	323
GLAUCO VIAZZI	
<i>Il museo degli orrori</i>	325
F. DE AGOSTINI e M. MIDA	
<i>L'ordine non regna più a Varsavia</i>	326
RICHARD ROWLAND	
<i>I fratelli Marx</i>	329
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>Breviario del cinema</i>	333
DOM	
<i>Germi cerca un soggetto</i>	333
D. MECC.	
<i>Ingrid come Karin</i>	335
MASSIMO ALBERINI	
<i>Le calze nere</i>	336
TOM GRANICH	
<i>I due momenti del film gangster</i>	338
GIUSTO VITTORINI	
<i>Il cinema "narra" l'architettura</i>	341
O. D. F.	
<i>Rider's indigesti</i>	343
SERGIO ROMANO	
<i>I registi: Elia Kazan</i>	344
GIULIO C. CASTELLO	
<i>Retrospective: "Ventesimo Secolo"</i>	346
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	348
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	349
N. G.	
<i>Biblioteca</i>	351
R. R.	
<i>Segnalazioni: Mariù Pascoli</i>	351
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	352

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO PRISONE *

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: Mai Zetterling nel film "Portrait of Hildegard" di Fisher.



Esther Williams, una delle "ragazze al bagno", nel film «Take Me Out to the Ball Game» diretto da Busby Berkeley. Interpretano il film, accanto alla Williams, Frank Sinatra Gene Kelly e Betty Garrett.



Da «The Snake Pit» (La fossa dei serpenti). Per questo film, diretto da Anatole Litvak, Olivia De Havilland era candidata all'Oscar 1948.

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Il lupo della Sila (De Laurentis-LUX) in interni a Roma, regista Duilio Coletti, interpreti Amedeo Nazzari, Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Jacques Sernas, Luisa Rossi, Olga Solbelli, Laura Cortese e il cane lupo Ador; Rondini in volo (titolo provvisorio, Major Film), in interni a Roma, regista Luigi Capuano, interpreti Andrea Checchi, Massimo Serato, Giovanni Grasso, Mario Ferrari, Umberto Spadaro, Guido Celano.



Una sala degli stabilimenti inglesi di Pinewood mentre si sta sincronizzando un film con Jean Simmons: « The Blue Lagoon » di F. Launder.

Ingrid Bergman...

... è arrivata domenica 20 marzo a Roma.

Prossimi arrivi...

... a Roma: John Huston, che sarà il regista di Quo Vadis?; Anatole Litvak, per dirigere un film americano non meglio precisato; Jacques Deval, per dirigere un film italo-francese dal titolo Dominica; René Clair, per dirigere il già annunciato La bellezza del diavolo; Jean Renoir, che dovrà dirigere Euridice di cui saranno interpreti Michele Morgan e Henry Vidal. Intanto si annuncia prossimo inizio di un film italo-inglese, intitolato I figli dei Moschettieri; regista Helmut Dantine il quale è già in Italia da diversi mesi; attori e tecnici italiani ed inglesi.

Al Centro Sperimentale...

... ogni settimana un regista dirige un'esercitazione alla quale prendono parte a turno gli allievi attori e attrici. Si tratta di scene o di brevi sequenze che verranno in seguito, molto probabilmente, inserite in un documentario del Centro stesso. Finora, a dirigere le esercitazioni si sono avvicendati i registi: Luigi Zampa, Giuseppe De Santis, Gianni Franciolini, Giorgio Pastina, Luigi Comencini, Pietro Germi, Francesco Pasinetti, Luchino Visconti, Mario Soldati. Le esercitazioni si svolgono in presa diretta sonora, con l'assistenza degli allievi delle varie sezioni per la fotografia, la registrazione del suono, l'allestimento scenico e il costume,

CINEMA GIRA

nel nuovo teatro di posa del Centro, testé completato, che costituisce un modello del genere.

Si parla...

... di un film italo-americano diretto da Steno e Monicelli con una supervisione americana, dal titolo Al diavolo la celebrità, con Adolphe Menjou, Jack Oakie, Lea Padovani, il tenore Ferruccio Tagliavini e il pugilista

vorazione un secondo film dal titolo Voce nella notte, di cui non è stato ancora precisato il nome del regista.

A San Remo...

... sorgerà una Città Cinematografica con cinque complessi di due teatri di posa ciascuno, oltre naturalmente tutti gli annessi servizi. La spesa preventivata è di un miliardo e 631 milioni di lire. Entro un anno dovrebbero sorgere i primi due complessi, con una spesa di 783 milioni.

Un'altra perdita...

... per il cinema italiano; all'età di cinquantotto anni è morto a Roma Gherardo Gherardi, commediografo, giornalista, soggetto e sceneggiatore. Dal 1935, anno in cui incominciò la sua attività cinematografica, portò il contributo della sua abilità a una trentina di film, fra cui Amo te sola (1935), Questi ragazzi (1937), Caravaggio, Nozze di sangue e Teresa Venerdì (1941), Rossini e La bisbetica domata (1942), Davanti a lui tremava tutta Roma (1946). Come regista diresse il nostro prossimo (1942).

INGHILTERRA

I primi disegni animati...

...inglesi in Technicolor sono

stati completati nello Stabilimento londinese della British Animated Productions. Essi raccontano le avventure di « Bubble and Squeek », un autista di piazza e la sua macchina. La realizzazione di questi disegni animati è opera di George Moreno jr., già appartenente agli stabilimenti Fleischer di Hollywood.

I venti anni di pace...

... intercorsi tra il 1919 e il 1939 costituiscono l'oggetto di un ampio documentario realizzato dalla Pathè inglese. Esso s'intitola Gli anni pacifici. La voce del commentatore dell'edizione originale è quella dell'attore e autore teatrale Emyln Williams.

Anche in Inghilterra...

... i produttori e gli esercenti non vanno d'accordo. E' prossima infatti la riunione del Films Council per discutere la quota di protezione per il 1950. I produttori vorrebbero che essa fosse mantenuta al 45 %, gli esercenti che fosse ridotta al 25 %.

Tra i sette film...

... presi in considerazione dalla British Film Academy per l'assegnazione del premio al miglior film proiettato in Inghilterra nel 1948, figurano gli italiani Quattro passi fra le nuvole e Paisà.



Silvana Mangano, l'attrice rivelata dal regista Giuseppe De Santis con « Riso amaro ». Lo stesso De Santis la dirigerà in un prossimo film.



Il cinema in formato ridotto negli ospedali. Persichini mentre riprende in 16 mm. un'operazione chirurgica diretta dal prof. Mastromarino.

Gli altri cinque sono: Odio implacabile e La città nuda (americani); Idolo infranto e Amleto (inglesi); Monsieur Vincent (francese).

CECOSLOVACCHIA

I compiti del Consiglio del Cinema...

... cecoslovacco sono stati precisati dal Ministro dell'Informazione e della Cultura alla seduta inaugurale del Consiglio stesso. Egli ha detto che il cinema cecoslovacco è entrato in una nuova epoca storica, quella della marcia verso il socialismo; e il Consiglio dovrà occuparsi della linea politica e ideologica della produzione rispondente alle esigenze di questa marcia. « Il Consiglio Cinematografico — egli ha precisato — ha per compito di spingere il nostro Cinema sulla strada di un nuovo realismo socialista ».

Un accordo è stato concluso...

... tra il cinema cecoslovacco di Stato e la Kommunes Film-central di Oslo. In base a tale accordo la Cecoslovacchia esporterà in Norvegia 9 film e ne riceverà due.

SVIZZERA

Leopold Lindtberg...

... il regista di L'ultima speranza, realizzerà presto un film interpretato da Cornel Wilde e Josette Day.

Il IV Festival...

... Internazionale del film avrà luogo a Locarno dall'8 al 17 luglio. Quest'anno vi sarà una giuria ufficiale, composta da membri svizzeri.

SPAGNA

Emilio Fernandez...

... il migliore regista messicano, si recherà prossimamente in Spagna per realizzare in Agfacolor il film Harruecos, protagonisti Pedro Armendariz e Maria Montez.

STATI UNITI

I dividendi...

... pagati dalle Case cinematografiche americane nel 1948 sono inferiori del 18% a quelli del 1947.

Era corsa voce...

... che Eric Johnston avrebbe dato le dimissioni da presidente della Motion Picture Association of America e che sarebbe

sato 467.361 dollari; così risulta dai dati recentemente comunicati dal Ministero americano del Tesoro. Dagli stessi dati risulta che l'attrice meglio pagata è stata, nello stesso periodo, Bette Davis con 328.000 dollari, seguita da Deanna Durbin con 323.478 dollari. Fra gli altri nomi più conosciuti, notiamo: Rita Hayworth, con 94.417 dollari; Ginger Rogers, con 157.142; Rosalind Russell, con 190.104; Charles Boyer, con 125.000; Claudette Colbert, con 83.872; Robert Montgomery, con 250.000; Dan Duryea, con 151.097; Joan Crawford, con 156.250; Errol Flynn, con 200.000; Dennis Morgan, con 325.893; Ann Sheridan, con 269.345; Alexis Smith, con 120.000. Lo strano di questi dati è che i produttori vi figurano con guadagni che sono relativamente fra i più bassi.

Il Cardinale Spellman...

... ha assicurato tutto il suo appoggio alla realizzazione del film Il processo del Cardinale Mindszenty, di cui Anthony Veiller ha scritto il soggetto. Jack L. Warner, produttore del film, si è dichiarato lieto di poter mettere la propria società « a disposizione di una causa che è quella della libertà religiosa e della dignità umana ».

Di ritorno dall'Italia...

... la Signora Ulmer, moglie del regista della versione americana del film I pirati di Capri, ha dichiarato a New York che la mancanza di attrezzature mo-

PARLATORIO

Dal prossimo numero Francesco Pasinetti riprenderà a redigere la rubrica « Parlatorio », iniziata nel n. 132 (25 dicembre 1941) di « Cinema » vecchia serie. In questa rubrica Pasinetti converserà, con i lettori della nostra rivista, sui vari problemi e questioni di arte, vita e tecnica del cinema. Le lettere, che debbono portare nome, indirizzo e professione del mittente, vanno indirizzate a « Parlatorio », redazione di « Cinema », via Serio 1, Milano.

derne negli stabilimenti e il tempo interminabile che occorre per realizzare una cosa, rendono la produzione dei film stranieri in Italia più dispendiosa di quanto si supponeva, tanto da gettare acqua fredda sui primitivi entusiasmi di molti produttori intenzionati a realizzare in Italia i loro film.

Betty Hutton...

... che ha già interpretato sullo schermo la vita di Pearl White, impersonerà Theda Bara, un'altra celebre attrice del film muto.

Mentre termina «Cenerentola»...

... Disney annuncia l'imminente inizio di un film tutto di personaggi reali, protagonista il piccolo Bobby Driscoll. Il soggetto di questo film è tratto da L'isola del tesoro di Robert L. Stevenson. La notizia merita ulteriori particolari che ancora non possediamo.

FRANCIA

Un processo per plagio...

... è stato intentato dal giornalista Henri Danjou al regista Julien Duvivier e allo sceneggiatore Henri Jeanson, accusandoli di aver tratto il materiale della sceneggiatura del loro film Au royaume des cieux dal suo libro sui giovani delinquenti delle case di correzione Les enfants du malheur e dalla sua sceneggiatura del prossimo film di Maurice Cloche La cage aux filles. Danjou aveva chiesto il sequestro e l'esame della sceneggiatura del film di Duvivier, ma il tribunale ha risposto negativamente, dichiarando che trattandosi di film non ancora realizzati, non vi può essere luogo a procedere.

I produttori francesi...

... sono preoccupati per la differenza esistente fra i costi di produzione e il reddito delle sale cinematografiche. Ne hanno discusso alla loro ultima assemblea generale annuale, studiando il modo di diminuire le spese e di aumentare gli incassi. Per il primo punto, si è prospettata la necessità di migliorare i metodi di ripresa con una più accurata preparazione dei film e una conseguente riduzione del tempo necessario alla realizzazione, provvedendo anche a normalizzare i rapporti fra produttori e tecnici; per il secondo punto, si auspica la riduzione delle tasse e la libertà agli esercenti di manovrare il costo dei biglietti adattandolo ai programmi e alle possibilità della clientela, cosa oggi vietata dalle disposizioni vigenti.



Carol Reed, il regista di « Odd Man Out » (Fuggiasco, 1946), durante una pausa del suo ultimo film: « The Third Man » (Il terzo uomo).

IL MUSEO DEGLI ORRORI

IL COMUNE spettatore cinematografico poteva credere, sino ad oggi, che il film piú brutto che mai fosse stato realizzato, fosse *Quartetto pazzo*, diretto da Salvini, e — se l'espressione è ammissibile — interpretato da Rina Morelli, Anna Magnani, Gino Cervi e Paolo Stoppa. Neppure i piú scadenti film ungheresi, che tanto spazio occuparono sugli schermi dell'Italia settentrionale durante l'occupazione tedesca, mai riuscirono a raggiungere quel livello. Ma ora, è giocoforza ricredersi, e dare senz'altro il primato a *Quando le signore s'incontrano*, di Robert Z. Leonard.

L'industria cinematografica è tra le piú redditizie perché, oltre ad avere mercati di consumo larghissimi, ha una consumazione di massa. Il prodotto, oltre ad esser smerciato in buona parte del mondo, viene venduto piú volte, cioè consumato piú volte dalla massa di acquirenti. Una copia di pellicola, dopo gl'innumerevoli « passaggi » che realizza, porta a degli utili insospettabili presso altri prodotti industriali. L'unica limitazione allo sfruttamento assoluto di un film è nei suoi limiti di resistenza fisica: dopo un certo numero di anni (e di « passaggi » nelle sale), la pellicola diventa improiettabile, e viene mandata al macero per il ricupero di una parte delle materie prime usate. Quest'è l'unica inferiorità dell'industria cinematografica rispetto — poniamo — a quella del tabacco, ove dopo la consumazione delle sigarette, dei sigari e del tabacco da pipa, non rimane piú alcuna possibilità di recuperare nemmeno in parte le materie prime usate. Questa è, in ultima analisi, la sola differenza sostanziale fra le due industrie. In tal modo, nel giro di un certo numero di anni, le pellicole scompaiono, dopo aver sensibilmente contribuito all'accrescimento dei beni dei loro proprietari. Rimangono in vita, quasi fortunatamente, quei pochi film che riscuotono l'interessamento delle Cineteche o dei collezionisti privati: si tratta in genere di quei film nei quali il regista, con i suoi collaboratori, è riuscito, nonostante le condizioni in cui è costretto a lavorare, a raggiungere qualche risultato artistico.

E' senz'altro giusto, e fuor discussione, che le Cineteche e i collezionisti provvedano al salvataggio dei buoni film, dei bei film, dei film artistici, dei film culturali. Ma è altrettanto ingiusto, ma è senz'altro sbagliato che mai provvedano al salvataggio di taluni bruttissimi film, il cui valore documentario è enorme e, in taluni casi, significativo quanto quello dei « classici ». Perché infatti privare i posteristi della visione dei piú brutti film che la nostra epoca ha realizzato? Quei posteristi, vedendo solo i capolavori conservati nelle Cineteche, si faranno un'idea giusta dei punti di massimo raggiunti dalla nostra cultura, ma non sapranno mai, non potranno neppure sospettare da quale putrido mare sian riusciti ad emergere quei rari nobili film. Valuteranno l'intelligenza della nostra società, ma non la sua stupidità. Vedranno le testimonianze del nostro ingegno, ma non quelle della nostra degradazione.

Si ripete anche nel cinema un fenomeno tipico delle altre arti. Anche la storia della letteratura, per esempio, tratta solo dei capolavori. In tal modo essa realizza una serie di singole monografie, ma non ci permette di sapere qualche cosa dell'ambiente, del clima, del terreno naturale dal quale queste opere d'eccezione sono fiorite. Essa ci presenta una collezione di bellissimi fiori recisi alle radici, e nulla dice dell'aria, dei succhi e degli umori che ne hanno assicurato il nutrimento e il carattere. Ma la storia

della cultura non si fa solo coi capolavori; si fa anche con tutto quel che ha permesso, ostacolato, impedito, favorito, la formazione, la nascita dei capolavori. Inoltre, una cultura che estenda il proprio campo a tutte le manifestazioni artistiche, sia quelle positive che quelle negative e antiartistiche, ci dice assai piú cose sulla società e sulla civiltà, che non un'esclusiva parata di capi d'opera. Qual'era il grado di cultura dei toscani dell'epoca di Petrarca? La lettura delle poesie di Petrarca non è sufficiente a farcelo sapere.

E cosí è per il cinema. Ma il cinema, arte giovane e d'avanguardia, non ha nessuna necessità di ricalcare le strade sbagliate della vecchia cultura falsamente accademica e sterilmente pseudouniversitaria. Il cinema deve tener conto dei desiderata della nuova cultura. Quando tra alcune centinaia di anni gli uomini di questa nuova cultura vedranno, nei Musei, i nostri film, ci giudicheranno, noi società e noi civiltà, sulla base di *La febbre dell'oro*, di *La madre*, di *Alba tragica*, di *Ombre rosse* e di *La terra trema*. Ma non potranno giudicarci in base anche di *Quando le signore s'incontrano*, *La sonagliera della morte* o *Quartetto pazzo*. E, loro malgrado, daranno di noi un giudizio che non potrà essere che limitato e parziale, cioè sbagliato. Eppure, quali straordinari documenti, quali eccezionali testimonianze della nostra epoca, dei gusti in essa predominanti, delle sue tendenze, del suo livello di civiltà costituiscono taluni tra i piú brutti film in circolazione anche attualmente! Per non privare sia noi contemporanei che i posteristi di questo materiale di studio e di documentazione, ogni Cineteche che si rispetti dovrebbe costituire la sua « Sezione degli orrori ». Dovrebbe innanzitutto stabilire le statistiche dei film prodotti e proiettati, e mettere in rilievo, con acconci grafici, quale sia la percentuale delle opere d'arte, quale quella dei decenti film spettacolari, e quale — infine — quella dei film orribili, orrendi, degradanti, umilianti. E dalle opere appartenenti a quest'ultima categoria, dovrebbe reperire e conservare le piú significative, le piú probanti. Che valore ha uno scaffale di cineteche dedicato al cinema americano, se accanto ai film di Griffith, di Chaplin, di Vidor, non contiene anche almeno un film della serie Tarzan, almeno un film della serie Frankenstein, la copia di uno dei peggiori film-rivista, un esemplare dei peggiori film della tendenza cosiddetta della « commedia - leggera - con sfondo - intellettuale - e pretese - umane - e - poetiche »?

I brutti film (ma quelli proprio brutti, atrocemente brutti: e non mancano, oh se non mancano!) sono una vera miniera di osservazioni morali, culturali, estetiche e sociologiche. Essi, teoricamente, non hanno nessun diritto all'esistenza, ma dato che vi sono forze sociali che determinano questa esistenza, hanno pieno diritto di essere conservati, di essere analizzati e studiati. Essi sono tra le maggiori testimonianze non solo delle forze sociali che li hanno realizzati, ma anche di quelle che, passivamente, li hanno — fino ad oggi — subiti. Non solo ai fini della battaglia per il buon film, per il film culturale, per il film artistico, ma in nome della cultura tutt'intera, è forse piú utile, oggi, discutere, spiegare, analizzare i film orrendi che la nostra attuale società produce, anziché quelli belli. La lotta per la bellezza e la verità non può essere disgiunta da un'altrettanto energica lotta contro la bruttezza e la stupidità.



Una inquadratura di « Il mulino del Po », film tratto dall'omonimo romanzo di Bacchelli e diretto da Alberto Lattuada con impegno inconsueto.

L'ORDINE NON REGNA PIÙ A VARSAVIA

TUTTORA AGITATE le acque del cinema italiano: si può dire che non passi giorno in cui non intervengano nuovi interventi a sconvolgerle. Il Comitato di difesa si riunisce frequentemente, nuove prospettive si sono affacciate nelle discussioni alla Camera dei deputati dei giorni 7, 8 e 9 marzo. Si è andata così maturando una situazione assolutamente « inedita » una situazione inaspettata anche ai più lungimiranti competenti. E' stato l'on. Andreotti a scovare questa speciale via d'uscita, e la sua « trovata » sembra abbia incontrato un terreno fertile e accomodante sul quale fiorire. Di questa « trovata » parleremo più oltre, non prima di aver completato — come ci eravamo proposti nella prima parte dell'inchiesta — il quadro generale sul cinema italiano considerato nel suo complesso.

Il « Film Control »

Sul modello di quello già funzionante negli Stati Uniti, questo organismo venne istituito nel periodo di occupazione o quasi occupazione: vale a dire nel 1946. Lo scopo: « normalizzare » l'esercizio cinematografico del mercato italiano. Il « Film Control » agisce su vasta scala, e, pur essendo un organismo « privato », verifica le entrate delle sale cinematografiche anche le più remote e disperse mediante un numero notevole (2000) di ispettori, i quali hanno anche il compito di scoprire le infrazioni più varie e di imporre il rispetto di tutte le clau-

(CONTINUAZIONE E FINE)

sole contrattuali. L'apparente normalizzazione, vale a dire l'effettivo e integrale sfruttamento dell'esercizio cinematografico, fu raggiunto in breve tempo. Un esempio, per tutti: a Napoli, dove in molti cinema popolari gli spettatori offrivano al cassiere la mano perché venisse timbrata, (in questo modo il padrone del locale, che verificava lui stesso la mano del cliente all'ingresso della sala, evitava di staccare il biglietto e di pagare in conseguenza la tassa erariale allo Stato), il gettito aumentò del 240%. Era arrivata, insomma, la mano pesante del capitalista americano esperto in questi sistemi già nel proprio paese, per colpire ogni possibile « evasione ». Accanto alle truppe di occupazione, il mercante di Wall Street aveva già disteso i suoi artigli.

La « normalizzazione » fu, in questo modo, attuata solo apparentemente. In seguito al ritorno clamoroso dei film americani nel nostro mercato, molti capitali di varia e anche dubbia origine affluirono nel finanziamento di nuove sale cinematografiche, le quali sorsero un po' dappertutto, nelle grandi città in primo luogo, e quasi sempre di « prima visione ». Queste erano infatti le più idonee per sfruttare l'eccedenza dei film americani, ed anche oggi che l'eccedenza si è trasformata in una vera e propria inflazione, i gestori delle sale di lusso — incuranti della sorte generale del

mercato — rimangono i più fedeli amici del « Film Board ». Intanto, nonostante le richieste dell'A.G.I.S., nessuna misura è stata presa per regolare il fenomeno della costruzione di nuove sale ed è inutile aggiungere quanto questa anarchia sia pericolosa.

Il cinema in parrocchia

Un altro aspetto della crisi dell'esercizio va ricercato nelle sale parrocchiali. Ve ne sono attualmente in funzione almeno 3000 e vanno aumentando con ritmo accelerato: a Roma negli ultimi mesi ne sono state aperte 15. E' una questione di cui nessuno tiene il debito conto. Certo, sono passati i tempi in cui nelle anguste salette parrocchiali veniva proiettato un vecchio « Tom Mix »: oggi il parroco proietta *Notorious* e altri film di questo livello, e contravviene alle disposizioni di legge che vietano alle sale parrocchiali — beneficiarie di una forte riduzione forfettaria nel pagamento della tassa erariale — di proiettare film anche non consigliati dal Centro Cattolico Cinematografico e di lanciare con ogni forma pubblicitaria il film. Gli unici ad accorgersi dell'abuso sono i piccoli esercenti danneggiati dalla concorrenza; dall'esercente di Sermoneta, paese di 2000 abitanti, a quello di Motta S. Anastasio, dove oltre al cinema il parroco offre ai suoi fedeli — incredibile a dirsi — anche numeri di varietà! Ma c'è di più. Giacché spesso i permessi di nuove sale (ora che si sta delineando una

certa limitazione nella concessione di permessi vengono fatti a nome del parroco, il quale poi molto frequentemente cede la nuova « sala parrocchiale », in appalto, naturalmente in cambio di un congruo compenso. Come si vede, anche il cinema conduce al Signore.

Il piano « Film Board »

Un produttore che, come troppi suoi colleghi, ha preferito rimanere in incognito, ha definito « infernale » il piano « Film Board ». Il quale piano prevedeva la creazione in un primo momento di una fittizia e sproporzionata richiesta di film per danneggiare il film italiano nelle città grandi e medie, per passare in un secondo momento all'attacco della provincia e delle sale periferiche delle grandi città. Qui il cinema italiano tendeva a resistere, non soltanto perché questo settore non aveva subito sensibili trasformazioni e rinnovamenti, ma anche per un certo naturale attaccamento di quel pubblico popolare al cinema italiano. Come già abbiamo visto nella prima parte, il « Film Board » ha dovuto mettere in opera un sistema sleale di concorrenza. E la parola d'ordine è divenuta questa: « Vendere a qualunque prezzo ». Ma il tracollo dei prezzi dei film americani sul mercato provinciale è determinato anche dal fatto che il « Film Board » si è reso conto — come se ne sono resi conto il ministro Pella, ad esempio, e Gemini, presidente dell'A. G.I.S., che sull'argomento ci ha dichiarato: « C'è una sensibile contrazione degli incassi che, fatalmente, riduce il gettito del noleggio a percentuale » — dell'esaurimento del piccolo esercizio. Per questo da un po' di tempo gli americani hanno « perso interesse » all'azione del « Film Control »: così non è raro il caso che gli agenti delle case americane entrano in contrasto con gli ispettori del « Film Control » tenacemente attaccati ancora alla loro opera « normalizzatrice ». Il più grande successo del « Film Board » è di aver realizzato il piano senza resistenze e senza rumore, all'insaputa dell'opinione pubblica. Oggi siamo al punto che il « Film Board », sempre più padrone e dominatore della situazione, non esita a dichiararsi favorevole al contingentamento dei film americani che lo sbarazzerebbero dalla concorrenza degli « indipendenti » di Hollywood. A questo proposito c'è stato perfino chi, in sede di Comitato di difesa, ha proposto di richiedere a Dunn, l'ambasciatore americano, una dichiarazione ufficiale a favore del contingentamento! Se infatti le grandi case della M.P.E.A.A. si preoccupassero soltanto di raggiungere lo sfruttamento a ciclo completo di ogni singolo film, certamente non dovrebbero essere contrari al contingentamento. Questo obiettivo è però passato in seconda linea di fronte a quello, fondamentale, di mantenere sul mercato un'esuberante, ma schiacciante offerta di film, sempre superiore alla richiesta.

Il ricatto degli esercenti

A questo punto, ci sembra di essere giunti a due conclusioni importanti. L'inflazione danneggia la nostra produzione, e al tempo stesso serve a mascherare la crisi del pubblico che sta di giorno in giorno divenendo più sensibile. Una crisi che è in diretta dipendenza con l'impoverimento dei più larghi strati della popolazione. Al corrente di questa crisi sono gli esercenti: ed è in questo senso che bisogna interpretare il ricatto degli americani agli esercenti, soprattutto a quelli delle prime visioni. Se il numero reale di persone che vanno al cinema tende a diminuire, mentre parallelamente è aumentato il numero di spettatori « benestanti » che vanno con maggiore frequenza al cinema, l'unica soluzione è di rinnovare spesso i programmi. C'è ovviamente favorevole agli americani. Ma il piano, diciamo così finale è ancora più vasto. « Un incontrastato controllo america-



Da « In nome della legge »: opera che supera le precedenti e significative prove di Germi.

no — ci ha detto ancora Gemini — sul mercato nazionale potrebbe provocare conseguenze dannose per l'esercizio ». Ce lo conferma pure un rapporto ufficiale della UNESCO sul cinema italiano: « Le società straniere, specialmente quelle americane, sembrano avere attualmente una *crescente tendenza* ad utilizzare i loro capitali nelle sale di spettacoli ». Inutile aggiungere che, una volta liquidata del tutto la concorrenza italiana, questo piano assumerebbe forme molto più concrete e precise. Del resto l'ha intuito anche il comm. Leoni, che controlla l'Enic-Eci, l'unico circuito nazionale di sale cinematografiche. Per questa ragione Leoni, anche in vista di questa prospettiva e delle misure eventuali da prendere per scongiurarla, era disposto, a tenere in considerazione la proposta del contingentamento.

Discussioni al Parlamento

La battaglia a Montecitorio non è stata centrata sul problema generale dell'invasione americana e delle sue conseguenze su tutto il sistema cinematografico italiano. Le interpellanze hanno al contrario battuto soprattutto un problema: quello del rispetto della legge che prescrive gli 80 giorni di programmazione annuali per il film italiano. Come si sa, questa degli 80 giorni è una misura parziale e precaria se non accompagnata (come, ad esempio, in Francia) da una sostanziale limitazione numerica dei film americani, che normalizzi concretamente e nel suo complesso il mercato. All'apertura del dibattito la posizione del Governo era piuttosto difficile. Alle sette interpellanze annunciate, se ne aggiunsero altre due: quella dell'on. Proia, democristiano, presidente dell'A.N.I.C.A., e quella dell'on. Frassina, della corrente sindacale democristiana.

L'interpellanza di Corbi fu la più secca e

violenta, quella di Di Vittorio la più calorosa. Sostenute da un tono critico e spesso aspro anche le altre, e particolarmente quelle di Bertinelli, saragattiano, Mazzali, socialista, Proia e Mazza, democristiani. All'on. Andreotti restava tuttavia un amico, l'on. Semeraro, esercente. Semeraro doveva parlare per terzo, ma preferì lasciare la parola al più « pericoloso » dei democristiani, Proia. Parlò ultimo con foga pugliese, con la brutalità dell'illetterato, e con l'acredine dell'esercente di vista limitata. Difese il Governo, attaccò gli 80 giorni, il Comitato di difesa, Di Vittorio che aveva « orchestrato la rivolta dei milionari », Gino Cervi per la somma riscossa con il doppiaggio di *Amleto*, il neorealismo « che mette in mostra le vergogne » e, tra lo scandalo e lo zittio dei presenti, *Ladri di biciclette*. L'on. Andreotti guardava con aria sorniona il suo amico che faticosamente stava leggendo il suo « papiello » e s'immolava generosamente (effettivamente tutti notarono quante sciocchezze erano state vergate su quel foglio) per « coprire » il Governo.

Andreotti nella sua risposta divagò dapprima su argomenti di teatro, richiamò l'on. Semeraro ad una maggiore obiettività, assicurandosi così una posizione di « centro », e finalmente venne in argomento. Naturalmente parlò pochissimo della questione fondamentale, cioè del « piano americano » e del contingentamento, sfruttando il fatto che l'importante questione era rimasta in ombra nelle argomentazioni degli interpellanti. Un ostacolo era così brillantemente superato da Andreotti: infatti se la discussione fosse stata portata su questi punti, tutto il dibattito sarebbe stato più ampio, più politico e, soprattutto, più disagevole per il Governo. Andreotti, in seguito, abilmente, difese il suo operato, dicendo poi chiaramente che il Governo non avrebbe



Vittorio Gassmann e Silvana Mangano in « Riso amaro »: il secondo film diretto da De Santis.

be potuto sostenere nella nuova legge l'automatismo della programmazione obbligatoria. E su questa china di negazioni non si fermò più. Anche la tassa di doppiaggio, che avrebbe portato almeno indirettamente una limitazione numerica all'ingresso dei film americani, era da scartare. Fu costretto però a tornare — dopo un intervento di Corbi — sulla questione del contingentamento. Andreotti dichiarò che non vedeva la possibilità di realizzarlo, la possibilità tecnica si capisce, giacché lo preoccupava la sorte che sarebbe toccata ai produttori indipendenti americani, ed alla cinematografia sovietica (che in pratica è già stata estromessa da tempo dal mercato). Argomenti ridicoli e insulsi, eppure Andreotti superò questa « zona minata » senza che il terreno gli esplodesse sotto i piedi mandando all'aria il castello di parole da lui pazientemente costruito con due ore e più di discorso. I deputati dell'opposizione, tra i quali si notavano Pajetta, Longo e lo stesso Di Vittorio, rimasero inspiegabilmente mansueti senza interromperlo. Le loro voci non si levarono accusatrici nemmeno quando Andreotti si arrischiò di dichiararsi contrario « per principio » al contingentamento. Le tribune, come il primo giorno affollate della gente del cinema che avevano seguito con visibile simpatia tutti gli interventi dell'estrema sinistra, furono sorprese da questa indecisione. Gino Cervi, che il primo giorno aveva inviato al « papà del cinema italiano », vale a dire a Di Vittorio un biglietto di « mentita per l'accusa di Semeraro sul compenso del doppiaggio dell'Amleto », sembrava incoraggiare con lo sguardo i suoi beniamini. Irrequieto, anche, era l'on. Proia. In lui l'anima del deputato governativo combatteva contro quella del produttore. Inutilmente l'on. Spataro, presidente del gruppo parlamentare democristiano, lo aveva richiamato all'ordine. Proia misurava a grandi passi l'aula del Parlamento e la galleria dei passi perduti. Andreotti sentendo tutto questo e avvertendo soprattutto la necessità di

placare la « fronda » di Proia e dei produttori, « che in piazza fanno gli antiamericani e poi consegnano dei memoriali (e mostrò un « dossier ») per chiedere di non venire dimenticati nelle assegnazioni dei fondi E.R.P. », passò decisamente a formulare il « suo » piano. Non ci sarà una tassa di doppiaggio, ma un prestito decennale ad interesse molto basso, sottoscritto per ogni film straniero importato, raccolto in un fondo autonomo per il finanziamento della produzione nazionale.

Il « piano Andreotti »

Come è facile vedere, il « piano Andreotti » che mira a superare il « piano americano », non rappresenta che un'estensione, in forma particolare, del piano Marshall nel settore del cinema e vorrebbe conciliare, per un certo periodo di tempo, sulla base dell'indebitamento della cinematografia italiana, gli interessi degli esportatori americani con quelli di alcuni (se non di tutti) i produttori italiani, dilazionando, senza risolverla, anzi aggravandola, la crisi della nostra crisi produttiva. Un particolare curioso: nell'espone questo piano, l'on. Andreotti non si è preoccupato minimamente della proposta dei sindacalisti del suo partito, illustrata alla Camera dall'on. Frassina, la quale attaccava demagogicamente i produttori italiani e proponeva in forma assai imprecisata l'aiuto dello Stato a una produzione diretta dai tecnici e dai lavoratori.

Per finire, l'on. Andreotti, che ha preferito non scendere nei dettagli del « suo » piano, ha annunciato imminente la ripresa produttiva della « statale » Cines, con la ricostituzione del triangolo Cinecittà (stabilimenti), Cines (produzione), Enic (circuito). Ha poi salutato, quasi a porre il sigillo finale al « suo » piano, il prossimo inizio del film *Quo vadis* che sarà prodotto in Italia dalla Metro Goldwyn Mayer.

C'è bisogno di dire che il « piano Andreotti » andrà a discapito del nostro cinema?

Evidentemente ora Andreotti cerca di stringere i tempi puntando sull'affarismo di alcuni produttori senza principi e certo avidi di ingoiare il bocconcino americano, sulla buona fede di altri, sulla fama dei lavoratori del cinema. Egli riunisce ora in continuazione la Commissione Consultiva che prima aveva ignorato per mesi e mesi.

La lotta continua

« Se fossi stato presente alla Camera non mi sarei trattenuto dal dire all'onorevole Andreotti quello che pensavo, anche a costo di far intervenire gli uscieri » — ci ha detto il produttore Manenti. Il quale ha dichiarato ancora: « Il prestito è immorale, perché vorrebbe, oltre tutto, risolvere i problemi dell'industria italiana con finanziamenti o elemosine americane ». Non basta ancora: « Il prestito ha anche lo scopo — ha continuato Manenti — di impedire quella limitazione almeno indiretta del numero di film americani, ottenibile con la tassa di doppiaggio, limitazione alla quale non dobbiamo rinunciare e non rinunceremo. E' davvero incredibile che in Italia, solo in Italia, non si vogliano prendere provvedimenti seri per il cinema nazionale ». A questo punto ci è venuta naturale una domanda: « Ma le pressioni americane, il piano Marshall... ». Manenti ci ha risposto decisamente: « Il piano Marshall è basato su interessi economici e politici così grossi che non si può nemmeno pensare seriamente che l'America lo sospenderebbe solo perché prendiamo qualche adeguata misura difensiva nel settore del cinema. Sembra impossibile che qualcuno possa credere una cosa simile: è naturale che ci siano pressioni, ma è ancora più naturale che si debba resistere a queste pressioni. Inutile poi aggiungere che, inevitabilmente, con il meccanismo di assegnazioni del prestito, si avrà un deciso intervento americano nella produzione cinematografica italiana ».

Parole indubbiamente persuasive e non prive di logica queste di Manenti. Sullo stesso argomento abbiamo poi voluto interrogare il regista Giuseppe De Santis. Il quale ci ha dichiarato: « L'intervento americano sulla nostra produzione, con l'adozione del prestito, è inevitabile, e rappresenta un pericolo per la libertà artistica dei nostri registi. Con il nuovo realismo, il cinema italiano si è rinnovato, ha trovato un respiro autonomo, un linguaggio che l'ha portato su un piano artistico oltretutto inconfondibile. Americanizzare il nostro cinema vuol dire tornare ad un conformismo che per molti versi ricorderà quello del regime fascista. Direi anche di più: il neorealismo ha voluto significare per noi portare il nostro cinema su un piano nazionale e su posizioni progressive. D'altra parte l'influenza che il neorealismo ha avuto e continua ad avere su tutta la nostra produzione è molto più vasta di quanto non si creda: questa influenza è arrivata a farsi sentire perfino nel film comico *Come persi la guerra* e nel film storico *Fabiola*. Abbiamo poi chiesto a De Santis le sue previsioni sulla futura battaglia per la difesa del nostro cinema. Ci ha risposto così: « La lotta è ora entrata in una nuova fase: è necessario difendere la produzione nazionale nella sua struttura e, parallelamente, nella sua essenza e nel suo carattere peculiare. Difendendo il neorealismo, noi difenderemo il patrimonio culturale del nostro cinema ».

Tutte le proposte avanzate dal Comitato di difesa sono quindi oggi più che mai di attualità. Ce lo hanno confermato anche tutti i membri del Comitato e lo stesso Manenti che ha tenuto a dichiararci: « Bisogna restare fermi nelle posizioni di partenza. Io sono un uomo d'ordine, e, per principio, contrario alle manifestazioni clamorose. Ma tutto ha un limite e in questo caso bisogna dimostrare fermezza ».

FABIO DE AGOSTINI e MASSIMO NIDA



Uno dei fratelli Marx, Groucho, nel film-rivista « Copacabana » (1946). " I baffi di Groucho sono incollati al grosso sigaro acceso ".

I FRATELLI MARX

RICHARD Rowland, autorevole critico di Hollywood Quarterly, ha voluto tracciare questo saggio su i fratelli Marx, intitolandolo: American Classic (A study of the Marx Brothers).

Può darsi che il lettore stupisca nel veder chiamati « classici » i film dei fratelli Marx, che in Italia non hanno mai avuto gran successo né di critica né di pubblico. Forse immeritatamente?

Comunque, in questa acuta analisi di interpretazione, il lettore potrà riscontrare molte cause della nostra incomprendimento — se tale può chiamarsi — verso i Marx. E resta avvertito che se R. Rowland si compiace di scherzare con uno stile che si addice ai film dei fratelli Marx, tuttavia non pone mai in dubbio la loro genialità. G. T.

OGNI ANNO, i film classici stanno diventando sempre più una rarità. Dico ciò per coloro che, a New York, ricordano ancora *Un carnet de bal*, *The Informer*, *The Lady Vanishes*, oppure *Ciapaev*, e che avendo avuto la fortuna di rivederli, nel constatare come essi ben poco abbiano perduto della loro freschezza, devono pur anche ammettere che, nella maggioranza dei casi, non sono film americani. *Il Caligari*, girato nella Germania del 1919, è un'opera cupa, violenta, ossessionante, come piaceva nel 1919. Lo spirito che pervade da capo a fondo tutta *La Kermesse héroïque* di Feyder (1936) è malizioso, arcaico, soffuso di poesia tal quale si addice al tempo che vuol significare. I film diretti da Hitchcock, pri-

ma di andare a Hollywood, conservano tuttora quella loro suggestione di mistero, anche per chi sappia ormai come vadano a finire. Ma che cosa possiamo dire dei film americani? L'incisiva vivezza ed il senso spettacolare di quelli di D. W. Griffith non sono stati ancora superati; la delicata mimica di Chaplin riesce pur sempre a farci ridere, per non dire che ci commuove ancora; e quel senso di distacco, nei film della Garbo, come di un chiuso segreto e che

le conferiva una fama di superba leggenda, si avverte anche oggi.

Però, quasi tutti appartengono al periodo del cinema muto, prima del 1927, prima che la Warner Bros e Al Jolson portassero lo scompiglio e la rivoluzione nell'industria cinematografica. E, dunque, non esistono film più recenti che possano reggere il confronto con quelli d'una volta? La nebbia intorno a *The Informer* (Il traditore, 1936), a lungo andare, e a forza di vederla, quasi quasi ci sembra un elemento più decorativo che naturale; e a dir la verità, molti film di John Ford, per quanto eccellenti sotto un certo aspetto, adesso manifestano una specie di retorica che i film francesi, i grandi film francesi, non hanno. Di più, le



Un'altra inquadratura del film « Copacabana ».

ultime interpretazioni di Bette Davis, che fu una rivelazione nel 1930, proprio adesso ci sembrano fatti un po' in serie, con ogni cura s'intende e puliti, ma non sentiti. E quel brillante saggio di regia che Orson Welles ha voluto offrirci nel *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941), lasciatemi dire che era un abile, quanto mai disinvolto espediente per mascherare le deficienze sostanziali del film.

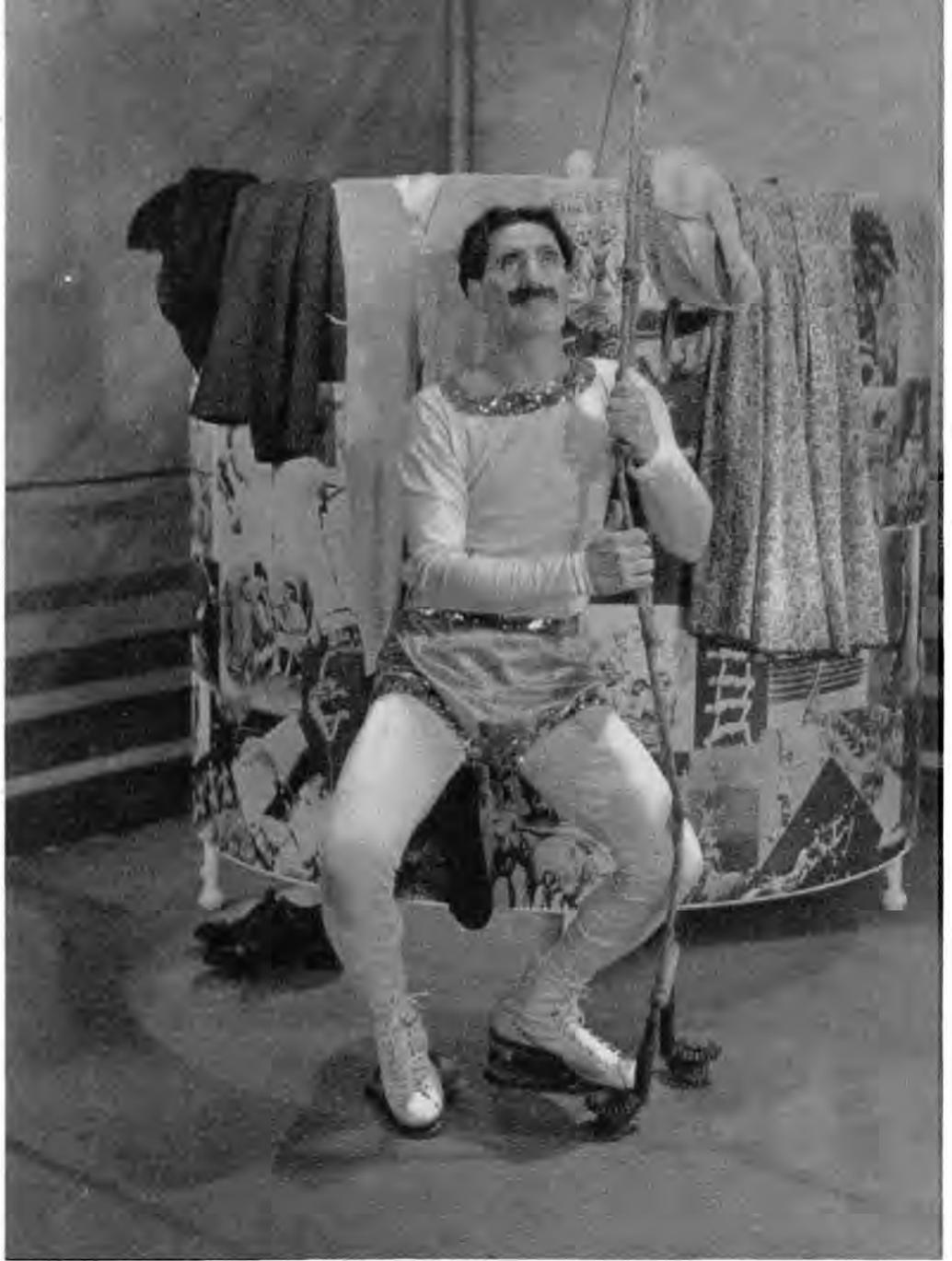
Ma, allora, mi si dirà, nulla si salva dei film americani? Sì, invece, qualcosa resta e precisamente alcune pellicole nelle quali un ristretto numero di ammiratori, sparsi però per tutto il mondo, trovano sempre un interesse non comune, per nulla sminuito dai progressi tecnici compiuti negli ultimi anni. Alludo cioè a quei pochi film interpretati dai fratelli Marx, nel periodo dal 1930 al 1946, che rimangono tali e quali nel tempo: quando Groucho compie il suo movimentato ingresso nel magnifico palazzo di *Duck Soup*, il pubblico si agita in un impeto di curiosità, con la sensazione netta che un nuovo personaggio sia d'improvviso apparso sullo schermo popolato di solito da pallidi fantasmi.

Alcune trovate appartengono a un'epoca ben determinata. Quando Groucho interrompe una scena d'amore per dire: « Aspettate un momento, ho uno strano interludio da fare » e si apparta in profondo raccoglimento, io credo che pochi fra le nuove generazioni si ricordino che nel 1928 Eugenio O'Neill volle stordirci appunto con *Strano interludio*. E le giovani spettatrici, che non hanno alcun brutto ricordo dei tempi del proibizionismo, non potranno apprezzare nel suo giusto valore quella... mancanza di spirito che si lamenta in talune gustose scenette di *Horse Feathers*. E poi, risalendo ai primi film, quando Zeppo a modo suo manda fuori quel canto tutto speciale che vorrebbe essere una frase d'amore, ci si accorge che quei film non sono di ieri, e neppure dell'altro ieri.

Eppure c'è più gioco, e scherzo, ed allegria qui che in tanti altri vecchi film, specialmente quando la magnifica Thelma Todd (1), troppo presto scomparsa, si univa ai fratelli Marx come primadonna. Anche oggi *Duck Soup*, ch'è del 1933, appare fresco come un fiorellino di campo, più recente che le ultime notizie dei giornali, e più spontaneo che le lacrime di *Love Letters* (Gli amanti del sogno) o i capitomboli di Gianni e Pinotto.

Perché? che c'è dunque in questi film che possa resistere al « progresso » rapido della nostra frenetica era atomica? e si deve forse al fatto che i fratelli Marx hanno un esperto sceneggiatore, mentre le commedie moderne si valgono della collaborazione più o meno deleteria di dodici o quindici pseudo-letterati che si concentrano nel vuoto? E' vero che l'apporto di S. J. Perelman (2) è stato notevolissimo, in special modo nei primi film, ed è altrettanto vero che S. J. Perelman ha una maniera sua propria di maltrattare la lingua inglese sino a renderla una sottospecie di furibondo linguaggio poetico, formato o meglio deformato dalla più fantastica sovrapposizione d'espressioni dialettali e di raffinati virtuosismi dialettici alle frasi fatte e ai luoghi comuni, sicché press'a poco è diventato un secondo James Joyce. Però i fratelli Marx sono rimasti giulivi anche quando il signor Perelman se n'è andato.

Allora, bisogna pur ammettere che questi fratelli hanno una comica genialità? Senza dubbio i sopraccigli di Groucho si elevano al più perfetto arco acuto quando egli è di buona vena comica, ed è fuor di discussione che la sagoma dei suoi pantaloni e la bizzarra linea della sua figura costituiscono già un'eccellente caricatura, a dir poco. Senz'alcun dubbio l'energia distruttiva di Harpo è un bell'esempio per tutti noi di reazione alle convenzioni sociali; anzi in *A Night at the Opera* c'è un momento addirittura di rivoluzione negli



Groucho, questa volta senza sigaro in bocca, in un costume pagliaccesco a lui molto caro.

usi e costumi, proprio quando Harpo compare all'improvviso vestito da zingarella, si allontana calmo calmo dal balletto d'opera e va a strofinare un fiammifero sul ventre proteso e di genere femminile d'un numero di danza scientifica a passo di lumaca. E mi sembra ovvio dire che la parlata italiana di Chico è inverosimile al punto giusto di far capire che non si deve capirla, ma è soltanto un elemento che accresce il tumulto della commedia. I suoi colpi, poi, sul piano hanno tale una precisione e una spontaneità che ne fanno una delle cose più gustose fra tante trovate comiche.

Ciò non ostante anche il più bravo commediante del mondo non può riuscire esilarante, se gli vengono a mancare quelle condizioni d'insieme, di tempo e di luogo, che creano attorno a lui l'ambiente o l'atmosfera necessaria. E quindi se si vuol trovare una spiegazione al successo, dovunque, di questi film bisogna pensare che essi ci presentano le situazioni più paradossali e provocano a tempo debito e in modo irresistibile la domanda: « che cos'è la realtà? ».

Il loro mondo è irreali, ognuno può constatarlo. La parrucca di Harpo è senza dubbio una parrucca, e come tale soggetta agli spostamenti e alle asportazioni, eppure non scivola mai via. La punta dei baffi di Groucho dev'essere o dipinta oppure incollata al suo sigaro: questione ancora insoluta. L'accento ciliale di Chico è mobile come la parrucca o un baffo e talvolta va pur di

traverso. Quando tutti assieme prendono il largo, come salami in barca, o acciughe in un barile che dir si voglia, non mancano mai di prendere seco gli oggetti più comuni al dolce e quieto viver domestico: l'orologio a pendolo, lo scolabrodo e le carte in tavola. Le tasche di Harpo sono un pozzo di san Patrizio, e all'occorrenza si può trovar in esse anche una tazza di caffè, naturalmente bollente. Pur tuttavia, anche in quel loro mondo, di tanto in tanto succede qualche disordine, proprio quando qualcuno tenta di porvi un po' d'ordine. Quando Margaret Dumont (3), ad esempio, prova a comportarsi secondo la logica e tenendo conto dei rapporti tra causa ed effetto, è la volta che sbaglia. E questo non è più un gioco, diventa un ammaestramento morale: a nessun mondo, di sogni o vero, si può imporre un sistema, anche se l'uomo, per natura, è portato a ritenerlo utile o, almeno, conveniente.

Quale situazione può esser più inverosimile di quella, in *A Night at the Opera*, nella quale decine e decine di persone sono ammucchiate in uno stanzino che potrebbe contenere al massimo sei persone? Ma poi, è davvero inverosimile? Noi lo vediamo, e andiamo dicendo a noi stessi ch'è impossibile e che dire il contrario sarebbe come andare contro l'evidenza, ma poi sul più bello ci mettiamo a dubitare, non del film, e del mondo invece, di questo sciocco mondo che ci induce a credere che soltanto un determinato numero di



Due inquadrature tratte dal film « At the Circus » (Tre pazzi a zozzo), realizzato nel 1938.

persone possa entrare in uno stanzino, e che ci insegna a stare composti e senza fiatare all'opera, e non come se fossimo sul campo di una gara, o supponiamo nella finale di campionato tra il Darwin e l'Huxley College.

Per caso strano, talvolta questi film vengono a trovarsi a stretto contatto con la realtà. Avviene, in *A Night at the Opera*, che in una famosa scena i fratelli Marx capitano in una fuga a rompicollo tra le quinte di un teatro mentre un solenne tenore si abbandona a un'orgia canora. Siccome per fuggire essi s'aggrappano alle corde, alla moda di Tarzan, di conseguenza la scena muta ad ogni istante attorno al malcapitato cantante il quale viene a trovarsi dentro un castello, chiuso in un vicolo cieco, o abbandonato di fronte all'oceano. E noi, allora, in mezzo alla folla degli spettatori, avemmo la fantastica prescienza che allo stesso modo, non tragico, e non solenne, ben diverso dall'incanto magico di Prospero (4), questo nostro gran mondo un giorno si dissolverà, probabilmente in una pura e semplice risata: e sarà, tale bizzarra fine, una sorte più felice di quella sulla quale malinconici scienziati vogliono indurci a meditare.

E ancora, in *Duck Soup*, c'è un frenetico episodio dove i fratelli vestono tutti eguali a Groucho. Due di essi aprono una porta e s'incontrano, noi ci perdiamo in un sogno: è una porta o piuttosto uno specchio? Ci sono, dunque, due noi stessi? E anche

l'altro io è vero? Quale in verità, sono io? Io, proprio io, veramente esisto? Mai, forse, la labile evanescenza dei sogni è stata, in tal maniera vivida, presentata sullo schermo.

FILMOGRAFIA

I fratelli Marx hanno interpretato tra l'altro i seguenti film:

1930: *Animal Crackers*, di Victor Heerman; soggetto di Bert Kalmar, Harry Ruby, George Kaufman, Morrie Ryskind; sceneggiatura di Morrie Ryskind e Pierre Collings. - 1931: *Monkey Business*, di Norman McLeod; soggetto e sceneggiatura di S. J. Perelman e W. B. Johnstone; dialoghi di Arthur Sheekman. - 1932: *Horse Feathers*, di Norman McLeod; soggetto e sceneggiatura di Bert Kalmar, Harry Ruby e S. J. Perelman. - 1933: *Duck Soup*, di Leo McCarey; soggetto, musica e versi di Harry Ruby e Bert Kalmar; dialoghi di Arthur Sheekman e Nat Perrin. - 1935: *A Night in the Opera*, (Una notte all'Opera), di Sam Wood; soggetto di James K. McGuinness; riduzione di George Kaufman e Morrie Ryskind. - 1938: *Room Service*, di William Seiter; dalla commedia di John Murray e Allan Boretz; riduzione di Morrie Ryskind. - 1946: *A Night in Casablanca*, di Archie Mayo; soggetto e sceneggiatura di Joseph Fields e Roland Kibbee.

Ancora, in *Monkey Business*, Harpo si unisce a un Pulcinella e a una damina, e ai fanciulli che incantati mirano lo spettacolo, egli appare né più né meno che un fantoccio anche lui. Siamo noi, ancor più veri che i fantocci?

Ma, più spesso, i contatti con la realtà sono meno evidenti. Noi diamo un'occhiata a quel mondo in pieno sovvertimento e poi torniamo, con strana diffidenza, al nostro mondo metodico e regolato, ai nostri fatti d'ordinaria amministrazione. Vien detto in *Animal Crackers*: « Io so dove si trova il quadro... Si trova nella casa dopo questa ». « Ma non c'è una casa dopo questa! ». « E va bene, allora vorrà dire che costruiremo una casa dopo questa! ». E difatti i fratelli Marx prendono le misure e si mettono a lavorare. E noi sappiamo che il quadro si troverà nella casa, quando l'avranno costruita. Niente di serio, c'è, niente di vero. Il bel mondo, così validamente rappresentato da Margaret Dumont, perde il filo della logica. La gran gala dell'Opera smorza il sussiego e cala di tono. La sinfonia emerge dal golfo mistico con una sviolinata a scapezzacollo che mancherebbe di rispetto anche a Wagner.

Politica? gioco calcio? università? Rimpiccioliscono in una lontananza davanti alla carica dei fratelli Marx. E anche l'amore, con il quale Hollywood non scherza, diventa un gioco di bussolotti in questi film. Groucho illanguidisce l'occhio da pesce stracco, la sirena si atteggia alla dedizione estrema, non manca l'alcova propizia e in mostra, c'è la carne e il diavolo. Will Hays dev'essere stato più volte sul punto d'intervenire, con il suo codice alla mano, ma si è sempre accorto in tempo che, per il sesso, mancavano i particolari di metodo e di maniera. Infatti, nessuno mai nei film è apparso più ardente amatore di Groucho; ma nessun film, salvo quelli di Rin-Tin-Tin, è parso meno erotico di questi.

Le parole, però, a cui noi diamo tanta fede, stavolta hanno fatto fiasco. Questi film sono, sotto un certo aspetto, le prime lezioni d'uno studio della significazione delle parole, o semantica che si voglia dire. Le parole non hanno ancora un loro significato ben preciso, a quanto sembra. « Taglia il mazzo! », dicono a Harpo durante una partita a carte, e Harpo piglia fuori una scure e taglia davvero il mazzo. « Io vi scannerò! », urlò una volta Groucho a un improvviso avversario, e poi aggiunse: « Ma non posso, perché mi manca il can! ». E un'altra volta dissero a Harpo per fargli capire che una cosa era impossibile: « Via, via, non si può accendere una candela da tutt'e due le parti! » e non avevano finito, che già Harpo pigliava fuori dalla sua tasca, tutto trionfante, una candela accesa, ben si capisce, da tutt'e due le parti. Dopo di che noi ci accorgiamo dello scacco matto alle parole, che prima ci sembravano vere, e adesso di punto in bianco ci risultano invece inesatte.

L'ultimo film dei Marx ha suscitato un certo scalpore. La critica ufficiosa, se non proprio ufficiale, si è espressa press'a poco così: « Sì, non c'è male... Però i Marx ci avevano abituati a ben altro! ». Tutto ciò dà un'impressione di consiglio amichevole, sottovoce, in famiglia. Molto probabilmente i Marx non ci avevano mai abituati a ben altro. Ma il tempo stende un velo d'oblio su tante cose; adesso ci può sembrare deliziosa e persino inimitabile la prima fragorosa apparizione dei Marx sullo schermo, e già abbiamo dimenticato che non tutti i loro film sono riusciti bene allo stesso modo.

« C'è troppa confusione di gente in *A Night in Casablanca* », ha sentenziato la critica. E a dir la verità, all'inizio del film, pareva proprio così; non si vedevano che cospiratori e morti ammazzati, e insomma era un brutto vedere. Ma ecco arriva Harpo e calmo calmo va a mettersi vicino a un palazzo. In quel momento salta fuori un poliziotto, uno di quei poliziotti che si vedono



Groucho, Harpo e Chico in "azione" insieme per raggiungere una comicità di mestiere.

soltanto a New York ma che per chissà quale destino è capitato a Casablanca. « Ehi, voi — borbotta — cosa state facendo? Dovete forse tener su il palazzo? ». Harpo gli risponde con un'occhiata che implora comprensione. Ma il poliziotto non l'intende, anzi attacca briga e lo caccia via con quell'ira sorda dei poliziotti di New York anche quando si trovano a Casablanca, e intanto il palazzo crolla, però ciò non è un male, poiché non è mai male tutto quel che avviene nel mondo marxista. Da cui si vede, infine, che non è la confusione di gente che può dar noia ai fratelli Marx: gli scrittori possono anche metter dentro al

sogetto un grattacielo pieno di gente e i fratelli Marx se ne sbarazzano con la stessa facilità con la quale Harpo bombatizza il palazzo di Casablanca.

A dir la verità, *Room Service* fu davvero un insuccesso, causato non dalla sovrabbondanza di gente, bensì dalla mancanza di fatti. Era una di quelle vecchie farse di Broadway dove i personaggi e i caratteri assomigliano a quelli che si trovano nei romanzi di Kathleen Norris, (5) il che è tutto dire. Anche a Groucho può mancare l'argento vivo, se deve muoversi entro una vicenda popolata soltanto da comici farsaioli e linguacciuti ma privi di quello sti-



"La parlata di Chico è inverosimile al punto giusto di far capire che non si deve capirla".

molo all'azione, di quella vivacità l'intervento che, per merito di Margaret Dumont o di Sig Rumann resero tanti preziosi servizi ai Marx.

Non tutti gli episodi di *A Night in Casablanca* offrono un'eguale possibilità di riso e di buon sangue, come la scena descritta; più spesso i fratelli Marx ricorrono ai loro soliti espedienti del mestiere, resi forse talvolta con minore vivacità che un tempo, ancor però con un brio e una fantasia che immiseriscono i timidi successi degli altri comici. Inoltre il film offre la migliore dimostrazione che, pur restando nei limiti della farsa, si può tentare di progredirne la tecnica. La scena nella quale sei o sette persone si affannano a fare e rifare un baule, ognuno agendo come se nella stanza fosse solo, è svolta secondo il ritmo preciso d'un balletto. Mai l'avventura d'amore è stata così avviata al ridicolo come nell'incontro tra Groucho e la bella spia. Tutto il diabolico apparato della galanteria era in programma: Strauss, valzer, champagne e rose rosse, per il trionfo della seduzione, che non c'è stata, ma la mortificazione si è conclusa piuttosto con una candida risata.

In un mondo che ogni giorno diventa sempre meno sicuro, almeno in America, e dove un chiaro sistema d'ordine è disperatamente invocato ma non acquisito, forse il disordine e il sovvertimento, e diciamo pure l'anarchia delle loro commedie — « Vedi? Senza mani! » grida Chico, allegro e contento, accennando a Harpo che pilota a modo suo un apparecchio — quell'anarchia riesce un po' difficile a mandar giù. Ma in tal caso, e caso mai la colpa non è dei fratelli Marx, ma nostra, se il loro scherzo, a paragone della nostra realtà, non ci sembra più tale e da riderne.

Non tanto è notevole il contributo apportato dai fratelli Marx al film in genere, quanto alla commedia in specie. E' un caso più unico che raro. Consideriamo, infatti, che la maggior parte dei comici prendono parole, idee, e lo stesso mondo troppo sul serio; osserviamo che un numero stragrande di commedie fanno assegnamento sulla realtà. E anche quei commedianti che non la tengono in considerazione, ritornano però alla realtà d'ogni giorno. Chaplin crea un sogno di poesia, immaginando per la sua bella la fantastica e delicata danza dei panini e salamini, ma alla fine anche questo povero vagabondo rientra nella normalità d'una vita familiare. I film di Chaplin sino a un certo punto rappresentano una scappatoia oltre la realtà.

I film dei fratelli Marx vanno ancor più in là: essi non attenuano il mondo reale, ci danno addirittura un altro mondo, il mondo della luna, un fantastico mondo indefinibile. E alla fine ci accorgiamo poi tutti che il mondo dei fratelli Marx non è affatto una cosa di poco conto, dato che anche l'indefinibile può avere una sua poesia, e dato d'altra parte che, invece, questo nostro mondo reale è, se non proprio senza interesse, certo molto meno interessante di quello che abbiamo sempre creduto o pensato di credere.

RICHARD ROWLAND

(1) Morta nel 1936, dopo l'interpretazione di *The Bohemian Girl* (La ragazza di Boemia) di Horne, con Stan Laurel e Oliver Hardy. Altri film: *Seven Footprints to Satan* (Sette passi verso Satana), di Christiansen, *Her private Life* (La donna senza amore), di Korda, e *Fra' Diavolo*, di Roach.

(2) S. J. Perelman si dedicò poi a soggetti musicali, fra cui *Florida Special*, di Murphy.

(3) Dopo *Una notte all'Opera* interpretò alcune commedie musicali: *Anything Goes*, di Milestone con Bing Crosby, e *The Song and Dance Man*, di Dwan, con Claire Trevor, ma non ebbe parti principali.

(4) Shakespeare - *La tempesta*, atto I, sc. 2: « E ne' magici studi ognor sommerso. Alle cure del regno uno straniero, Quasi mi feci... ».

(5) Scrittrice californiana, nota anche in Italia per i romanzi: *The Love of Julie Borel* (L'amore di Julie Borel), *The American Flagg* (Una famiglia americana), *You can't have everything* (Tutto non si può avere) ecc. (Note del traduttore).

BREVARIARIO DEL CINEMA

(A CURA DI MICHELANGELO ANTONIONI)

CON quante riserve, e quanto lentamente, l'intelligenza si sia avvicinata al cinema, tutti sanno. Disprezzo, diffidenza, tolleranza hanno caratterizzato l'atteggiamento della cultura rispettivamente verso la nascita, l'infanzia e la giovinezza del cinematografo. E tuttavia gli uomini di cultura hanno quasi tutti, prima o poi, scritto o parlato di cinema. Il cinema li ha entusiasmato o inorriditi, mai lasciati indifferenti. Ed oggi non sono pochi quelli che dedicano al film buona parte della loro attività, restandone nemici.

Mi sembra superfluo, oggi, spendere parole per dimostrare chi sia dalla parte della ragione e chi del torto. Il cinema non ha più bisogno di riconoscimenti, si è imposto da sé, con naturalezza. Alla crisi odierna dell'arte esso oppone una attitudine sorprendente ad essere l'arte del proprio tempo, l'arte delle cose viste, delle cose quali sono, come dice Miller. E intanto, più che nei romanzi di Sartre e di Camus l'irrazionalismo contemporaneo possiamo trovarlo nei film di Rossellini o di De Sica.

Le opinioni degli increduli a oltranza, dunque, si giudicano da sole. Le riporto senza commenti. Sono opinioni vecchie e nuove, esposte senza nessuna pretesa filologica, nessun criterio particolare tranne quello per cui alla voce di un ammiratore si alterna quella di un detrattore. Ma è un criterio che a lungo andare diventerà insostenibile perché la schiera dei secondi va diventando sempre più sparuta.

M. A.

LE DISTINZIONI delle arti, poesia, musica, pittura e via dicendo, rendono servizio pratico per la loro classificazione, e ciò per la considerazione delle opere d'arte dall'esterno, ma non valgono dinanzi alla semplice realtà che ogni opera ha la sua propria fisionomia e tutte la stessa natura, perché tutte sono alla pari poesia, o,

se così piace meglio dire, tutte sono musica, o tutte pittura, e simili. Dunque, un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire.

Benedetto Croce

NON SI VEDE niente di profondo e di fermo: si vede qualcosa che ci eccita, e, sì, anche ci commuove, che non si dimentica; ma bisogna scontare la maggior parte di tali spettacoli con un vuoto spirituale non raggiungibile altrimenti, che resta, cessata quella tensione.

Karl Jaspers

IL PROBLEMA estetico del cinematografo in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda nulla più del meccanismo con cui si produce; e l'uomo che si vede, è lì innanzi ai suoi occhi, vivo, non nello schermo, ma nel mondo: vivo della sua vita, della sua passione, oltre la quale nulla dev'esservi...

Giovanni Gentile

IL CINEMA fa erigere dei nuovi palazzi dove gli spettatori s'ingolfano otto volte al giorno. Viene fatto di pensare a rigurgiti giganteschi o spasmi mostruosi...

Pierre Brisson

QUESTA (la cinematografia) è una bran-

ca dell'arte asematica, che quanto a vastità d'interessamento di folle ha già superato tutte le altre, e che in avvenire potrà gareggiare con esse anche in fatto di potenza artistica e di tesaurizzata ricchezza di capolavori.

Guido Calogero

IL CINEMATOGRAFO rafforza enormemente la inclinazione alla pigrizia intellettuale e disavvezza dal pensare, dal connettere, dal ragionare.

Adriano Tilgher

DI TUTTE le arti, la più importante per la Russia è secondo me il cinematografo.

Lenin

IL CINEMATOGRAFO non parla all'individuo in particolare, ma alle masse e in circostanze di tempo, di luogo, di clima il più possibile propizie a suscitare un entusiasmo non comune, per il bene come per il male, e condurre ad una esaltazione collettiva che può assumere forme nettamente deplorable.

Pio XI

IL CINEMA agisce in maniera più insistente ed acuta della parola scritta.

Ludendorff

IL FILM dev'essere essenzialmente un oggetto di scambi.

André François-Poncet

IL CINEMA scalpita ed è un peccato, perché ci si può aspettare molto da quest'arte nuova che permette di penetrare nel mondo interiore più facilmente che col teatro.

Léon Daudet

IL CINEMA è il teatro del proletariato.

Jean Jaurès

IL CINEMA è una rivolta contro i vecchi

GERMI CERCA UN SOGGETTO

Con tre soli film: Il testimone, Gioventù perduta. In nome della legge, Pietro Germi si è posto d'autorità nel gruppetto dei registi che guidano e nobilitano la nostra cinematografia. E, naturalmente, da più parti ora lo sollecitano a preparare il quarto film. Ma Germi non se la sente di diventare un regista « commerciale » alla moda. Il suo crescente successo lo ha permeato di crescenti responsabilità artistiche e soprattutto morali. Di qui la sua attuale difficoltà a trovare un soggetto per questo benedetto quarto film che gli sollecitano. Egli sente come pochi il valore e l'importanza dell'attuale cinematografia italiana di cui dà anzi un'interpretazione assolutamente personale ma che tuttavia è da meditare seriamente.

Egli dunque dice che oggi in Italia, sotto l'impulso del nostro film, si compie una catarsi; scoprendo i valori mitici della nostra vita sociale, vediamo e riconosciamo l'importanza delle nostre cose. Fino a cinque o sei anni fa, ci sembrava che intorno a noi niente ci offrisse ragione di particolare interesse fantastico e ci sentivamo imbarazzati ad inventare. Ma ecco che il cinema scopre Largo Chigi o la Sicilia; e attraverso le cose, ci fa scoprire la nostra vita e noi stessi, togliendoci il velo dagli occhi. L'imbarazzo a inventare costituiva il nostro complesso d'inferiorità ed ecco che ce ne stiamo liberando. Oggi veramente ci accorgiamo che anche la nostra vita italiana ha valori universali. Usciamo dal provincialismo, sentiamo che in qualsiasi città d'Italia può succedere qualsiasi cosa. Da adolescenti diventiamo finalmente adulti. « Ma la catarsi non è facile », soggiunge Germi. « Quello che si sta verificando è una vera e propria liberazione freudiana e pertanto incontra forti resistenze. Quando mostriamo i nostri film, il pubblico resiste, si dibatte, non vuole vedere... Ma la liberazione è in progresso, e i valori che oggi scopriamo non andranno mai distrutti ».

La ricerca che fa Germi del soggetto del suo quarto film — e probabilmente finirà per scriverlo da sé — risente, com'è naturale, di questo clima e dalla funzione liberatoria che egli assegna al nostro cinema. Ma soprattutto Germi cerca un soggetto che

possa fare del bene a dia coraggio. Ma qui le sue idee non sono più chiare o, per lo meno, diventano di difficile spiegazione. Noi siamo sicuri che quando egli avrà tra le mani quel soggetto, lo riconoscerà immediatamente. Per ora Germi non è sicuro della strada da seguire. Qual'è il bene? — egli si chiede. O meglio, qual'è la strada per incoraggiare la gente a far bene? Bisogna far vedere soccombere i buoni o soccombere i cattivi? « Io temo », egli dice, « che mostrando il trionfo dei buoni la gente esca dal cinema soddisfatta che le cose si sistemino e non ci pensi più. Se la gente esce triste per il trionfo dei cattivi, forse si insinua in essa un tarlo che può lavorare ».



Pietro Germi in Sicilia, mentre dirigeva « In nome della legge ». Germi non vuole diventare un regista commerciale alla moda: egli crede nei valori artistici del nostro cinema.

Molto, crediamo, dipenderà dalla reazione del pubblico. In nome della legge. In questo film, infatti, è narrata la lotta di un giovane ed entusiasta pretore contro la mafia che alla fine cede alla sua onestà. Germi non si aspetta certo che, visto il film, la mafia siciliana si consegni alla polizia: la conclusione era nel soggetto originale e lui l'ha rispettata; ma è tuttavia curioso del vigore di questo seme d'ottimismo nell'animo degli spettatori.

Per ora, ripetiamo, in Germi c'è una crisi. Le sue idee non sono chiare. Se insistetè, se gli portate il problema sul piano più generale del contrasto tra la via della lotta e la via dell'amore per il superamento dei mali di cui soffre l'umanità, Germi borbottetè: « Non lo so. Non lo so... ».

DOM

metodi dell'arte letteraria. Un attacco. Un assalto... Il cinema ci rivela il movimento. E' una grandissima cosa.

Leone Tolstoj
DIRO' che il cinema è un'arte sul genere della pantomima, del ballo, della moda nei vestiti e nelle pettinature: insomma, una delle arti minori.

Riccardo Bacchelli
QUANTE più fisionomie esistono, che non parole! Con quanta maggior precisione uno sguardo può esprimere ogni sfumatura di un sentimento che non una descrizione! Quanto più personale è l'espressione di un volto che non la parola che anche altri adopera. Quanto più concreta è la fisionomia che non il concetto astratto e generale. In questo consiste la più profonda poesia del film.

François Mauriac
IL CINEMA determina « l'atrofia » di intere serie di funzioni intellettuali. Si riflette un po' alla differenza tra l'attività intellettuale necessaria per partecipare intelligentemente al godimento di una commedia di Molière, e quella che in noi sprigiona un film. Senza voler innalzare l'intelligenza intellettuale al di sopra di quella visuale, bisogna pur ammettere che il cinematografo lascia inerte un gruppo di mezzi di percezione estetico-intellettuali; e questo deve cooperare all'indebolimento del razionalità.

Joan Huizinga
DIETRO i trionfi facili, a buon mercato, del film odierno, si erge la possibilità di uno spettacolo di dramma musicale più grande, più bello, più profondo e più ricco intellettualmente di qualsiasi forma artistica conosciuta dall'umanità.

H. G. Wells
QUANDO il cinematografo riproduce sullo schermo scene di delitti, eccita negli uni delle emozioni animali, inverte l'immaginazione degli altri e smuove nei terzi i loro sentimenti di ripugnanza verso gli atti criminali.

Massimo Gorki
C'E', nella comune « arte » del film...

G. K. Chesterton
IL CINEMA materializza il peggior ideale popolare... Non si tratta della fine del mondo, ma della fine di una civiltà.

Anatole France
IL CINEMA è un'arte, un'arte alla quale noi pensiamo, come pensiamo alla musica, alla pittura, con altrettanta emozione... Mi sembra addirittura che la prodigiosa diffusione del cinema ne faccia un'arte ancora più universale.

André Maurois
IL CINEMA non è un incontro, o un insegnamento o un'esperienza ma una droga lenitrice di molti mali, un sogno fatto ad occhi aperti, il surrogato di facoltà umane impedito o spento... che deve distrarre e pur senza scuoterlo o cambiarlo, illudere l'uomo e fargli dimenticare le sue condizioni spesso misere e sempre insufficienti.

Alberto Moravia
AMO il cinema puro... il vero cinema... quello che non chiede nulla al teatro.

Maurice Rostand
IL CINEMATOGRAFO è un organismo. Un organismo formato di ferro, vetro, celluloido, fili elettrici, e astratto, come ogni organismo, alle leggi del tempo, a non essere se non nel periodo in cui esso organismo traversa il presente, e a finire assieme al presente... Questo il suo destino di macchina che, con una specie di arbitrio da demiurgo incosciente, ripete i movimenti che « nel tempo hanno fatto il loro tempo ».

Alberto Savinio
UN FILM è lo svolgimento di un motivo psicologico, sociale, rettorico o poetico — attraverso un complesso di immagini.

Leo Longanesi
IL CINEMA è mio padre. Gli devo la vita e lo amo. Il cinema è la Pillola Pink della letteratura: le fornisce sangue e colorito.

Joseph Delteil
SI TRATTA di un'arte i cui procedimenti di presentazione (per la prima volta nella storia) sono meccanici, quindi sottratti all'interpretazione umana e alle sue fluttua-

zioni, di un'arte che dispone così (grazie alla meccanica) di una perfetta uguaglianza universale di esecuzione.

C. F. Ramuz
NON si giudica il cinema, lo si subisce. In un'epoca di droghe, questa è la più inoffensiva, la più borghese, ed è alla portata di tutte le borse.

Jacques de Lacretelle
... MA se il cinema d'oggi è per tre quarti mediocre, vi sono opere in cui fu espresso un così umano senso di poesia che negarlo è basso rancore misonista.

Francesco Flora
IL CINEMA? Un inquietante ritorno alla barbarie.

René Doumic
NESSUNA ARTE, come il cinema, mi parrebbe suscettibile di far passare davanti agli occhi delle folle odierne il dramma immenso della guerra con tutto il suo contenuto tragico, il suo pittoresco tremendo, e le sue conseguenze e le sue ripercussioni nella vita contemporanea.

Henri Barbusse
IL CINEMA è uno degli affari più colossali del nostro tempo.

Will H. Hays
IL PROBLEMA principale dell'autore del film parlato è di sapere « quando » i suoi personaggi debbono parlare. A teatro, non dimentichiamolo, si parla sempre.

André Malraux
IL CINEMA non è un'arte in senso assoluto (pittura, poesia, etc.), ma in senso mediato.

Emilio Cecchi
IL VERO cinema è una successione di pure immagini.

Colette
LO SCHERMO è un buco di serratura.

Francis Carco
... IL CINEMATOGRAFO è un'arte eminentemente popolare; la nuova arte popolare.

G. B. Angioletti
... SU QUEST'ACCIDENTE di cinema, come del resto su altri argomenti, sono almeno alla mia decima opinione definitiva. Fortunati coloro che sanno ciò che pensano e sanno che lo penseranno sempre.

Georges Simenon
L'ARTE CINEMATOGRAFICA si trova nelle migliori condizioni possibili per dominare il pubblico più vasto e più vario; per imporsi come l'arte centrale di un'epoca e rinnovare le altre; diventare il fuoco centrale dell'espressione di un secolo: è la più efficace educazione di una razza.

Massimo Bontempelli
SÌ, amo il cinema. Tuttavia sono convinto che fa molto male alle folle. Per colpa sua diventiamo incapaci di agire, degli spettatori, della gente che guarda.

Pierre Frondaie
FINO ad oggi il cinema, nuovo venuto, non aveva fatto altro che sovrapporsi alle condizioni antiche dell'arte, ora fa parte dell'infanzia degli uomini, esercita la sua influenza dalla loro giovinezza, e questo è da tenere in considerazione.

Gaston Thierry
LA CONCEZIONE commerciale del film, influendo sulla produzione, l'ha ridotta ad essere uno sfruttamento di derrate mercantili né più né meno.

Henry Poulaille
IL CINEMA è un'arte a sé. Il cinema non deve quindi mai copiare la scena. Il cinema, essendo esclusivamente visivo, deve compiere prima di tutto l'evoluzione della pittura: staccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso, dal solenne.

F.T. Marinetti
IL CINEMA, che poteva essere un incredibile mezzo di educazione, è uno dei grandi fattori d'abbruttimento del ventesimo secolo.

Henry de Montherlant
IL CINEMA è un'arte prodigiosa... E' l'arte simultanea, dinamica per eccellenza... Ci si domanda talvolta come dei secoli abbiano potuto trascorrere senza cinema.

Pierre Mac Orlan
IL CINEMA ha il raro merito di costringere l'autore a guardarsi nello specchio e a fare il suo « mea culpa ».

Pierre Benoit
DANARO e morale, ecco i nemici primi del cinema, i responsabili, i demolitori delle sue ali ancora diafane che non chiedono che di volare più alto possibile nel firmamento illimitato dei paradisi reali e artificiali, dei paradisi ritrovati.

Léon-Paul Fargue

SE IL cinema è il mezzo migliore per abbruttire una comunità di esseri, preferisco che lo scopo sia dichiarato.

Gabriel Audisio
... arte per pochi, arte difficile ma arte.

Eugenio Montale
IL CINEMA risponde a meraviglia al proposito o al bisogno di vedersi vivere... Ha le sue virtù, senza dubbio, ma mi dà l'impressione di inventare al mio posto e come mio malgrado. E questo ha del sogno, — ma sogno stranamente penetrato di reale — come viziato dal reale.

Paul Valéry
CREDO nell'avvenire del cinematografo come spettacolo e anche come arte a una sola condizione, che si sviluppi conformandosi alla sua natura, penetrando cioè nella sua essenza. Ancora più chiaramente: essendo ogni volta più cinematografo.

Manuel Machado y Ruiz
AL CINEMA lo spettatore diventa un grande occhio, grande quanto la sua persona, un occhio che non si accontenta delle sue funzioni abituali, ma vi aggiunge quelle del pensiero, dell'odorato, del gusto, del tatto. Tutti i nostri sensi si ocularizzano.

Jules Supervielle
IL CINEMA ha scoperto un nuovo mondo, che è, come la poesia, alla portata di tutte le immaginazioni.

Paul Eluard
DIETRO lo schermo l'autore scompare totalmente. Che sollievo!

Paul Claudel
IL CINEMATOGRAFO esprime, con i suoi mezzi e la sua tecnica, dei sentimenti e degli affetti. E' dunque un'arte; alla quale si potrà applicare l'estetica crociana...

Giacomo Debenedetti
LE SCOPERTE valide dell'arte cinematografica non sono altro che una rimessa in evidenza delle leggi dell'arte teatrale, allo stato primitivo.

Jacques Copeau
IL MONDO sarebbe ben triste senza il cinema!

Walter M. Marks
UNO SPETTACOLO che non chiede alcuno sforzo, che non suppone alcun seguito nelle idee, né solleva alcuna questione, né affronta decisamente alcun problema, né desta in fondo ai cuori alcuna luce, né eccita, né promuove alcuna speranza se non quella ridicola di essere un giorno « star » a Los Angeles.

Georges Duhamel
SE IL TEATRO è l'arte delle grandi linee, in cui il gesto e la voce sostituiscono ciò che il pubblico non potrebbe seguire negli occhi del commediante, il cinematografo è l'arte delle sfumature, in cui l'attore, sgravato dal testo, trova una libertà e una responsabilità sconosciute fino ad oggi.

Jean Cocteau
IL SOLO modo reale di scrivere la danza è il cinema.

Serge Lifar
... UNA serata al cinematografo è raramente una rovina e una causa di malumore come è di rado, forse mai, uno spettacolo glorioso.

J. B. Priestley
QUESTI sono i principi delle due arti: la suggestione dello spettatore sull'autore, è ciò che fa il teatro; la suggestione dell'autore sullo spettatore, è ciò che fa il film.

Jean Giraudoux
IL CINEMA è un'arte minore.

Marcel Pagnol
INTRAVVEDO le possibilità artistiche del cinema. Bisognerebbe che uomini come noi si occupassero di cinema, per estrarne il massimo che può dare: un movimento vertiginoso di masse umane, di forza della natura, di popoli, di secoli e di sogni.

Romain Rolland
AL CINEMATOGRAFO si dà troppa importanza. Ha un effettivo valore per la scienza, potendo offrire dimostrazioni evidenti; può essere un giornale illustrato (fatti del giorno) e per molti esso serve (orrori!) come un surrogato dei viaggi; ma per lui non c'è posto sul piano dell'arte, quand'anche si limiti a un pasto di servizio... Il teatro è arte, la fotografia non è arte.

Vsevolod Meyerhold
TRA qualche anno vedere un attore recitare in carne ed ossa sarà un anacronismo.

Henry Bernstein

INGRID COME KARIN

INGRID BERGMAN era stanca. Poco prima, una conferenza stampa con venti giornalisti e cento intrusi, si era tramutata ad opera di questi intrusi in un'inverosimile scena di fanatico assalto da cui Roberto Rossellini, Giancarlo Vigorelli e pochi altri animosi avevano a stento salvato l'attrice. Ora riceveva alla spicciolata i giornalisti in un salotto dell'albergo. Diciamo subito che la Bergman è, nella sua realtà di donna vivente, esattamente come nei film: ispira la stessa calda simpatia che ne fa oggi l'attrice forse più amata dal pubblico. Ride allo stesso modo, con le fossette alle guance e il naso arrossato; la sua risata è fresca e improvvisa e cordiale, e maschera meravigliosamente un'intelligenza sempre vigile. Quantunque stanca, infatti, il controllo delle sue parole era continuo, preciso, insistente. Se le si rivolgeva una domanda insidiosa, soprattutto sulle cose di Hollywood, chiariva il suo pensiero fino all'esasperazione per tema di compromettenti equivoci. Ma, pur non impegnandosi, le sue risposte non avevano nulla di banale. Quando le chiedemmo dell'interpretazione fatta dalla Crawford nel rifacimento americano del suo film svedese *Senza volto*, rifiutò un qualsiasi giudizio «perché», disse, «se affermassi che è stata brava mi chiamerebbe ipocrita, se affermassi che non lo è stata mi chiamerebbero invidiosa». Quando le chiedemmo se a Hollywood c'è libertà di ispirazione e di lavoro, ella rispose che tale problema per gli attori non si pone: può riguardare forse gli scrittori e i registi, i quali debbono sottostare alla necessità di «vendere» il film a un pubblico che non ama certe crudeltà della realtà e preferisce la patina rosa dell'ottimismo. Tuttavia, aggiunse subito, anche questo non è sempre vero, come si può

giudicare da film come *Crossfire* (Odio implacabile) e *The Naked City* (La città nuda).

Il discorso ci portò così, con questa risposta a *Dopo l'uragano*, il film che, com'è noto, ella è venuta ad interpretare in Italia sotto la direzione di Rossellini. Questo film narrerà la storia di una ragazza del nord Europa, Karin Bjornson, finita, a causa dell'ultima guerra, in un campo di concentramento per stranieri posto in una località dell'Italia centrale. Per poter uscire da questo campo, Karin sposa un marinaio italiano che si trova in un vicino campo di concentramento e che si è innamorato di lei. Ma quando, ottenuta la libertà, ella giunge con lui al suo villaggio a Stromboli, Karin prova una profonda delusione: la vagheggiata casetta bianca in vista del mare e circondata da fichidindia non esiste. C'è solo un piccolo tugurio con sbarre alle finestre e priva di qualsiasi comodità. Di più, le vicine guardano invidiose la sua bellezza che definiscono opera del diavolo; la sua simpatia per il pescatore Cola crea una serie di pettegolezzi e l'atmosfera dello scandalo. L'annuncio della maternità, invece di intenerirla, la irrigidisce; propagandosi la notizia che Karin non vuol saperne di mettere al mondo il figlio, conferma la gente del luogo nella convinzione che ella è posseduta dal demone. Esasperata, disperata, Karin decide di fuggire con Cola, ma la tempesta respinge la barca a terra, dove la raggiunge il marito. Nell'inseguimento che ne segue, sul brullo terreno del vulcano, la storia trova il suo culmine e la sua risoluzione. Fuggendosi a vicenda, in un crescendo isterico di reciproche maledizioni, Karin, giunta in prossimità del cratere, provoca una frana di rocce per uccidere il marito il quale, pe-



La Bergman a Roma. L'attrice interpreterà «Dopo l'uragano» per la regia di Rossellini.

rò, trova scampo nella fuga. A questo punto, Karin esausta si accascia e la sua disperazione si scioglie in pianto e in un'invocazione a Dio. Infine, placata, ritorna al villaggio e, fatta umile, rientra nella sua casa.

Alla Bergman questa vicenda piace molto; diremmo quasi che la entusiasma, forse non tanto per se stessa quanto per l'avventura che rappresenta nella sua carriera di attrice. *Dopo l'uragano* significa per la Bergman l'incontro con la realtà. Parlandone, ella non tace la suggestione profonda che questo fatto esercita su di lei: e, dietro la suggestione, non è difficile riconoscere la sensibilità raffinata dell'attrice europea.

Non chiedemmo alla Bergman le sue impressioni sull'Italia, sul suo arrivo a Roma, eccetera: domande e risposte sono in tal caso di prammatica e si rassomigliano tutte. Sappiamo però da persona degna di fede che il mattino seguente al suo arrivo, Rossellini la condusse a fare una passeggiata sulla Via Appia e che ella rimase come ebra.

La Bergman era stanca, dicevamo. E fu un peccato perché raramente un'attrice dà, come lei, il desiderio di continuare una conversazione. E così Rossellini ci pregò di lasciarla riposare, tanto più che doveva ancora concedere interviste agli inviati delle Radio svedese, francese, inglese e americana.

Il 23, Rossellini e la Bergman sono partiti per Farfa dove si gireranno le prime scene del film. La lavorazione proseguirà nelle Isole Eolie, alle pendici dello Stromboli. E' cominciata per Ingrid la vacanza italiana, una vacanza di avventure e di imprevisto.

D. BECC.



Ingrid Bergman riceve i giornalisti. Accompanya l'attrice lo scrittore Giancarlo Vigorelli.



LE CALZE NERE



Marlene Dietrich 1930.

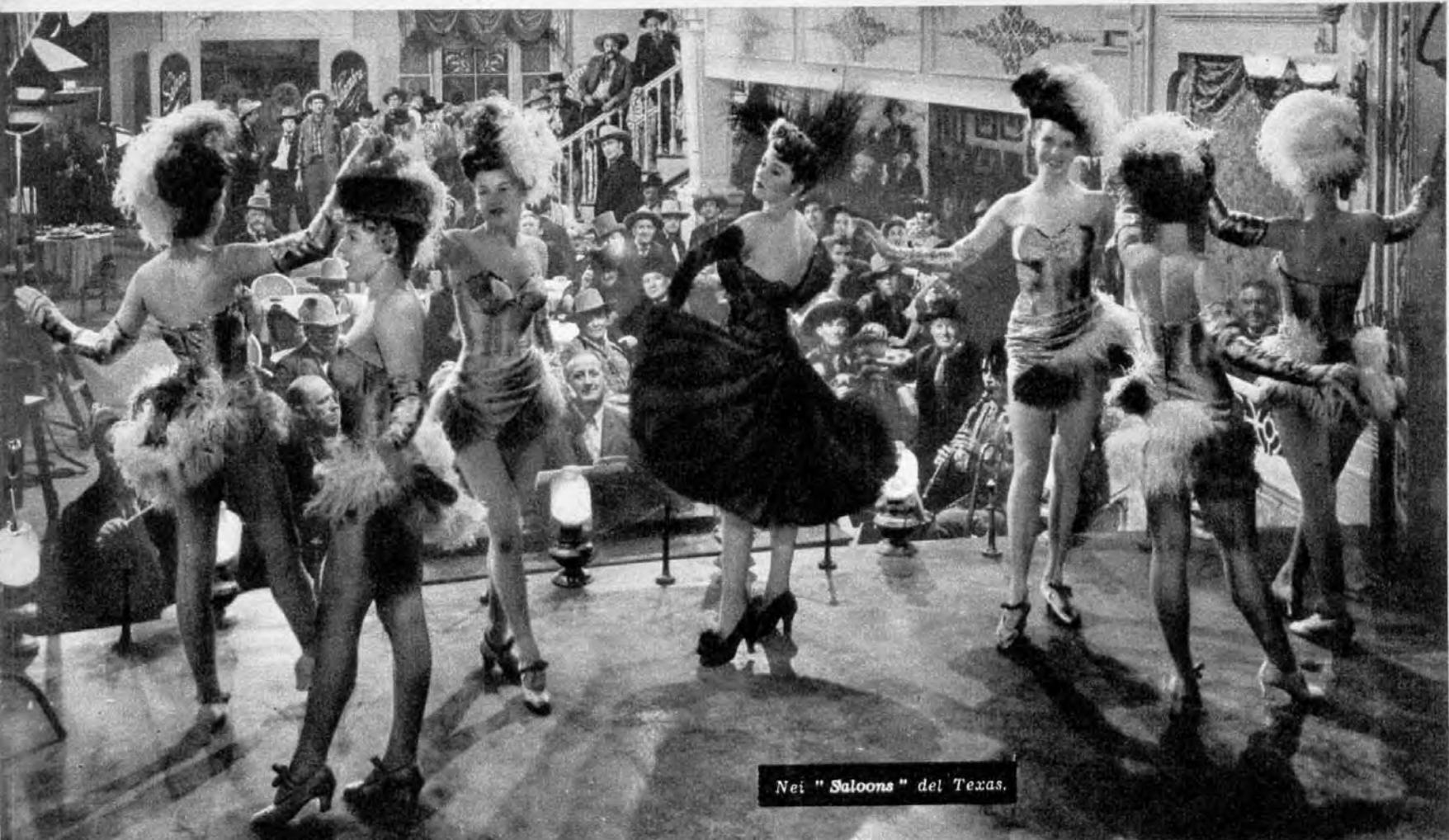
CERTAMENTE il cinema non poteva lasciar perdere un elemento così interessante come le calze nere, e tutta una antologia è pronta a documentarlo. Calze nere di cotone, opache e spesse come quelle di certe serve di campagna della stessa epoca, portano, trent'anni fa, le « bathing beauties » di Mack Sennett, suscitando lampi di cupidigia negli occhi storti di Ben Turpin o sul faccione piatto di Roscoe Arbuckle-Fatty. Ma il filato dalla grossa trama, la mancanza di splendore scompaiono presto: a costo di inesattezze storiche, Hollywood si serve quasi subito, per le calze, di seta, sia naturale che artificiale, sempre lucidissima, ben tesa e sottile. Nei « saloons », al « Piccolo Montecarlo », all'« Eldorado », le adescatrici di « cow-boys », « farmers » e cercatori d'oro (sporchi, ruvidi e con la barba lunga), hanno sempre, a complemento del pagliaccetto di velluto o della sottanina a campana, calze splendenti, a maglia unita o a rete, intatte e indenni fra tanta polvere e tanti speroni. La sorgente Unione, nelle città di legno e mattoni scoperti vigilate dagli ultimi sceriffi e dai primi poliziotti in palandrana scura ed elmetto di feltro grigio, vive di uomini equivoci dagli abiti a quadrettoni e di donne intraprendenti, regine dei bar e dei tavoli di « roulette », capaci di maneggiare una « Colt » a tamburo e di dirigere una « gang » di politicanti. Le calze nere divengono armi efficacissime su loro, accessori muliebri che affascinano i capintesta del « Boverly » o della Costa dei Barbari. Alice Faye, in *Old Chicago* (l'incendio di Chicago), ha calze nere con incrostate farfalle di brillanti e frangie d'oro sul costumino da scena, eppure resta distante dagli appetiti provocati; Mae West, in *Lady Lou* (com'è piaciuta poco, in Italia, la grassa diva) col vasto petto bianco di cipria, tratta più affari di portafoglio che di cuore, e, del resto, le apparizioni muliebri, in film di questo genere, si concludono troppo presto con sparatorie e lumi a petrolio infranti per comunicare al pubblico un fuoco carnale duraturo.

Resta così, l'estetismo nero delle calze, una prerogativa dei più morbosi e meno spontanei europei. La grande antologia del cinema ha esempi celebri, basta pensare ad *Atlantide* di Pabst e al famoso « can-can », vero tema d'obbligo per quanti si interessano di cinema (crediamo che tutti i critici se ne siano, chi più chi meno, occupati nei loro scritti). E' senza dubbio un « pezzo » stupendo, le quaranta inquadrature che lo compongono alternano visioni di gambe, sottane in aria, sorrisi civettuoli di Florelle, spumeggiare di biancheria intima con il primo piano del capo Tuareg (futuro padre di Antinea) lo sguardo rapace acceso sopra il velo del costume patrio dinnanzi a tanto splendore di civiltà parigina. Florelle, attrice mediocre ma adescante, visse di rendita su quella interpretazione: Alessandro Korda la diresse in una nuova ripresa di *La Dame de Chez Maxim's* in cui la Francia di Gambetta e dell'affare Dreyfus offriva ancora lo sfondo a una vicenda da « pochade », ma ben altro valore ebbero le calze nere di Florelle quando non le animarono più il gusto di Pabst. Intelligente, Lubitsch comprese, quando si trattò di realizzare *La vedova allegra* per la Metro, che il « can-can » di Toulouse-Lautrec aveva ormai detta la sua ultima parola, e, per conto suo, scelse quello a righe bianche e nere (anelli concentrici nelle sottane sollevate, attorno al frutto centrale) di Matisse. Sulle gambe di Arletty si smorza l'ultima ondata di tale maniera.

Contemporanee, come data di edizione, a questi ritorni, sono le calze nere più note al pubblico, mentre la candida gamba di Miriam Hopkins oscilla, sgusciata appena dalla scura custodia, nella mente accesa del Dottor Jekyll (« Tornate... tornate presto »). Ma erano poi nere le calze di Lola Lola, quando, seduta sul barile di birra, nella taverna dell'Angelo Azzurro, lei accendeva l'adolescente fantasia degli allievi del professor Unrath? La memoria non ci soccorre in proposito, né ci illumina la frase con cui Filippo Sacchi, allora critico indiscusso del più autorevole quotidiano della penisola, salutò l'avvento di Marlene Dietrich sui nostri schermi: « Attendiamo, per giudicarla, un film in cui si ricorra meno alle giarrettiere ». In quegli anni, infatti, se non apparivano ritratte dalla Pancro C.6, decisamente cupe, le calze, la zona intermedia cara agli scapoli di Porto Maurizio era pur sempre barata, all'altezza dell'anca, da una riga nera congiungente la gamba col « più su ». In un dimenticato, scipito film con Armando Falconi, *Rubacuori*, una non meno obliata attrice contraddistinta dall'originale nome di Grazia Del Rio, dava l'unico brivido alla platea scoprendo, nel solito tabarin dell'epoca, questo dettaglio del suo « dessous ». Comunque, dubbio su *L'angelo azzurro* permanendo, la fama della Dietrich è troppo legata alle sue gambe e Josef von Sternberg era troppo europeo per sfuggire all'imperativo del nero.

Il fastoso cinema americano delle grandi riviste alla Ziegfeld non poteva rinunciare a un contrasto cromatico così sfruttabile ma, certo d'intuire la faccenda, risolse per il meglio il problema eliminando la zona dei pensieri malsani, e prolungò le calze fino a congiungerle perfettamente al costumino. Joan Crawford, da giovane, fu vestita così, ma le elastiche, tenaci, lunghissime calze nere divennero, fra piroette e spaccate, parte essenziale delle danze di Eleanor Powell: anche il cilindro di Marlene, passando a questa ballerina, perdette ogni carattere perverso, divenne, con i guanti scuri lunghi fino al gomito, un pezzo di quel balletto ginnastico che le « girls » hanno reso celebre e decotizzato, dando ragione a quanti pensano che la malizia vive soprattutto nelle nostre intenzioni.

MASSIMO ALBERINI



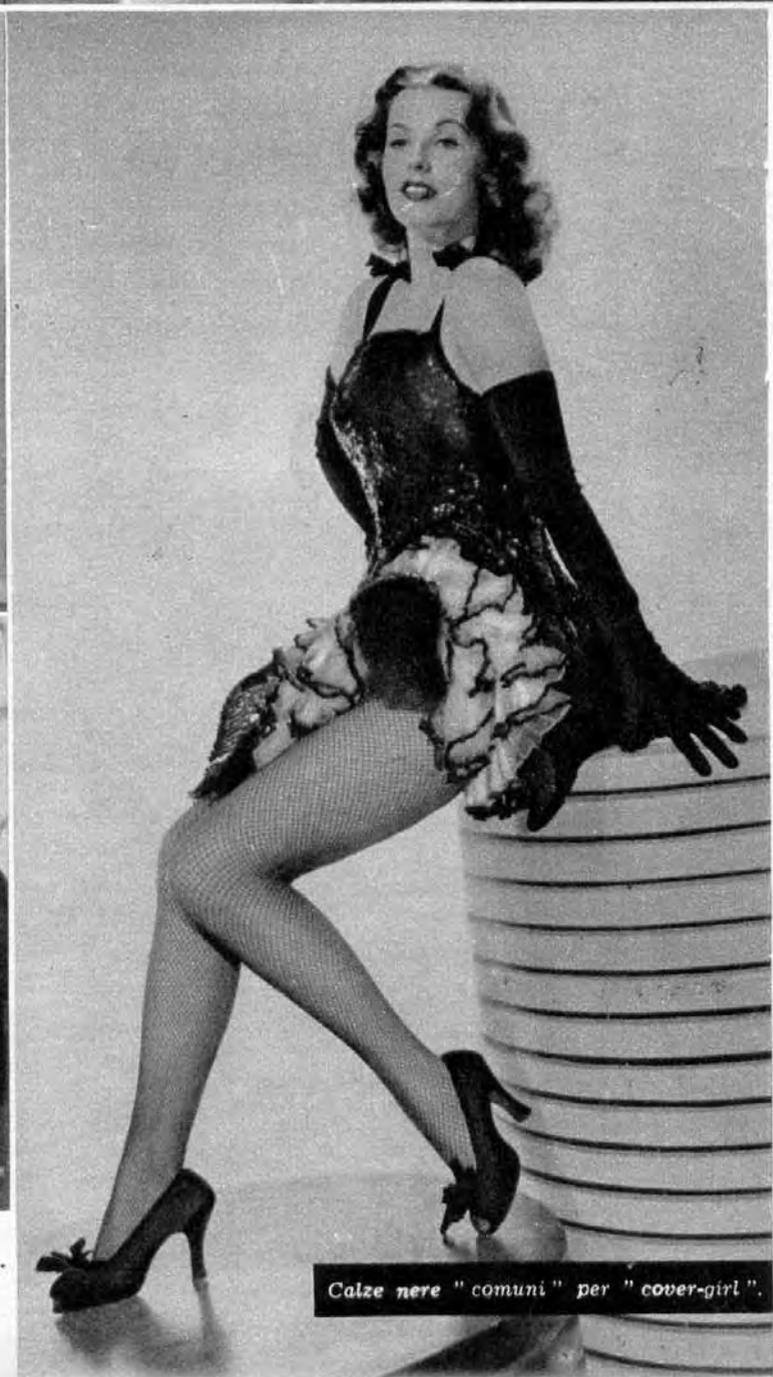
Nei "Saloons" del Texas.



"Can-can" nel film « Un'altra parte della foresta » (1947).



Grazia Del Rio in « Rubacuori » (1930).



Calze nere "comuni" per "cover-girl".



George Raft (a sinistra), in « Scarface », un film fondamentale del "genere gangster". Howard Hawks confermò le sue doti di regista vigoroso.

I DUE MOMENTI DEL FILM GANGSTER

1 IL 7 FEBBRAIO 1932, in un bar di New York City, veniva trucidato a colpi di mitra il celebre Vincent Coll, detto « baby-killer » (assassino di bambini o anche, se vogliamo, assassino di ragazze), notissimo negli ambienti del banditismo « di classe » newyorkese. Autori della sparatoria: i membri di una « gang » avversaria. Altri gangsters agli ordini di qualche « killer » (magari senza il « baby » davanti) più feroce di Vincent Coll. L'opinione pubblica allibì. I giornali diedero l'allarme, la popolarità di Coll (era un « front-page gangster », un gangster da prima pagina dei quotidiani, da copertina dei settimanali illustrati) fece il resto. Per qualche settimana tutti parlarono della carneficina del caffè di New York. Ma per poco tempo: il 1° marzo del medesimo anno, alcuni gangsters intraprendenti e riflessivi — di quelli chiamati « kidnapers », cioè rapinatori di bambini — s'introdussero nella villa del celebre aviatore Lindbergh e portarono via il suo bambino. Poi fissarono una somma iperbolica — decine di migliaia di dollari — per il riscatto e attesero alcuni giorni. Anche Lindbergh attese un paio di giorni: forse sperava che la polizia avrebbe gettato luce sulla drammatica vicenda. Una settimana più tardi, si rinvenne in una strada della periferia un corpicino ormai gelido. Era il cadavere del « baby » di Carl Lindbergh. I « kidnapers » rimasero impuniti.

L'opinione pubblica, a meno di un mese di distanza dall'affare Coll, allibì una seconda volta: e con maggiore intensità del-

la precedente, perché la vittima questa volta era un bambino. Il figlio di un papà famoso, simpatico e ricco, e non un criminale come Vincent Coll. Tutto il mondo prese il la dalla stampa d'oltreoceano e insorse contro i gangsters, contro la brutalità. Se ne parlò per diversi mesi. A settembre se ne parlava ancora. Poi, in settembre appunto, capitò un altro fatto clamoroso. La potentissima « Koch and Company Real Estate » di Chicago, azienda trustizzata per la compravendita di case e terreni, denunciò alla polizia un furto di un milione di dollari (seicento milioni di lire col cambio attuale, una bazzecola). I responsabili, in un impeto di romanticismo dannunzianeggiante, lasciarono i biglietti da visita sul luogo del delitto: si trattava dei membri di una celebre « gang » di fuorilegge. Per la terza volta nel giro di pochi mesi, quando ancora non s'era spenta l'eco degli scandali precedenti, l'opinione pubblica insorse nuovamente. Con altrettanto vigore: perché seppure non si trattava di piangere calde lagrime sul corpicino di un fanciullo, o lagrime di cocodrillo — in nome della « giustizia che è diritto sacrosanto di tutti quanti, anche dei peggiori » — sul cadavere di « babykiller » Vincent Coll, c'era sempre stata una rapina di un milione di dollari: e si sa in quale conto sia tenuto il denaro in America.

Tre fatti grossi, dunque, nello spazio di sei mesi: ne parlò la stampa, ne discussero i sociologi, se ne indignarono i censori e i moralisti. Questi ultimi, anzi, si uni-

rono, nel 1934, in un gruppo compatto e organizzato, che con puritana solerzia chiamarono « Legion of Decency », e assiduamente cercarono di indagare nelle cause del gangsterismo, di spiegarne il rigoglioso, impressionante sviluppo. Discussero, si radunarono, e trassero delle conclusioni.

2 Non era difficile, per la verità, formulare un giudizio sereno e obiettivo sul fenomeno « gangster ». Come ogni plaga della società, anche il gangsterismo traeva origine e vigore nelle contraddizioni di essa società, si rafforzava sui suoi mali. « Guarite i mali, sanate la società, e scompariranno le brutture. Cesserà il gangsterismo ». Tutte le persone intelligenti, entro i limiti abbastanza vasti che tale generica formula consentiva, si trovarono d'accordo su questo punto. Ma i catoni della « Legion of Decency », che come tutti i catoni della storia non si può dire che abbondassero di buon senso, non erano d'accordo. Né potevano esserlo, per preconcetti di casta. La società, per loro, non ha bisogno di riforma, di modifica alcuna. Di conseguenza, le cause dei mali le cercavano altrove; altrove rintracciavano parziali, fragili soluzioni. Costruivano degli idoli, e una volta costruiti si scagliavano contro di essi. E una delle conclusioni, fra le poche che uscirono dai loro congressi, fu questa: « Il film di gangster non è riuscito ad eliminare il gangsterismo. Quindi il film di gangster lo incoraggia, lo rafforza. Stronchiamo il film di gangster, e avremo fatto molto, anzi moltissimo per risolvere lo spinoso problema ». Quanto onore per il

cinema! E quale enorme responsabilità sui produttori di Hollywood!

3 Se è vero che la formula L. of D. è fondamentalemente sbagliata — è evidente che essa rappresenta una delle mille cause del problema, una delle meno importanti, una causa che si potrebbe definire « di forma » mentre quelle sopra accennate e insite nelle contraddizioni dell'attuale società potrebbero dirsi « di contenuto » — se è vero che altro essa non rappresenta se non un idolo da colpire perché fa comodo colpirlo, un idolo che non regge a un'analisi più rigorosa (sarebbe facile obiettare, infatti, a quei signori, che se il cinema non è riuscito a eliminare il gangsterismo non è detto, per il solo fatto di non esservi riuscito, che ne abbia esasperato cause ed effetti) se tutto questo è pacifico — è altrettanto indiscutibile che un fondo di verità esiste nella tesi della L. of D. Vediamo attraverso qualche esempio, dove questa verità sia individuabile. E poi vediamo come reagirono alle grida degli L. of D. i produttori di Hollywood.

4 *Scarface*. « Il film gangster che porrà termine a tutti i film gangster », aveva detto il buon Howard Hawks, americano onesto, entusiasta. Ma non fu l'ultimo. *Scarface*, lo Sfregiato, capobanda spietato, dinamico, violento, forse l'incarnazione di Al Capone (dico forse perché Al Capone, nella realtà, non era né violento né dinamico, almeno sul piano della fisicità di tali espressioni. Spietato lo era: ma dietro una scrivania, donde venivano i suoi ordini, e non nelle spatarie e nei « colpi », cui mai partecipava di persona). Ma, ugualmente, un personaggio simpatico, romantico. E poi il protagonista era Paul Muni, volto tra i più simpatici e romantici del cinema americano. E ancora: *Scarface*, personaggio simpatico, dunque, romantico, in virtù della sua violenza è colmo di quattrini e di belle donne. Che si può chiedere di più, dalla vita...? Indubbiamente, qualcosa di negativo tutto questo deve aver suggerito a taluni spettatori incoscienti, giovani e ignoranti.

L'anno precedente (1931), c'era stato *Piccolo Cesare*, di Mervyn Le Roy (M. L.R.): una carriera abbondante, facilmente tratteggiabile. Tre film significativi, *Little Caesar* (1931), *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Io sono un evaso, 1932), film di gangster, e *They Won't Forget* (Vendetta, 1937), film contro il linciaggio. Il resto: film retorici, commerciali, sentimentali, musicali, inverosimili, propagandistici). *Piccolo Cesare*, con Edward Robinson protagonista, un altro personaggio spietato dinamico violento. Ma pure lui, in ultima analisi, romantico. E *City Streets* (Le vie della città, 1931) di Mamoulian, con un Gary Cooper che vuol rappresentare un « gangman » feroce, ma che anche qui, come negli altri suoi film, fa sospirare le ragazze e fremere i giovinastri. E *Public Enemy*, e gli altri, della serie di James Cagney, altro grosso idolo delle platee. Anche qui, più o meno, lo stesso risultato a doppio taglio.

5 Dunque, a personaggio spietato ma simpatico sullo schermo, personaggio spietato e affatto simpatico nella realtà, proveniente dagli spettatori. Così dicevano gli L. of D. E, fatte le dovute proporzioni, qualcosa di vero esisteva nei loro ragionamenti, anche se la causa del gangsterismo era tutt'altra!



Sopra: Burt Lancaster in «The Killers» (I gangsters, 1946) di Siodmak. Sotto: Bette Davis e Leslie Howard in «The Petrified Forest» (La foresta pietrificata, 1936) di Archie Mayo.





Da « *The Street with no Name* » (*Strada senza nome*, 1948), coraggioso film di William Keighley.

6 Hollywood, comunque, di fronte al coro d'indignate proteste, ammutolì. E corse ai ripari, ponendo una pietra sulla tomba del cosiddetto « grande film di gangster ». Terminava in tal modo il primo « momento » del genere gangster.

7 Due strade si offrirono ai produttori, avidi di soddisfare il gusto e d'incoraggiare le esigenze del pubblico, troppo aduso ormai alle sparatricie e alle carneficine dello schermo. Una prima strada fu quella del film poliziesco, cioè del film in cui al romantico Scarface si sostituisce il romantico G-Men. Alcuni buoni film furono prodotti, onesti nelle intenzioni, formalmente brutali come già lo furono i film di Hawks, di Le Roy, di Mamoulian. Il migliore fu *G-Men* (La pattuglia dei senza paura, 1935) di William Keighley (quello che successivamente ne portò il tema in altri film, fino al recente *Strada senza nome*). Ma sorge a questo punto un dubbio: può un « policeman », un ispettore della squadra investigativa, un tenente della « Homicide Squad » assumere consistenza romantica, portare lo spettatore a una interiore, immediata manifestazione di simpatia nei suoi riguardi? Il dubbio, non c'è che dire, è legittimo. Legittimo particolarmente se ci riferiamo agli Stati Uniti d'America, dove il rappresentante della legge, nel superficiale giudizio che l'opinione pubblica media se n'è for-

mato, è un personaggio sostanzialmente sgradevole, burbero, quindi poco simpatico. Come potrebbe, quindi, l'americano medio, l'uomo della strada, immedesimarsi, sia pure parzialmente o temporaneamente, nell'agente X che magari il giorno prima gli ha tolto la licenza di circolazione perché la sua macchina andava a 50 km. all'ora invece che a 45; o nell'ispettore Y, che gli ha sequestrato i mobili perché lui, il cittadino, non ha i quattrini per pagare le tasse; o nel tenente Z che indossa una nera se pur lucida uniforme — e si sa che in generale le « uniformi », se non quelle del tempo di guerra, non sono il « medium » più indicato per suscitare sensazioni di simpatia — o in qualunque altro rappresentante della forza pubblica, per quanto impersonato da attori noti e simpatici? Una formula di ripiego, dunque, quella del film poliziesco. S'imponeva una revisione del film gangster, alla luce del codice Hays e della L. of D.

8 Nasce pertanto il secondo « momento » del film di gangster. Comincia grosso modo nel 1937 e, salvo alcune temporanee concessioni a formule precedenti, fatte come vedremo durante l'ultima guerra, dura tuttora. E' il film di gangster psicologico. Il film di gangster non più basato sull'azione, sulla visione diretta di violenze e sparatricie — se non in misura ridotta. Si pren-

da l'esempio più illustre, *The Petrified Forest* (La foresta pietrificata, 1936) di Archie Mayo. Il film, tratto da un dramma di Robert Sherwood, racconta di uno strano tipo di gangster filosofeggiante che capita in un villaggio sperduto e si unisce a un gruppo di viaggiatori (il gangster: Humphrey Bogart; gli altri: Leslie Howard e Bette Davis). Nella comitiva si parla a lungo, si discute sul bene e sul male, si rievocano gesta passate. Quasi incidentalmente, e senza che esse siano il sostrato essenziale del film, capitano anche alcune avventure. Ma la struttura del film — a parte certi difetti derivanti dalla rigorosa aderenza alla commedia di Sherwood — è minata da un vizio di tema, di logica. Non soddisfa né il pubblico né i critici. Il primo reclama più movimento, si annoia al filosofare dei protagonisti. I secondi giustamente osservano che non si può sacrificare l'azione al ragionamento, in un genere che è fatto d'azione, che trova la sua ragion d'essere nella descrizione e nella caratterizzazione di un ambiente che è intessuto di movimento e di dinamismo. *The Petrified Forest* rimase un esempio isolato. Ma il suo « psicologismo » si ritroverà in molti altri film successivi, a spese naturalmente del ritmo e dell'azione. *20.000.000 years in Sing Sing*, *The Last Gangster*, *Crime Does Not Pay*, rappresentano un'involuzione rispetto a *Scarface* e *Little Caesar*, sono lenti, piuttosto fiacchi, si direbbe quasi troppo ragionati.

9 La seconda guerra mondiale; e questo agitato dopoguerra. Un ritorno improvviso, a prima vista inspiegabile, alla violenza, alla brutalità, senza che peraltro si ritorni, contemporaneamente, alla sincerità e al verismo dei film passati. Brutalità e violenza: ma la « Legion of Decency » non s'indigna, non protesta. Eppure, Burt Lancaster, in *The Killers* (I gangster, 1946) di Siodmak ed Hellinger, per citare l'esempio più noto e artisticamente più valido, è spietato come Scarface, fisicamente anzi lo è ancora di più. E possiede donne bellissime, donne « vamp » come Ava Gardner. Ma i tempi sono cambiati. I giovanottoni influenzabili, quelli sono alla guerra, in Europa o nel Pacifico; devono ammazzare giapponesi, tedeschi e italiani, devono entrare in uno stato di ipertensione ed eccitazione. Whisky, emozioni violente, film « forti » sono i tonici che ci vogliono. E la fine della guerra non porta sostanziali mutamenti: un po' per forza d'inerzia, un po' perché, con pieno assenso degli L. of D., è meglio non disarmare. Forse ci sarà da ammazzare ancora. **TOM GRANICH**

A sinistra: « *The Whole Town's Talking* » (*Tutta la città ne parla*, 1935) di Ford. A destra: « *I Am a Fugitive from a Chain Gang* » (*Io sono un evaso*).





Via periferica popolata da bambine che giocano. Dal film «The Naked City» (La città nuda, 1947), diretto da Dassin e prodotto da Hellinger.

IL CINEMA "NARRA" L'ARCHITETTURA

E' UN argomento ovvio, ormai, l'affermare l'importanza dell'architettura nel cinema; ma non è invece ovvio il vedere come il cinema «narri» l'architettura come elemento artistico proprio, non come funzione del film. Ossia come nel cinema compaiano le case le strade le città nel loro elemento architettonico, nella loro costruzione spaziale ed urbanistica, indipendentemente dal valore artistico del film, ed indipendentemente dallo stesso soggetto. La potenza espressiva del cinematografo fa sì che oggi il cinema sia il mezzo migliore per la rappresentazione dell'elemento artistico dell'architettura: la limitazione e la costruzione dello spazio. Tutti i mezzi di movimento, soprattutto, che stanno nelle capacità del cinema, fanno sì che questo si trovi a poter condurre lo spettatore veramente nell'interno di una casa, veramente nelle vie di una città, veramente nella città stessa. Potrei citare innumerevoli esempi in cui l'elemento architettonico è entrato nel film come sussidio della rappresentazione artistica, ma questo, ripetiamo, non è il nostro argomento essenziale. Qual'è l'effetto che fa sullo spettatore la visione di una strada, di una casa, di una città, attraverso il film? Ammesso che il cinema (e vedremo dopo perché dia la migliore rappresentazione dell'architettura, è evidente che la visione dei suoi elementi, effettuata dal cinema, dia una sensazione quasi completa, se non completa addirittura, di conoscenza dei valori spaziali raffigurati. Una parte del pubblico non presterà una grande attenzione alla bellezza dell'edificio rappresentato, un'altra parte guarderà soprattutto questa; una parte del pubblico non baderà a guar-

dare come sono uniformemente disposte le case lungo una via, come è funzionale o meno l'urbanistica di questa via, un'altra parte osserverà di sfuggita queste cose; una parte del pubblico starà a guardare con attenzione come sono alti i grattacieli, una altra parte guarderà la veduta d'insieme. Cioè nessuno degli spettatori penserà ad andare più in profondo. Eppure quando l'uomo del pubblico penserà a New York, o a Parigi, che non ha mai visto, e che guardando il film non ha mai notato come città, le penserà immediatamente nella maniera stilizzata in cui le ha vedute al cinema. Questo è uno degli elementi più importanti dell'ingresso dell'architettura nel cinema. Il fatto che lo spettatore abbia un senso di conoscenza delle città che non conosce. La questione è analoga a quello che riguarda la vita di determinati ambienti sociali. La potenza espressiva del cinematografo è tale che lo spettatore, oltre a pensare di conoscerla, crede anche di prendervi parte. Per l'architettura e l'urbanistica la questione è più complessa, perché se quello che riguarda la vita può essere descritto altrettanto bene con altri mezzi, come la letteratura ed il teatro, per i nostri due elementi non c'è strumento rappresentativo che valga più del cinema. Perciò avviene questo fatto: una parte degli spettatori è invogliata, dalla rappresentazione che ne dà il cinema, a visitare determinate città; un'altra parte è convinta di conoscerle, come se vi fosse stata.

L'uomo semplice, la maggior parte degli spettatori, sarà senz'altro di questa seconda categoria. Non occorre fare molti esempi. In quante migliaia di film noi abbiamo vi-



Da «Le jour se lève» (Alba tragica, 1939).



Architettura "vista" da Jean Vigo. Dalla sequenza del matrimonio di « L'Atalante » (1934).

sto New York o qualche altra grande città americana? Le strade sono larghe, parallele e perpendicolari, ben pavimentate, costeggiate di case tutte sulla stessa altezza (10 piani circa) e rivestite di marmo. Viste dall'alto le città rigurgitano di grattacieli, che in certi punti sono talmente vicini che nelle vie sottostanti non penetra mai il sole. Ed accanto ai grattacieli, tante casette basse, che sembrano nane, ma che hanno tutte dieci piani, quando la « camera » scende in istrada. Soprattutto vari film di gangster ci danno queste rappresentazioni, ed ancora vari film rivista, vari film commedia. Una rappresentazione un po' differente si ha invece con i film di Chaplin, oppure, per esempio con *Winterset* (Sotto i ponti di New York) di Santell o *A Tree Grows in Brooklyn* (Un albero cresce a Brooklyn) di Kazan, *The Naked City* (La città nuda) di Dassin, merita un cenno particolare, perché, in certe parti, si motra effettivamente utilissimo per la nostra analisi: chiaramente in esso vediamo una parte di New York, fino ad oggi sconosciuta nel cinema: lunghe piattaforme in cemento parallele alla linea ferroviaria; piazze divise da reticolati, dove i bambini giocano; strade strette e poco frequentate; strade larghe e formi-

colanti di gente. (Ma quest'ultimo è un luogo comune).

Portiamoci su un altro piano. Non più le grandi, ma le piccole città. Le piccole città americane sono più raramente rinvenibili nei film d'oggi, ma se ne hanno ancora degli esempi. Guardiamo per esempio le opere di Capra o, tanto per citare un film tra i più recenti, *The Best Years of Our Lives* (I migliori anni della nostra vita) di Wyler. Queste cittadine hanno la stessa disposizione urbanistica delle grandi, ma da queste ultime si differenziano per il fatto che sono formate da tante piccole casette ad un piano, con il loro giardinetto dinanzi. Tante piccole casette di stile neoclassico. Nel centro delle cittadine, poi, vi sono sempre tre o quattro grattacieli: il municipio, il giornale locale, la banca.

Un altro passo, e guardiamo il cinema francese. Nel cinema francese troviamo soprattutto strade di periferia, sporche, nebbiose, popolate di « apaches » e di prostitute, disseminate di cafferuoci di poco conto; e troviamo case le cui scale mandano un cattivo odore. La fantasia dello spettatore, anche il più preparato a fronteggiare quello che vede, rimane indubbiamente colpita da

Negli stabilimenti di Joinville, mentre si stava preparando un tipico film neorealista.



queste rappresentazioni, che si fissano nella sua mente. Così, l'individuo che tante volte si è trovato, con l'obbiettivo, per le vie di una città, che queste vie ha guardato ed ha compreso, che in queste vie ha anche vissuto, insieme ai protagonisti, rimane con esse dentro di sé. Come avviene ciò? Molto semplicemente; una fotografia dà una rappresentazione statica di un pezzo di città; mette là, in piano, una visione fissa e ferma, che non può dare la concezione dello spazio. Col cinema, un movimento di carrello immette subito lo spettatore nel concreto spazio compreso tra i muri delle case che delimitano la via, e può tranquillamente percorrere questa in tutta la sua lunghezza. Inoltre la spazialità delle costruzioni, che in una foto sono prese dall'alto, e in una porzione corrispondente all'altezza della foto, viene sempre rappresentata con opportuni movimenti di macchina, dimodoché si ha la netta sensazione dell'edificio.

Tutto questo ci pone dinanzi ad un problema. Sono vere o non sono vere le immagini di città che ci offre il cinema? Se esse sono vere una funzione educativa viene ad aggiungersi alle altre qualità del cinema, ma se non sono vere, o sono vere soltanto in parte, questa funzione educativa



Scale "emotive" in « 14 juillet » (1933).

diviene diseducativa. Non possiamo conoscere le innumerevoli città che il cinema ci rappresenta, ma dalla conoscenza che abbiamo di qualcuna di esse sappiamo che il cinema non le rappresenta nella loro vera struttura. O che almeno le rappresenta in una sola parte della loro struttura effettiva. E questo è inevitabile. Anche i film realistici al massimo, non hanno la possibilità di rappresentare completamente una città, e se volessero farlo dovrebbero uscire dal loro tema, per entrare in un altro tema, documentaristico o no. Ma per film d'intreccio, occorre vedere se questa rappresentazione diseducativa è voluta o no. Per una parte del cinema essa è certamente voluta. Si tratta di una questione di propaganda. Si tratta di fare credere il proprio paese decoroso e bello, pulito e spazioso. Per questa ragione è lecito ingannare gli spettatori, secondo la mentalità associata dei produttori.

GIUSTO VITTORINI

RIDER'S INDIGEST

A VOLTE, la critica cinematografica è costretta a ricorrere al « lapsus » freudiano, per poter scoprire, e dire, certe interessanti verità. Assai significativo in proposito il seguente caso: il critico di un quotidiano scrive, sul suo giornale, che nel film *L'eterna armonia* Paul Muni è bravissimo nel ruolo di Chopin. Ed effettivamente è così; perché il tentativo dei manifesti, dei titoli di testa, delle fotografie, del film stesso, di far credere che Chopin sia Cornel Wilde è assurdo. In *L'eterna armonia* non vi è nessun Chopin, neppure approssimativo. L'attore Cornel Wilde forse crede di recitare una siffatta parte; forse ci crede anche il regista; certamente vi crede il produttore. Ma agli occhi delle persone sensate, è evidente che, nel film, Chopin *potrebbe* essere anche Paul Muni, il quale invece crede di recitare la parte di un vecchio professore di musica, eccetera eccetera. Ma a quali diaboliche acrobazie sono costretti i poveri critici per poter dire certe cose semplici!

ALTRI critici di quotidiani, invece, per non fare neppure questa fatica, risolvono il problema con maggior senso pratico. Il giorno della « prima » di certi filmastri, si rendono irreperibili. Al filmastro va il redattore della cronaca, o quello delle notizie sportive, e ai suoi occhi ingenui e lilliali, tutto s'abbellisce, si colora delle più pure tonalità d'arte. Ne viene così una critica elogiativa, il cui unico pregio (o torto, non si sa bene) è quello di non essere firmata.

PERCHÉ i critici dei quotidiani non registrano, siccome fanno i loro colleghi teatrali, le reazioni del pubblico? Si accorgerebbero dell'effetto sullo spettatore comune di certi termini di cui volentieri fanno uso. Uno di questi termini è, per esempio, « inquadratura ». Un giorno, all'uscita di una sala dove si proiettava un film inominabile, una signora tentava di rabbonire il marito: « Ma in fin dei conti... c'erano delle belle... inquadrature ». E il marito, scurissimo in volto: « Te le dò io le inquadrature! Se ci casco un'altra volta... ». L'indomani, il grande critico del grande quotidiano lodava, di quel film, giustappunto, le « inquadrature ».

OH, SE I COSIDDETTI saggi studiassero più attentamente la storia del cinema! Su questa stessa rivista, Glauco Viazzi lamentava recentemente la decadenza del film comico. Se la memoria non c'inganna, diceva press'a poco che un tempo, all'epoca dei « classici », i film comici erano belli e comici, e che oggi invece sono brutti e stupidi. Ma venti, trent'anni fa, non c'erano soltanto Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd; c'erano anche « Slim » Summer-ville Jimmy Savo e Eddie Gribbon. E non mancavano le « coppie », il cui livello non era poi tanto lontano (ma che scherziamo?) da quello delle « coppie » attuali: cioè bassissimo. Viazzi dimentica Eddie Lyons e Lee Moran, Karl Dane e George K. Arthur, Charlie Murray e George Sidney. Forse, la differenza tra le due epoche del film comico è questa: che prima c'erano dei grandi comici, e dei mediocri, dei pessimi comici; e che oggi invece i grandi comici non ci sono più, e sono rimasti i mediocri, i pessimi. Non è una grande consolazione.

ALCUNI ANNI fa, un nostro elegante e

raffinato critico, Guido Guerrasio, scrivendo della « Filosofia del cinema americano », la sintetizzava in una battuta di un film allora in voga. La battuta era la seguente: un ometto, minacciato di morte, risponde: « Non posso morire! Ho un appuntamento ». Molti anni prima di quel film, c'era per il mondo la cosiddetta prima guerra mondiale, e il poeta francese Apollinaire era stato mobilitato e spedito al fronte. I suoi amici però lo tenevano al corrente delle novità letterarie. Un giorno, un suo amico gli scrisse quanto segue: « Abbiamo tra noi un grandissimo poeta russo, Ilia Ehrenburg. Mi ha tradotto alcuni suoi versi. Si crede allievo di Jammes, mentre piuttosto ti assomiglia, o a Heine. Ha scritto una specie di Giudizio

e l'autore dai a litigare col redattore, col proto, col tipografo, eccetera, eccetera. E invece, tutto è semplicissimo, e giusto. E' la macchina che ha *corretto*. E se Gance avesse davvero dello spirito, cambierebbe cognome; ricordandosi dei suoi vecchi « film-fiume », della sua eloquenza limacciosa, turbinosa, vorticoso, si farebbe chiamare Gange.

RECENTEMENTE, Emilio Cecchi ha lodato l'opera dei traduttori italiani di Henry Miller. Abbiamo letto una di queste traduzioni, quella di *Max e i fagociti bianchi*, dovuta a Salvatore Rosati e edita da Mondadori. Giunti a pagina 182 e 183, ci viene la tentazione di chiedere a Cecchi, a Rosati e a Mondadori, che cosa significhi il titolo



Da « Ekstase » (1933) di Machaty, film di cui Miller parla in « Max e i fagociti bianchi ».

Universale; vanno a cercare un vecchio al caffè. « Ma come, non lo sapete? E' il Giudizio Universale! Dovete venire! ». E il vecchio: « Non posso! Sono invitato a cena ». I casi sono due: o la cultura degli sceneggiatori e dialoghisti americani è allucinante, o Ehrenburg, fin da allora, conosceva molto bene i suoi polli.

SE NON SBAGLIAMO, è di Savinio la trovata della « macchina-da-scrivere-che-corregge-il-pensiero-dello-scrittore ». Per esempio: Savinio vuol scrivere una certa parola, e la macchina invece scrive un'altra parola: quella giusta. Anche negli articoli di cinema succedono spesso simili misteriosofici casi. Per esempio: quante volte il cognome del regista francese Abel Gance è stato scritto Gange? (anche il proto di *Cinema* è caduto nell'errore). E i pignoli giú ad aggredire l'articolista; i redattori a brontolare col tipografo, col proto, con l'autore;

La materna (ci viene il sospetto che si tratti della *Maternelle* di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein, ma non ne siamo sicuri), chi sia l'attore Krause, interprete di *Otello* (ci viene il sospetto che si tratti di Werner Krauss, ma non ne siamo sicuri), e a quale film corrisponda il titolo *Tuono sul Messico* di Eisenstein (forse si tratta di *Lampi sul Messico*, ma non ne siamo sicuri). Solo dopo notevoli sforzi siamo riusciti a capire che *La cosa è assicurata* (di Prévert) sta per *L'affaire est dans le sac* dei fratelli Prévert; e abbiamo tirato un sospiro di soddisfazione (avremmo potuto anche leggere *L'affaire è nel sacco*: tutto era possibile, trattandosi di Miller). Assicuriamo però Cecchi, Rosati e Mondadori che mai scriveremo *Alla ricerca del tempo perduto*, che mai dalla nostra penna uscirà il nome di Brettone. Noi amiamo il nostro prossimo, e non vogliamo che perda tempo e sprechi fatica per riconoscere, in Brettone, Bréton.

O. D. F.

7-ELIA KAZAN

LA GUERRA ha cambiato il cinema di tutto il mondo. Sono nati un cinema italiano, un cinema messicano, un cinema inglese: è giusto cercare le origini di questi film nella produzione passata, ma è altrettanto vero che soltanto ora essi possono spingerci ad una riflessione generale. Persino in Francia, dove fino all'altro giorno ci si chiedeva ancora « Che cos'è il cinema francese? » con una punta di preoccupazione, ci sono registi e film nuovi. Penso a Claude Autant-Lara, vecchio uomo del cinema francese, che improvvisamente s'impone con un film che nessuno avrebbe girato a Parigi nel 1939. Anche in America le cose cambiano: bastano pochi nomi, poche opere, molti film sbagliati in una certa direzione, e il cinema americano acquista ai nostri occhi un colore diverso. Naturalmente è difficile dire con esattezza in che senso le cose sono cambiate e perché sono cambiate. All'inizio della guerra, quando il cinema e l'arte occupavano poche ore delle nostre giornate, pensavamo con curiosità al cinema del dopoguerra. Qualcuno, ne sono certo, immaginava sviluppi e prevedeva evoluzioni. Non erano profezie stupide: bastava guardarsi indietro per avere un'idea abbastanza precisa d'un dopoguerra ancora vicino. Vent'anni di distanza — nient'altro che vent'anni — ci davano l'illusione di conoscere la legge di questi mutamenti improvvisi, di queste svolte nella nostra vita che le guerre cagionano sempre. Ma la vita ci ripaga sempre con le stesse stranezze, con gli stessi sbalzi improvvisi e curiosi.

Il cinema americano ha cambiato probabilmente nella stessa direzione del cinema europeo. Ma di qui a capire che cosa il cinema americano è diventato... Possiamo limitarci a un regista particolarmente indicativo, come Elia Kazan. In un certo senso Kazan (nato a Costantinopoli il 7

I R E G I S T I

settembre 1909) è un esempio di mediocrità perfetta e di solidità assoluta. Kazan non ha genio, non ha inventiva; qualcuno potrebbe aggiungere che è piatto, che non ha fantasia. Ma è un regista solido, che respira salute, che ha idee precise e intenzioni chiare. Conosciamo quattro film suoi, ed essi si dispongono con un ordine esemplare, comprendendo quasi tutti i generi dell'arte cinematografica: una storia romanizzata, un « western », un giallo, una storia sociale. A credergli troppo, verrebbe da pensare che Kazan ci indica quattro strade del cinema americano per quattro diversi generi. In ciascuno di essi lo stile è mutato. Vi si riconosce uno stile di Kazan,

FILMOGRAFIA

1944: *A Tree Grows in Brooklyn* (Un albero cresce a Brooklyn), con Dorothy McGuire, James Dunn e Joan Blondell - 1947: *The Sea of Grass* (Il mare d'erba), con Katharine Hepburn e Spencer Tracy; *Boomerang* (Boomerang), con Dana Andrews e Jane Wyatt; *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile), con Dorothy McGuire, Gregory Peck e John Garfield.

Elia Kazan ha tra l'altro interpretato i seguenti film: *City for Conquest* (1940) e *Blues in the Night* (1941).

ma è abbastanza logico estendere questo modo diverso di concepire una storia cinematografica a tutto il nuovo cinema americano.

Diresse il primo film nel 1944: *A Tree Grows in Brooklyn* (Un albero cresce a Brooklyn). L'esordio artistico fu comunque il teatro, che Kazan non ha mai abbandonato. Non mi sembra che i suoi film risentano di una struttura teatrale. Credo piuttosto che egli abbia messo in scena i suoi quattro argomenti con lo stesso distacco con cui un regista teatrale mette in scena le sue commedie. C'è in questi quattro film una scrittura accademica, forza-

tamente piana e lineare, un gusto dialettico e insieme pedagogico. Sembra di leggere l'opera d'un moralista, dove le eleganze sono costrette nel giro della sobrietà. E le eleganze, naturalmente, non mancano nei film di Kazan: il ballo in *The Sea of Grass* (Il mare d'erba, 1947). Il gusto litografico della fotografia in *Un albero cresce a Brooklyn*, e certe scene d'amore in *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile, 1947). Questo riguarda la figura di Kazan; mentre qui ci interessava individuare i mutamenti che egli introduce nei generi cinematografici americani. Per tornare a *Un albero cresce a Brooklyn* c'è una tradizione, un modo particolare di avvicinare questo genere di cose che comincia con Griffith. *Broken Blossoms* (Giglio infranto, 1919) era una storia che si svolgeva tra due case, in una via, in un quartiere. Lo schema è quello della famiglia, in cui il teatro e il cinema americano trovarono sempre una fonte d'ispirazione: la famiglia come unità, la vita del quartiere, i piccoli drammi della giornata, quello più grande che interrompe la vita a un certo punto, e quel giro monotono dei giorni che ritroviamo sempre alla fine. C'è uno schema letterario e uno cinematografico. Quello cinematografico mosse la vita familiare, creò l'intrigo, si divise fra tragedia e commedia come — tanto per fare un esempio — in *The Sullivans*. Kazan ha ripreso lo schema, ma con modi diversi, più piani, più tranquilli. Le piccole cose si accumulano, non lasciano traccia, ossia si dispongono lentamente in un affresco. E la recitazione diviene, da un punto di vista cinematografico, intimista: *Un albero cresce a Brooklyn* ci ridiede un senso genuino del primo piano.

Il mare d'erba è ancora più indicativo. C'è uno spazio sufficiente per muoversi nel genere « familiare » del cinema americano: non c'è che uno spazio relativo per muoversi nel genere « western ». E' molto probabile che il film tradizionale d'avventure abbia fatto il suo tempo: *Red River* (Il fiume rosso, 1948) di Hawks, è l'esasperazione del « western »: vi sono cinque o sei duelli fulminei, e gli uomini volano sotto l'impeto dei pugni, come accadeva solo venti o trent'anni fa nelle più eccitate comiche americane. Del resto anche Ford dovette notare questo decadere del « western » se in *Fort Apache* (Il massacro di Fort Apache, 1948) inserì un motivo umano e morale. Se ne accorse forse anche Wellman, che usò l'« western » solo come « background » per raccontare un caso umano e giudiziario in *The Ox-bow Incident* (1943). Ma Kazan andò più in là. In *Il mare d'erba* gli schemi sono rotti, le formule spezzate completamente. Non c'è più azione nel senso « western »: vi sono soltanto personaggi che i casi del film individuano e definiscono. Un film freddo e povero, come tutti i film di Kazan, ma una ricerca così assoluta del personaggio che per la prima volta, uscendo da un film d'avventure, noi riteniamo soltanto la sua figura morale. I casi avventurosi del figlio, la sua morte, i suoi duelli, sono le sole parti « western » in questo film che usurpa un « décor » a cui è completamente estraneo. Il « western » diventa « sociale », il conflitto tra gli uomini assume per la prima volta una certa proporzione.

Boomerang (1947) fu il successo, e probabilmente anche un errore di valutazio-



Dorothy McGuire e Gregory Peck in « Gentleman's Agreement » (Barriera invisibile, 1947).



Da un'inquadratura di «Boomerang» (1947).



Katharine Hepburn e Spencer Tracy in «The Sea of Grass» (Il mare d'erba, 1947), di Kazan.

ne. Nello stile richiama le ricostruzioni documentarie di *March of Time* e i film di Hathaway. V'è una marca Louis de Rochemont più importante di questi due registi: ed è straordinariamente spiacevole che *March of Time* non venga proiettata in Italia. Il dato originale di Kazan era la reazione al genere « poliziesco ». L'azione « gialla » era lasciata in secondo piano: in primo piano dei personaggi — ancora dei personaggi — snodavano dialetticamente le fasi di una dimostrazione. E il film finisce. Leggevo l'altro giorno sulla *Penguin Film Revue* un articolo di Lang sul lieto finale nel cinema: il pro e il contro d'una solu-

zione che ci sembrò sempre commerciale. Kazan interrompe la tradizione con un film senza finale. Ci sembra di ascoltare i principi di uno scrittore naturalista. La « tranche de vie » era un privilegio dei paesi vecchi e senza speranze. Ritrovarla in un paese ottimista, è abbastanza sorprendente.

Barriera invisibile riassume. E' un racconto in chiave dialettica, senza una vera azione: l'azione interviene solo quando succede qualcosa (come nel momento in cui David trova lavoro). Nel finale Kazan è ad un livello inferiore a quello di qualsiasi regista commerciale. Per il resto, ancora

dei personaggi, ancora la preoccupazione di evitare i colpi di scena o gli effetti. Se il film piacque in Europa meno degli altri, le ragioni sono diverse: non si può picchiare continuamente su una stessa corda coi modi di un moralista testardo, ma con povertà di idee e di fantasia. Kazan cominciò « d'emblée » con un film altrettanto riuscito di questo *Gentleman's Agreement*: una carriera senza evoluzioni, una vita senza storia. Le profezie sono pericolose; ma viene da pensare che, se Kazan non ha altre risorse, il suo breve capitolo sia chiuso.

SERGIO ROMANO

Dorothy McGuire e James Dunn in «A Tree Grows in Brooklyn» (Un albero cresce a Brooklyn, 1944): il miglior film diretto da Elia Kazan.





VENTESIMO SECOLO

VENTESIMO SECOLO è un film, cui va attribuito il riguardo che si conviene ad un capostipite. Il capostipite di una serie lunga talvolta feconda, ora prossima, pare, ad esaurirsi, di film che si convenne accomunare sotto la qualifica di « sophisticated ». Il genere « sophisticated » nasce, come qualche altro, pure caratteristico della cinematografia d'oltre oceano, dalla rivoluzione del sonoro. (Mi si perdoni se, a dispetto di ogni crociansesimo, parlo di « generi »: trattando del cinema americano è impossibile farne a meno, tanto esso si sviluppa per schemi, per formule, per mitologie ben definite). Su tale genere ebbe la precedenza, cronologicamente parlando, il genere « operetta », destinato poi, in parte, a confluire in esso. E si comprende: l'euforia « sonora » del primo momento fece sì che si cercasse di trarre partito dal nuovo mezzo senza esclusione di colpi: il film aveva da essere *sonoro parlato e cantato*. Ma ad un certo momento vi fu chi preferì puntare sull'elemento « dialogo »: e nacque così la commedia cinematografica americana, la commedia sofisticata, (cui si convertì, appunto, con fisionomia sua, anche Lubitsch, il quale aveva esaurito le possibilità « canore » della propria maliziosa musa). Alle origini di un tal genere stavano sovente, in realtà, testi teatrali che, il più delle volte gli artigiani di Hollywood trasferirono sullo schermo senza troppa fatica di invenzione e senza preoccupazione alcuna, all'infuori di quella di sfruttare un successo preesistente, con l'ausilio di qualche volto popolare tra il pubblico.

Non fu questo il caso di Howard Hawks, un regista che non è forse azzardato considerare oggi come il più dotato tra gli « eclettici » d'oltre oceano: all'epoca in cui pose mano a *Ventesimo secolo* (1934) egli aveva già al suo attivo una carriera feconda, entro la cui parabola spiccava un classico del genere « avventura »: *Dawn Patrol* (La squadriglia dell'aurora, 1930) e quello *Scarface* (1932), che appare ancora adesso un modello di insuperata e violenta efficacia nel genere « gangsters ». Oggi egli ha dato prove di un certo rilievo anche nei « thrilling » (*The Big Sleep*, Il grande sonno, 1946), così come nel « western » (*The Red River*, Il fiume rosso, 1947): attestando una vastità di impegno che a Hollywood non ha molti confronti.

Ventesimo secolo rimase, nella storia della sua attività, un episodio irripetuto, anche se egli ritornò, qualche anno dopo, al « genere » con vena spassosa, se pur assai meno mordente (*Brin-*

ging Up Baby, Susanna, 1938). E tale carattere di episodio isolato all'opera rimane anche quando la si inquadri nella vicenda più generale di tutta la corrente in cui si è soliti catalogarla: non solo per la puntualità dei risultati espressivi, ma per i presupposti satirici, di una libertà deformatrice inconsueta, che trovavano riscontro nella crudele nudità con cui Hawks aveva due anni prima colto la realtà dei gangsters. Poiché, in genere, il cinema americano si è tenuto lontano da ogni preciso impegno satirico: dello stesso anno di *Ventesimo secolo* è *Accadde una notte* (*It Happened One Night*) di Capra, opera miliare di un altro ed importante filone della commedia cinematografica americana. La coincidenza invita ad un raffronto: che va a tutto vantaggio di Hawks, per la forza graffiante della sua satira, ai cui margini Capra si mantiene sempre, anche nei casi di più evidente portata sociale. L'esempio più avanzato nel senso della satira, dopo Hawks, lo doveva offrire Gregory La Cava con *My Man Godfrey* (*L'impareggiabile Godfrey*, 1936): ma di fronte agli smisurati ritratti caricaturali di *Ventesimo secolo* anche i personaggi di quel film non possono che apparire addomesticati.

E a questo punto mette conto di ricordare come con la libertà espressiva dell'opera avesse, evidentemente, a che fare in misura determinante la stesura dello scenario da parte di Ben Hecht e Charles Mac Arthur, i quali allora non si erano ancora lasciati inscrivere nella « routine » della produzione commerciale, partiti com'erano — ricorda Pasinetti — per creare « some disturbance in industry ». Essi dovevano ben conoscere l'ambiente teatrale di Broadway, cui del resto appartenevano come commediografi e, in certo senso, come giornalisti; si fondarono, tuttavia, per la stesura dello scenario, su un'opera drammatica preesistente, *The Napoleon of Broadway* di Charles Milliholland. L'autore non gode, a mia nozione, di particolare spicco negli annali della scena newyorkese, né mi risulta che il suo lavoro sia iscritto a lettere d'oro tra quelli di « long run » (come chi dicesse di grande successo, che a Broadway si misura non in settimane, ma in anni di repliche). Un certo successo, evidentemente, l'avrà avuto, se no i produttori non l'avrebbero preso in considerazione: ma la circostanza di non esser legati ad un lavoro da considerare *tabù* e da trasferire di peso, data la sua estrema popolarità, sullo schermo penso abbia giovato alla libertà degli sceneggiatori. Il discorso è, tuttavia, ipotetico, e non intendo insistervi sopra.

Il fatto sta, comunque, che del mondo teatrale, visto a ribalta spenta, Hecht e Mac Arthur centrarono in pieno l'elemento più suggestivo: l'attore, con le sue manie, la sua smisurata presunzione, la sua isterica suscettibilità, il suo innato istrionismo, tanto più sensibile quando l'attore sia un grande attore, quello che si suol definire un « mattatore », e quando sia destinato a dirigere gli altri. *Ventesimo secolo* volle così essere — e riuscì ad essere — una grande commedia di caratteri, dove i rapporti, di continuo tesi in un'alternativa parossistica di reciproche insofferenze, tra regista e attrice, si appoggiavano a due figure ritratte con una dovizia di osservazione davvero eccezionale. John Barrymore era allora ormai prossimo allo sconcertante crepuscolo della sua ineguagliata carriera di interprete: e si accanì su se stesso con un furore caricaturale, che ne accendeva di bagliori sulfurei gli occhi spiritati, come di persona posseduta da un segreto demone divorante, che ne proponeva ogni membro in un esagitato ritmo di recitazione « totale ». Carole Lombard era invece allora un'attrice priva di una





individualità definita: la acquistò di colpo con una prepotenza, che non lasciava adito a discussioni. Se per Barrymore *Ventesimo secolo* costituì la disintegrazione di un personaggio fatale, per la Lombard il film volle dire passaggio da attrice a personaggio, a mito: mito di una femminilità lunare e lunatica, bisbetica ed estrosa, che doveva, *mutatis mutandis*, perpetuarsi, con dovizia di risultati (pur mai così sconcertanti), attraverso *My Man Godfrey*, *True Confession* (*La moglie bugiarda*, 1937), *Nothing Sacred* (*Nulla sul serio*, 1937), per non citare che gli episodi essenziali.

Con due attori di quello spicco e uno scenario così ricco di umori risentiti, di osservazioni mordenti, di farsesca irriverenza, per Hawks il giuoco era, in certo senso, fatto. Pure, a lui spetta il merito sostanziale se il film è un film, se, in altri termini, attività mimica degli attori e fluvialità del dialogo non si espandono senza

regola, ma sono tenuti entro un contrappunto calzante, dove i piani ravvicinati (dalla figura intera, al piano americano, al primo piano) rivestono una funzione accortissima. L'aver trovato un ritmo adeguato alla violenza della caricatura, l'aver inserito il parlato, pur tanto invadente, in piena funzionalità di racconto visivo, grazie al pregnante vigore dell'indagine umana costituiscono i non effimeri meriti di Hawks. Tanto più apprezzabili oggi, che quindici anni di storia della commedia «sophisticated» ci hanno dimostrato come nessuno al pari di lui abbia assimilato le esigenze di impiego di un mezzo espressivo (il parlato), che minacciò di diventare soverchiante nei confronti dell'immagine.

L'importanza di *Ventesimo secolo* anche sotto un rispetto propriamente fantastico può essere dimostrata dalla deliziosa figura del vecchietto maniaco (il caro e buffo Etienne Girardot), che str un



Titolo originale: Twentieth Century - *Regia:* Howard Hawks - *Scenario di* Ben Hecht e Charles MacArthur, *basato sulla commedia* The Napoleon of Broadway *di* Charles Millholland - *Interpreti:* John Barrymore, Carole Lombard, Etienne Girardot - *Produzione:* Columbia Pictures, 1934,

treno trascontinentale, su cui gran parte del racconto si sviluppa, va aggirandosi, vanamente inseguito, per appiccicare dove gli capita, con spirito mansuetamente ed evangelicamente apocalittico, moltissimi manifestini invitanti i suoi simili a pentirsi prima che sia troppo tardi. Ora, questo personaggio (cui altri, pure gustosamente caratterizzati, si accompagnano) è, due anni prima che Riskin e Capra lancino l'espressione, un «pixelated», un picchiatello: il più formidabile e ameno «picchiatello» che conosca la storia dello schermo americano, il quale d'allora in poi tanti doveva presentarcene. E quel tanto di puritano che è nella sua concezione ne fa una figura molto statunitense, così come tutto il film appare tra i più genuinamente rappresentativi dell'ingegno di quel paese, al di fuori di apporti tipicamente europei: della qual cosa non tutti coloro che in America si occupano di cinema sembra siano persuasi, se sui pur abbondevoli *A Pictorial History of The Movies* di Deems Taylor e *The Rise of The American Film* di Lewis Jacobs non ho trovato traccia di esso.

GIULIO CESARE CASTELLO

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** CORRISPONDENTE X (Comrade X)

Regia: King Vidor - Soggetto: Walter Reisch - Sceneggiatura: Ben Hecht e Charles Lederer - Fotografia: Joseph Ruttenberg - Interpreti: Clark Gable (Thomson, il giornalista americano), Hedy Lamarr (la travetiera « Teodoro »), Oscar Homolka (il commissario di polizia), Felix Bressart (il padre di « Teodoro »), Vladimir Sokolov (l'attentatore) - Produzione: M. G. M., 1940.

A giudicare dai film apparsi sugli schermi nelle due ultime settimane, sembra di essere già in piena « stagione estiva »: siamo pertanto costretti a limitare la rubrica, questa volta, ad una sola pagina. Anche *Comrade X* (Corrispondente X, 1940), che offriva una certa garanzia, è un'opera mediocre. Essa porta due firme illustri (King Vidor e Ben Hecht) ed una terza di un buon rilievo (Walter Reisch): regista sceneggiatore (coadiuvato da Charles Lederer) e soggetto non hanno però dato apporti degni dei loro nomi. Nel film non si avverte, anzitutto, la presenza di King Vidor: c'è la sua firma, non la sua regia; neppure una inquadratura e un attacco rivelano la mano dell'autore di *Allelujah!*. Questa mancanza di stile non deriva, come può sembrare a prima vista, dal « genere » satirico cui *Comrade X* vuole appartenere. La satira è presente, ad esempio, in un film posteriore di Vidor: *H. M. Pulham, Esq.* (Il molto onorevole Mister Pulham, 1941); si veda la singolare introduzione e caratterizzazione cinematografica del protagonista. E del resto del tutto umoristico e satirico è il soggetto di *Show People* (Maschere di celluloidi, 1929): opera minore di Vidor, ma indice di versatilità, di buon gusto, di fantasia inventiva. Ettore M. Maggdonna giustamente avverte che quel vecchio film « ha una importanza tutta particolare, perché non solo Vidor prende in giro se stesso, offrendo quadri parodistici dove anche l'irresistibile John Gilbert è deriso attraverso un sosia caricaturale, ma anche perché egli narra con affettuosa simpatia l'umile storia dei comici americani, i quali ci hanno insegnato, a furia di mattane, qualche grande segreto della cosa cinematografica ». Ora le « mattane », dei « comici-protagonisti » di *Comrade X* non rivelano nessun segreto della « cosa cinematografica » né, di conseguenza, trovate propagandistiche che non siano già apparse in altri film del genere, cioè di satira politico-sociale antifascista: a cominciare, se vogliamo, da *Tovarich* (1937) di Anatole Litvak. In verità non si può parlare, per questi film, di satira ma piuttosto di farsa: soltanto *Ninotchka* (Ninotchka, 1939) si porta su un piano dignitoso, e Lubitsch dimostra in alcune sequenze e particolari (il cappello, ad esempio) una vena ironica non comune: quella vena riscontrabile in altri film dello stesso regista; tra i quali l'antifascista *To Be or Not To Be* (Vogliamo vivere, 1942). *Comrade X* vuole appunto avvicinarsi, sia per l'impostazione propagandistica sia per alcuni personaggi, a *Ninotchka*: si veda, in particolar modo, la donna sovietica, iscritta al partito, la quale alla fine si innamo-

ra del giornalista e « sceglie la libertà ». In merito, del resto, non è causale il fatto che Walter Reisch abbia partecipato al film di Lubitsch in qualità di sceneggiatore. Ma questa volta anche Reisch sembra aver dimenticato le sue significative esperienze, soprattutto quelle fatte in Europa con *Mascherade* (1934) di Willy Forst e con *Episodio* (Episodio, 1935), da lui diretto. Altrettanto si può dire per Ben Hecht, un tempo all'avanguardia del cinema americano, autore di regia e di sceneggiature al di fuori da quel compromesso cui da anni si è ormai adattato. *Comrade X* non è, come qualcuno ha scritto, un « divertimento, un'evasione di intellettuali di solito molto seri »: il « divertimento », e l'« evasione » degli intellettuali portano ad altri risultati: a film minori, ma in qualche modo interessanti; senza contare che l'evasione non implica il luogo comune e il pagliaccesco alla Ridolini, né infine coperture di trovate altrui come, nella sequenza finale, il carro armato in bilico e dondolante sul precipizio (vedi la capanna in *La febbre dell'oro* di Chaplin). Né sorregge il film Hedy Lamarr, che soltanto più tardi Vidor rivela all'America con *H. M. Pulham, Esq.*

** AL TUO RITORNO (I'll Be Seeing You)

Regia: William Dieterle - Soggetto: Charles Martin - Sceneggiatura: Marion Parsonnet - Fotografia: Tony Gaudio - Musica: Daniele Amfitheatrof - Interpreti: Ginger Rogers (Mary Marshall), Joseph Cotten (Jack Morgan), Shirley Temple (Barbara Marshall), Spring Byington (Sara Marshall), Tom Tully (Henry Marshall), Chill Wills, Dare Harris, Kenny Bowers, Olin Howlin - Produzione: Selznick International - United Artists, 1944.

I'll Be Seeing You (Al tuo ritorno), realizzato nel 1944, cioè verso la fine della guerra, riporta sullo schermo un tema molto interessante: il militare affetto di « choc » in seguito a ferita riportata in combattimento. Più nuovo, e non meno interessante, è il personaggio femminile della reclusa alla quale, per buona condotta, viene concesso di passare le feste natalizie presso i parenti. Il film vuole dimostrare che le crisi del genere accennato sono superabili con la forza di volontà, e tende ad abolire distanze e preconcetti sociali nei riguardi di certe condannate, specialmente nel caso in cui appare evidente una innocenza più o meno completa. Purtroppo *I'll Be Seeing You* è impostato troppo schematicamente e genericamente risolto; non approfondisce ragioni e cause degli sviluppi interni ed esterni. Le relazioni psicologiche tra la detenuta e la cugina Barbara, ad esempio, sono date con particolari troppo « teorici », con la suddivisione, fatta dalla seconda, delle mensole per gli asciugamani, degli altri oggetti di « toilette », e dei vestiti nell'armadio: particolari ai quali non corrisponde un effetto emotivo di materiale plastico. William Dieterle, un regista europeo emigrato in America che si è assoggettato ai metodi e all'industria di Hollywood, spoglia così il film del suo interesse centrale: rimane una storia zuccherata e a lieto finale: i temi diventa-

no pretesti, semplici spunti per una propaganda comune. Dove il regista dimostra una certa abilità, è nella sequenza della crisi, impostata e condotta diversamente da un'analoga scena di *Till the End of Time* (Anime ferite, 1946). Edward Dmytryk impiega più che altro rapporti di primi piani e materiale plastico; Dieterle si affida soprattutto al sonoro soggettivo: ai battiti del cuore deformati e in continuo crescendo, ai latrati del cane, ai rumori degli apparecchi in picchiata e dei mitragliamenti; così come vengono percepiti dal protagonista: battiti, latrati e rumori, cioè, irreali. Tale effetto sonoro soggettivo perde in parte la sua efficacia per il monologo interiore « indiretto » il quale, se può essere necessario al linguaggio radiofonico (e da una radiocommedia è tratto il soggetto del film), qui è del tutto pleonastico.

** IL PREZZO DELL'INGANNO (Deception)

Regia: Irving Rapper - Soggetto: da un lavoro teatrale di Louis Verneuil - Sceneggiatura: John Collier e S. Than - Fotografia: Ernest Haller - Scenografia: G. J. Hopkins - Musica: Erich Wolfgang Korngold - Interpreti: Bette Davis (Christine Radcliffe), Paul Henreid (Karel Novak), Claude Rains (Alexander Holtenius), John Abbott (Bertram Gribble) - Produzione: Warner Bros., 1946.

Deception (Il prezzo dell'inganno, 1946) è un film su misura per Bette Davis, la protagonista, Cristina, come tanti altri personaggi creati da questa sensibilissima attrice, presenta un carattere egocentrico e complesso, stravagante e privo di scrupoli: la donna giunge al delitto. Segue, come in *Jezebel* (Figlia del vento, 1938), il pentimento: Giulia accompagna al lazaretto Preston Dillard (Henry Fonda) e Cristina si costituisce. *Deception*, inoltre, non è soltanto un film su misura per Bette Davis, ma anche un film di Bette Davis. Non esiste infatti una collaborazione tra attrice e regista; non è neppure il caso in cui la personalità del secondo viene sopraffatta dalla prima. La funzione di Irving Rapper, più che tecnica e coordinatrice, è del tutto marginale. Scelto nella « piece » di Louis Verneuil un soggetto che le si addice, Bette Davis crea il personaggio al di fuori di ogni controllo che non sia il suo, dimostrando ancora una volta una notevole padronanza mimica, una recitazione a freddo capace di osservare e di analizzare. Ma mancando questa volta, in modo assoluto, la presenza del regista, lo stesso personaggio di Bette Davis viene ad essere limitato nella sua forza emotiva e nella sua trasfigurazione artistica. Cristina cede ad un confronto con la protagonista di *Of Human Bondage* (Schiavo d'amore, 1934) di Cromwell, o con la citata Giulia di *Jezebel* o con la Regina di *The Little Foxes* (Piccole volpi, 1941) di Wyler. Inoltre Bette Davis non ha accanto attori come Herbert Marshall o Leslie Howard, capaci di sopperire alle manchevolezze della regia. Così ai difetti costruttivi e narrativi di *Deception*, si aggiungono l'incoerenza e l'arbitrarietà degli altri personaggi principali, interpretati da un Claude Rains alla grand-guignol e da un immaturo Paul Henreid: è anche per una impossibile relazione psicologica con gli altri protagonisti, che Cristina cede al confronto con una Giulia o con una Regina. Esiste invece, in *Deception*, un rapporto tra scenografia e recitazione (naturalmente della Davis), tra il personaggio principale, le pettinature e gli abiti che indossa; cose, queste, inconsuete nella produzione corrente.

GUIDO ARISTARCO

CIRCOLI DEL CINEMA

IL CONGRESSO DI BOLOGNA

IL SECONDO CONGRESSO nazionale dei Circoli del Cinema che si è tenuto a Bologna il 19 e il 20 marzo (come avevamo già annunciato) può considerarsi pienamente riuscito. Malgrado le notevoli difficoltà organizzative che si sono dovute superare (gli amici del circolo bolognese si sono prodigati con passione e meritano un caloroso ringraziamento), la partecipazione dei cineclub è stata pressoché totale. Nessuno dei pochi assenti ha certo mancato deliberatamente: questioni finanziarie o altre impossibilità materiali hanno loro impedito di esser presenti a Bologna. Siamo certi infatti che i Circoli di Massa Marittima, di Napoli, di Pescara, di Piombino, di Lecco e di Monza e di altri ancora, se vi sono, saranno concordi nel valutare l'importanza e l'interesse del congresso bolognese e nell'accettare le conclusioni alle quali sono collegialmente pervenuti tutti i circoli riuniti.

I delegati partecipanti ai lavori del Congresso rappresentavano i seguenti Circoli:

« Circolo del Cinema » di Arezzo, « Cineclub per l'arte del film » di Ascoli Piceno, « Circolo del cinema "La Cittadella" » di Bergamo, « Circolo di cultura cinematografica » di Biella (delega a Torino), « Cineclub » di Brescia, « Circolo bolognese del cinema », « Circolo del Cinema » di Carpi, « Circolo del Cinema » di Carrara, « Cineclub » di Casale Monferrato (delega a Torino), « Circolo del Cinema » di Chieri (delega a Torino), « Cineclub » di Cremona, « Circolo del Cinema » di Faenza, Sezione Cinema dell'Assoc. Student. Ferrarese, Cineclub « Primi Piani » di Firenze, « Film Club Genovese », « Circolo del Cinema » di Imola, « Circolo del Cinema » di Livorno, « Circolo del Cinema » di Lucca (delega a Firenze), « Circolo del Cinema » di Mantova, Circolo « Amici del Cinema » di Mezzano (Ravenna), Circolo « Amici della Cineteca Italiana » di Milano, Sezione spettacoli del « Museo del Cinema » di Milano, « Cineclub modenese », « Centro cinematografico dell'Università di Padova », « Cineclub » di Parma, « Cineclub Perugia », « Circolo del Cinema » di Piacenza, « Cineclub Pisa » (delega a Firenze), « Circolo Ravennate del Cinema », « Circolo reg-

giano del Cinema », « Circolo romano del Cinema », « Cine Club Senese », Circolo « Amici Suzzaresi della Cineteca Italiana », « Cineclub Torino », « Cine Club Treviso », « Circolo della Cultura e delle Arti » Sezione cinema di Trieste, « Circolo del Cinema "Il Portico" » di Varese (delega a Bergamo), « Circolo del Cinema » di Verona, « Circolo del Cinema » di Viareggio.

Erano inoltre presenti: Gianni e Luigi Comencini in rappresentanza della « Cineteca Italiana », Mario Verdone del « Centro Sperimentale di Cinematografia », Guido Guerrasio del « Museo del Cinema », Antonio Pietrangeli presidente della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, Gianni Puccini che (insieme con Pietrangeli rappresentava il « Comitato nazionale per la difesa del cinema italiano » e Guido Aristarco nostro redattore.

Dopo brevi parole di apertura pronunciate dal prof. Arcangeli a nome del presidente del Circolo bolognese prof. Roberto Longhi, i lavori si sono iniziati con la costituzione dell'ufficio di presidenza nelle persone del prof. Antonicelli di Torino, prof. Bolelli di Viareggio, prof. Arcangeli di Bologna, ing. Gori di Firenze.

E' stato inviato un telegramma di auguri al Conservatore della « Cineteca Italiana » Luigi Rognoni gravemente ammalato, indi sono stati affrontati i complessi problemi procedurali che hanno richiesto una prolungata discussione. Erano presenti infatti la maggior parte dei Circoli fondatori e aderenti della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, ma anche un certo numero di cineclub recentemente costituitisi. Su proposta della commissione per la verifica dei poteri l'assemblea ha deciso (dopo un vivace dibattito) di ammettere con diritto di voto ai lavori del congresso tutti i circoli presenti, rinviando al comitato dell'organo federale il controllo e l'accettazione delle regolari domande di adesione. Si è anche deciso, per questa volta, di dare a ciascun circolo un voto, senza tenere conto del numero dei soci.

Ha quindi preso la parola il presidente della F. I. C. C., Pietrangeli, che ha svolto una breve relazione sull'attività della Federazione dalla sua

costituzione al momento in cui dovette sospendere l'attività. Terzi di Bergamo ha sintetizzato l'attività dei Circoli in questi ultimi mesi; la presidenza ha poi invitato il rappresentante della Cineteca Italiana, Luigi Comencini, ad illustrare gli scopi e l'attività della Cineteca stessa e lo stato attuale della sua posizione nazionale e internazionale e dei rapporti con i circoli. Numerosi interventi, seguiti alla relazione Comencini, hanno sottolineato l'assoluta necessità di una immediata anche se graduale ripresa dell'attività della Federazione dei cineclub e l'opportunità di un accordo tra F. I. C. C. e Cineteca (tenuto conto anche delle trattative che si stanno svolgendo sul piano internazionale), accordo indispensabile perché l'attività dei due organismi è complementare. Si è quindi deciso, su proposta di Arezzo, di accettare come base di funzionamento l'esistente statuto della Federazione. Comma per comma, è stato votato, previa discussione, il seguente ordine del giorno:

Il Secondo Congresso nazionale dei Circoli del Cinema riunito a Bologna, sentite le relazioni dei membri del consiglio direttivo uscente della F. I. C. C., accetta in via provvisoria le adesioni dei nuovi Circoli del Cinema alla Federazione e dà mandato a un Comitato Direttivo Provvisorio: di riprendere l'attività della Federazione; di esaminare l'attività dei nuovi Circoli aderenti per accettarne in via definitiva l'adesione; di stringere accordi con la Cineteca Italiana e di regolamentare i rapporti con le altre fonti di approvvigionamento di film; di prendere contatto con gli organismi governativi e con tutti quegli enti che possano garantire ed appoggiare l'attività della Federazione; di indire entro cinque mesi un'Assemblea generale ordinaria della F. I. C. C., alla quale sottoporre un concreto piano di attività per l'anno sociale 1949-50 tenendo conto delle necessità e degli interessi di tutti i Circoli federati.

A questo nuovo Comitato alcuni Circoli toscani hanno rivolto una raccomandazione precisa per ottenere dalla S. I. A. E. (Soc. Ital. Autori Editori) un accordo su base nazionale circa le agevolazioni fiscali da concedersi ai Circoli, e per far cessare gli arbitrari interventi delle locali autorità di P. S. che spesso non riconoscono il carattere culturale e di associazione privata dei cineclub, ignorando la lettera n. 13778 del 18 ottobre 1947 della Presidenza del Consiglio, Ufficio Generale per lo spettacolo, Gionata Andreotti.

Mario Verdone, del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, ha letto una relazione



Al II Congresso Nazionale dei Circoli del Cinema in Bologna: Luigi Comencini illustra gli scopi e l'attività della "Cineteca Italiana".

VETRINA

IL CIRCOLO del Cinema di Carrara, che si fregia nell'insegna del famoso cinghiale delle grotte preistoriche d'Altamura, è stato costituito il 6 febbraio 1947. La prima proiezione si svolse in una piccola sala con un apparecchio a passo ridotto 9,5 mm.: presenti una cinquantina di persone, film Variété di Dupont. In seguito venne presentato Tabù di Murnau (passo ridotto 16 mm.) e l'esito più soddisfacente anche perché la proiezione ebbe luogo nell'Aula magna della Accademia di Belle Arti. Nel 1948, finalmente, l'attività divenne regolare e molto più intensa. Facendo parte della Federazione Ital. dei Circoli del Cinema, il C. C. di Carrara ha potuto presentare film molto belli e importanti come Aleksander Newskij di Eisenstein. La passione di Giovanna d'Arco di Dreyer, L'uomo di Aran di Flaherty, Lampi sul Messico di Eisenstein, Ombre rosse di Ford, L'ammiraglio Nakhimov di Pudovkin, 14 juillet e Il milione di Clair, e poi ancora La bandiera, La bella brigata e Pel di carota di Duvivier. A richiesta dei soci, il Circolo ha dovuto proiettare una seconda volta il Newskij. Grande successo ebbero pure L'uomo di Aran e Lampi sul Messico. Le proiezioni si svolgono di domenica mattina in una sala cittadina ottenuta per 3.500 lire di noleggio. I film vengono presentati al microfono e non sono seguiti da discussione. Dopo la lunga sosta estiva, il C. C. ha ripreso la sua attività con il carro fantasma di Duvivier e Ivan il terribile di Eisenstein. Quindi, ha iniziato la programmazione di una serie di film retrospettivi: Il monello di Chaplin, seguito dalla Linea generale di Eisenstein e da parecchi altri film che sono già stati annunciati nella rubrica dei programmi su queste pagine. Oltre a il monello, hanno avuto un particolare successo i fratelli Karamazoff, Maskerade e Nauouk of the North.

Circolo
Cinema
Carrara



I soci del C. C. carrarese appartengono alle più diverse categorie sociali: dall'operaio al professionista. La frequenza dei soci è però molto saltuaria e ha subito — nel corso dell'attività — parecchi sbalzi. Dalla quarantina iniziale, si è arrivati a toccare punte di duecento. Poi, il numero delle presenze è sempre diminuito ed è curioso notare che gli assenti sono per la maggior parte dei professori, degli insegnanti. Alle ultime proiezioni i soci presenti sono stati molto pochi, fino a un minimo di venticinque. I dirigenti del Circolo (tra i quali ricordiamo l'appassionato Sergio Nicolai e Floro Toscano) hanno affrontato situazioni molto difficili per tenere i contatti con quelli già iscritti: non nei suoi programmi, in una cittadina di soli 30.000 abitanti come Carrara. Si son più volte trovati senza fondi e sono stati aiutati da alcuni Enti cittadini (la Camera di Commercio e il CRAL Montecatini, gruppo marmi).

Forse sarà opportuno intensificare l'attività di propaganda per avere nuovi soci, per mantenere i contatti con quelli già iscritti: non basta comunicare i titoli dei programmi che spesso dicono molto poco a chi non conosce qualcosa della storia del cinema. Bisogna illustrare e presentare i film che saranno proiettati nel senso di mettere in evidenza quegli elementi spettacolari, o di intreccio, o semplicemente artistici e culturali che potranno interessare il socio. Inoltre, i film retrospettivi possono essere intercalati da qualche « anteprima » ben scelta, da qualche film comico classico, da qualche riunione di discussione polemica sui film presentati o sulle proiezioni cittadine.

E' un'opera di cultura molto impegnativa e certo non priva di difficoltà quella cui si è accinto il Circolo del Cinema di Carrara.

di Francesco Pasinetti, direttore del C. S. C., sulla necessità di uno stretto rigore culturale nella ricerca, nella conservazione e nella distribuzione dei film retrospettivi, sia da parte delle Cineteche che dei Circoli. (La relazione di Pasinetti, verrà pubblicata sul prossimo numero di Cinema).

Viene approvato un ordine del giorno col quale i Circoli del Cinema sconsigliano la protesta contro la Cineteca Italiana che — a nome del Centro Cinematografico dell'Università di Padova e di qualche altro Circolo (ed a loro insaputa) — è stata resa di pubblica ragione.

Ecco il testo dell'ordine del giorno inviato all'on.le Segretario della Presidenza del Consiglio dei Ministri e p. c. alla Direzione Generale dello Spettacolo e alla Commissione Consultiva per la Cinematografia presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri.

I Circoli del cinema italiani, riuniti a Bologna per il loro Secondo Congresso Nazionale, pregano Codesta On.le Presidenza del Consiglio di voler considerare il memoriale a suo tempo presentato dal "Centro Universitario di Studi Cinematografici di Padova" come singola iniziativa dello stesso Centro, iniziativa che non corrisponde all'unanime sentimento espresso dall'Assemblea dei Circoli, i quali hanno demandato alla propria Federazione l'amichevole risoluzione dei rapporti con la "Cineteca di Milano".

Dopo una ulteriore discussione sul sistema da adottare per le votazioni per il Comitato direttivo provvisorio, essendo stato adottato il criterio « di lista », sono state distribuite ai delegati le schede per il voto a scrutinio segreto. Delle cinque liste proposte, è riuscita eletta quella presentata dal prof. Bolelli di Viareggio che ha ottenuto da sola la metà dei voti. Il Comitato direttivo è quindi risultato composto da: Antonicelli di Torino, Puccini di Roma, Tosi di Milano, Cremonini di Bologna, Terzi di Bergamo, Cosulich di Trieste, Linari di Genova, Gori di Firenze, Cason di Treviso.

Prendono la parola Pietrangeli e Puccini, come rappresentanti del Comitato nazionale per la difesa del cinema italiano, per sottolineare la necessità che i Circoli del cinema si associno all'azione che il Comitato sta svolgendo. I cineclub potranno portare un loro concreto e sostanziale contributo alla popolarizzazione del buon cinema italiano minacciato di soffocamento, organizzando proiezioni dei migliori film della nostra cinematografia, con la partecipazione di attori, tecnici, produttori e registi.

Cremonini di Bologna e Antonicelli di Torino hanno chiuso il Congresso con parole di saluto e di augurio. Durante una sosta dei lavori i delegati sono stati ricevuti in Comune dal sindaco Dozza e nella serata del 19 la « Cineteca Italiana » e il « Circolo bolognese del Cinema » hanno loro offerto la prima proiezione assoluta per l'Italia del film *Die Dreigroschenoper* di Pabst.

Il Comitato Direttivo Provvisorio, nella sua prima riunione, ha unanimemente eletto presidente Antonicelli di Torino, fissando i primi punti dell'azione da svolgere.

VIRGILIO TOSI

AREZZO - Il « Circolo del Cinema » ha proiettato nella seconda metà di marzo *En vade* di Cavalcanti, *I topi grigi* di Ghione e *Cinema primitivo* (1895-1907). Il 7 aprile proietterà *La linea generale*, il 12 *Film and Reality* antologia di Cavalcanti e il 28. *La passione di Giovanna d'Arco*.

CREMONA - Al « Cineclub » sono stati proiettati: *Germania anno zero* e *Film and Reality*. Dal 1° marzo è stata costituita nella cittadina di Piadena una sezione del Cineclub che si servirà degli stessi programmi del Circolo cremonese. La sezione conta già una cinquantina di aderenti.

PIRENZE - Cineclub « Primi Piani »: 6 aprile *Die Dreigroschenoper* di Pabst e *Lezione di geometria* (doc.); 13 *Vampyr* di Dreyer e *Destino d'amore* (doc.) di Emmer; 20 *Film and Reality*.

GORIZIA - Anche Gorizia ha ora un « Circolo di Cultura Cinematografica » (corso Roosevelt 5 presso E. N. A. L.). Il Comitato Promotore è stato coadiuvato nel superare le difficoltà della costituzione dal Presidente del Circolo del Cinema di Trieste.

LIVORNO - « Circolo del Cinema »: 27 aprile *Bonanza* Bucharo, di Taurog con Buffalo Bill.

MANTOVA - « Circolo del Cinema »: ha proiettato in marzo *Nò Man's Land* di Trivas, *Time in the Sun* di Eisenstein, *La passione di Giovanna d'Arco*, *I topi grigi* e *Cinema primitivo*.

MEZZANO - In questo borgo del ravennate si è costituito un Circolo « Amici del Cinema » al quale facciamo i nostri auguri di rito. Il Circolo ha già proiettato *Pel di carota*, *Mademoiselle Docteur* di Pabst, *Arrivederci Francesca* di

Käutner, *La grande illusione* di Renoir, *Breve incontro* di Lean e *Kermesse eroica* di Feyder. I cittadini, a quanto ci si scrive, hanno accolto con entusiasmo la nascita del cineclub e si propongono di sostenere un'attività di divulgazione del buon cinema e di difesa della nostra produzione nazionale.

MILANO - Il « Museo del Cinema » ha presentato in febbraio: *Film and Reality*; *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) di Palermo; *Les amoureux sont seuls au monde* di H. Decoin (anteprima); *Easy street* di Chaplin (1917) *La perla di Fernandez*; *L'aigle à deux têtes* di Delannoy (anteprima) *Mascherata* di Forst.

MODENA - Il « Circolo Modenese del Cinema » ha proiettato il 15 marzo in anteprima *Il fiume rosso* di Hawks, il 22 un « festival René Clair » con *Sotto i tetti di Parigi* e *Il milione*, il 29 *Le notti bianche* di S. Pietroburgo di Roscial e Stroeve. Per l'8 aprile ha in programma: *Film and Reality*.

NAPOLI - Proseguono presso il Circolo Aziendale della Soc. Meridionale di Elettricità le proiezioni retrospettive presentate da Roberto Paoletta e fornite dalla Cineteca Italiana di Milano. Tanto *Mascherata* di Forst che il *Monello* di Chaplin, hanno vivamente interessato il pubblico di studiosi, intenditori e competenti che frequentano il fiorentino circolo.

Roberto Paoletta ha tenuto al cenacolo delle *4 Arti* in Napoli una originale conferenza - dibattito sul film *Amleto*. - Egli ha presentato al pubblico la rassegna dei giudizi di alcuni critici internazionali; Coway e Melvin, inglesi, Charensol e Bazin, francesi, Aristarco e Prospero, italiani, nonché di quelle dei critici dei giornali cittadini (Grassi, Frascani, Geremicca, Bruno). Il pubblico ha partecipato con vivo interesse al dibattito che si è chiuso in netta prevalenza di Laurence Olivier regista su Laurence Olivier interprete.

MONZA - « Circolo Monzese del Cinema »: 13 aprile *Maskerade* di Forst; 20 *La passione di Giovanna d'Arco*.

PARMA - Il « Cineclub » ha proiettato *Quarto potere* di Welles, *Gioventù travolta* di Decoin, *Atlantide* di Pabst, *Quai des brumes* di Carné e *Lezione di geometria* (doc.). L'11 marzo, Guido Aristarco ha tenuto un'applaudita conferenza sul tema: *Registi d'avanguardia in America* seguita da un interessante dibattito al quale hanno partecipato numerosi soci.

PERUGIA - Dopo un anno di inattività è rinato il « Cineclub di Perugia » che ha iniziato le sue proiezioni in febbraio con *Madame Bovary* di Renoir; in seguito ha presentato *Ragazze in uniforme* di L. Sagan e *Le diable au corps*. Le proiezioni sono seguite da riunioni di discussione; altri dibattiti pubblici sono stati tenuti sui film *Anni difficili* di Zampa, *Ladri di biciclette* di De Sica e *Sotto il sole di Roma* di Castellani. A Perugia su iniziativa del Cineclub, si è costituito un « Comitato cittadino per la difesa del Cinema italiano ».

PESCARA - Il « Circolo Abruzzese del Cinema » ha iniziato in febbraio la sua attività con la proiezione di *Germania anno zero* presentato dal critico romano Vinicio Marinucci, il *Milione* di Clair *L'ammiraglio Nakhimov* di Pudovkin, *La belle équipe* di Duvivier (in orig.), 1880 di Blasetti.

PIACENZA - « Circolo del Cinema » 3 aprile: *Die Dreigroschenoper* di Pabst, 10 *Ulica Graniczna* di Aleksander Ford; 24 *Vampyr* di Dreyer.

TORINO - Il « Cineclub Torino » ha proiettato: *Il gabinetto del dottor Caligaris* di R. Wiene, *Le fils du diable* (1906); *Un carnet de bal* (in orig.); *Il Circo* di Aleksandrov (in orig.). In nome della legge di Pietro Germi in anteprima.

TRIESTE - Il « Circolo della Cultura delle Arti » Sezione Cinema ha proiettato *Ostati nel etáp* di Wanda Jakubowska, *Quarto potere* di Welles (anteprima concordata col distributore locale; da notare che a suo tempo la Direzione Generale della R. K. O. non aveva voluto prendere in considerazione la richiesta per proiettarlo in originale); *Das blaue Licht* di L. Riefenstahl; *La passion de Jeanne d'Arc* con una prolusione di C. Terzi.

VENEZIA - « Circolo del Cinema » ha proiettato: *Quai des brumes*, *Le jour se lève*; *La belle équipe*; *La bandiera*; *Emile, le détective*; *Le chapeau de paille d'Italie*; *Sous les toits de Paris*; *Les Visiteurs du soir*; *Le dernier milliardaire*.

VERONA - Il « Circolo del Cinema di Verona » ha proiettato: *Le jour se lève* di Carné; *Sciuscia di De Sica*; *Quai des brumes* di Carné; *Breve incontro* di Lean; *Il Traditore* di Ford; *Sono innocenti* di Lang; *Ivan il terribile* e *Aleksander Newskij* di Eisenstein; *Ulica Graniczna* di A. Ford.

J. P. MAYER: « Sociology of Film » - Faber and Faber, London, 1946.

CHE IL MEZZO cinematografico, nato come prodigio tecnico, sia divenuto a mano a mano forma di intrattenimento, di spettacolo, infine linguaggio vero e proprio; che esso per questi suoi molteplici aspetti si sia imposto allo studio di coloro che al fatto fenomenologico cercano trarre una catalogazione ben definita; che infine oggi, una vera e propria letteratura si sia andata a mano a mano componendo intorno al fatto filmico; tutto questo è prova palese del riconoscimento che il nuovo mezzo è andato rapidamente ottenendo nei pochi anni che decorrono dal suo apparire. Ma tra gli studi tecnici, estetici, di linguaggio, non avevano trovato posto fino ad ora, se non in forma del tutto marginale e con opere minori, quelle considerazioni sociologiche che il cinema da gran tempo andava richiedendo sia come forma spettacolare diretta alla gran massa di un pubblico, sia come mezzo di espressione nuovo e profondamente diverso.

Non sapremmo chi meglio di uno studioso di problemi sociologici e politici come il Mayer, lontano dalle debolezze di un artista, dalla aridità di un tecnico e dalla parzialità di un critico, avrebbe potuto considerare il fatto filmico nella sua influenza sociale. Metodologicamente due procedimenti si prospettavano. O costruire una teoria fondata sui rapporti tra il contenuto di molte opere cinematografiche ed il contenuto di altre forme espressive, tenuto conto delle relative considerazioni estetiche, oppure scendere alla indagine controllando le reazioni o le sensazioni suscitate nello spettatore dallo spettacolo cinematografico. Il Mayer ha lasciato la teoria e si è dato all'indagine pratica. Coloro che fino ad oggi si sono pubblicamente interessati di raccogliere le sensazioni generiche o specifiche di varie categorie di spettatori e le loro capacità percettive, lo hanno fatto al solo fine di conoscere in quale senso essi dovessero dirigere la produzione per ottenere il maggior successo possibile. Charles Spencer Chaplin, artista e



produttore, ha fatto sovente questa indagine, meravigliandosi del come le sue trovate suscitassero reazioni diverse di come egli, creatore, non si aspettasse: ed in questo senso modificava le due successive « espressioni ».

Il rapporto spettacolo-spettatore, dunque, non è stato considerato nell'ipotesi migliore, se non nel suo aspetto psicologico; il fatto sociologico è stato del tutto trascurato; Chaplin stesso è giunto così ad un *Monsieur Verdoux* che o non è compreso, o lo è solo da pochi eletti; esso resta un'opera molto pericolosa per le menti del gran pubblico. Numerosissimi altri esempi il lavoro del Mayer potrebbe suggerire per chi non avesse ancora avuto la sensazione della considerevole capacità (attiva, ma positiva o negativa come influenza) comunicativa e sua-siva del fatto filmico. In *Sociology of Film* non osserviamo uno studio di alcune opere di rilievo con relative considerazioni sulla loro eventuale portata educativa: forse questa sarebbe stata l'opera di un critico. Non leggiamo pure canoni teorici sulla funzione educativa di questa forma spettacolare, espressi in termini di guida per la produzione. Mayer ci riporta nel suo libro solo il frutto di una sua indagine compiuta durante oltre un anno, avvicinando gli spettatori inglesi, raccogliendo apprezzamenti e sensazioni, registrando accuratamente, come solo uno studioso di sociologia poteva fare, gli elementi di giudizio che hanno condotto i suoi interpellati: e per questo li ha divisi sul finale, secondo l'età e secondo le diverse regioni. Forse dalla tecnica espositiva del Mayer non risultano evidenti i suoi intendimenti orientativi: parrebbe quasi una indagine di opinione la sua, ma non lo è, o almeno non lo è solamente. Con procedimento induttivo, in forma più o meno evidente, l'autore ha impostato il problema sociologico, nato con il cinema mezzo rappresentativo, nei

suoi molteplici aspetti; e per completare il suo studio ambientale (ambiente cinematografico) non ha mancato di interpellare uomini della produzione per controllare i risultati delle loro e delle sue opinioni. Non si creda comunque di trovare in questa opera una visione del cinema nel suo aspetto sociale; altro è studiare le ripercussioni sociali (avvenute o possibili) del fatto filmico attraverso le reazioni già avvenute nello spettatore; altro è considerare l'aspetto sociale del cinema nel suo insieme come il suo complesso di produzione comporta. Sembra che lo stesso autore ne considererà pure gli altri aspetti in un'opera successiva; comunque in *Sociology of Film*, che sotto questo rigoroso punto di vista è più importante e più nuovo, il problema economico è del tutto escluso.

Qui si tratta di un allarme: 1) Si deve curare la formazione mentale dell'individuo (fatto educativo) e la sua preparazione alla società e la nazione intera. 2) Lo spettacolo cinematografico ha una influenza la cui portata va oltre il previsto ed il noto. 3) La produzione segue per lo più criteri commerciali. Il problema educativo (1) si deve servire dunque in gran parte anche del mezzo cinematografico (2) (o comunque impedire che agendo liberamente secondo criteri errati impedisca il favorevole svolgimento educativo). L'elemento mobile è il criterio di produzione (3): cosa si aspetta? Mayer non ha trascurato di studiare il convergere di numerosi fattori (apparentemente non direttamente interessati) come psicologia, morale, storia e politica, verso il cinema come fatto sociologico. E come già in altra opera inglese era evidente la preoccupazione di controllare gli ultimi risultati che la logica del film poteva avere sulla logica dei giovani, così anche qui, sia pure in forma diversa, ma non meno costruttiva, l'attitudine psicologica dei giovani nei riguardi del film, è stata studiata, riportata ed analizzata in molti particolari.

N. G.

MARIÙ PASCOLI

IL PUBBLICO italiano non ha certo dimenticato l'Ombretta di Piccolo mondo antico, diretto da Soldati: né Mariù Pascoli che interpretò quel ruolo, apparendo poi in Senza famiglia, di Ferroni, Gran Premio di Musso e La fuggitiva di Ballerini.

Mariù Pascoli naturalmente, anche se il pubblico non l'ha più vista, esiste ancora: ed è diventata grande, come si dice; cioè ha quindici anni. I piccoli attori diventano grandi; talora resistono (com'è il caso di Shirley Temple, Mickey Rooney), talora scompaiono (Jackie Coogan, Jackie Cooper, Robert Lynen, Freddie Bartholomew ecc.). A volte, nel mutamento di età, migliorano i tratti fisio-

nomici, acquistano una personalità ancora più spiccata. Interlenghi, l'attore più grandicello di Sciuscià, ora recita in teatro con Visconti ed ha messo insieme un volto alla Gerard Philipe.

Mariù Pascoli, a quindici anni, è assai più interessante che non quando ne aveva solo cinque. In questo periodo (abitata, com'è noto, a Bologna) è andata a scuola, ha imparato a suonare il piano (il M° Piccioli; che se ne intende, assicura che ella possiede un eccezionale temperamento di pianista): è tornata in questi giorni davanti al pubblico per interpretare rispettivamente le parti della « sorellastra » in *Cenerentola* di Enzo Biagi e Giuseppe Piccioli, e della « strega » in *La bella addormentata* di Massimo Dursi ed Adone Zecchi, due fiabe musicali messe in scena dal recentemente costituito « Teatro della Fiaba », una istituzione bolognese, che girerà l'Italia, la quale si propone di offrire spettacoli teatrali degni, al pubblico dei bambini.

Come vedete, Mariù Pascoli interpreta ruoli imprevedibili, dati i precedenti: ruoli di « sorellastra » e di « strega ». L'ha voluto lei; perché dice di preferire le parti di « cattiva », a teatro. E al cinema non pensa più: mentre, a nostro parere, il suo volto, dai tratti così caratteristici e definiti (potrebbe ricordare una Gene Tierney od una Katharine Hepburn) suggerisce immediatamente, almeno un tipo; che è gran cosa. Mariù Pascoli oggi (non sappiamo se i risultati appieno dalla foto) è un miscuglio di adolescenza e di matura perfidia: ecco, ella è un tipo di giovinetta perfida che può richiamare — per fare esempi alla buona — la Bonita Granville de La calunnia di Wyler.

Il nuovo cinema italiano, tutto preso dal suo diffuso lirismo impressionisti-

SEGNALAZIONI

co, mostra, almeno per ora, di disinteressarsi di complesse esperienze psicologiche, dei sentimenti mediocri, delle atmosfere provinciali, grette, dei personaggi complicati del male, intimamente giocati. Naturalmente vogliamo parlare di una tendenza generale, osservata all'ingrosso. Ma è certo che i personaggi che può suggerire Mariù Pascoli — che ha, tra l'altro, movimenti nervosi, un modo penseroso di atteggiarsi, e un poco complicato — non troverebbero facile cittadinanza in una simile atmosfera. Un regista più degli altri potrebbe prenderla in considerazione; un giovane regista: Pietro Germi.

Not segnaliamo la nuova Mariù Pascoli a Pietro Germi: assolutamente certi di non fare cattiva figura.

R. R.





LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

PAOLO NUZZI (Senza indirizzo). Grazie del « simpatico » e della lettera fulminea come una revolverata. L'albergo del libero scambio, citato da Viazzi e Bandini nel loro libro sulla scenografia, a proposito di Neerson, è veramente un bel mistero. Neppure i due scrittori sanno di che si tratta: evidentemente hanno desunto il titolo da un qualche articolo generico. Io però — sempre con riserva — ho il sospetto che si tratti di Penstone Mimosa di Feyder. Chi ne sa qualcosa di più lo comunichi a Paolo Nuzzi, tramite mio.

FRANCO NOVARRO (Roma). Ho trasmesso la tua lettera al direttore, ma non sono troppo convinto della bontà della tua proposta. Vuoi che sul nostro periodico appaia, ad uso del lettore amante del buon cinema, un elenco dei migliori film in programmazione, quasi una guida per non imbattersi in Monaca santa e simili. La rivista americana Time segue da tempo un'usanza del genere e nella sua rubrica Current e Choice fornisce qualche titolo raccomandabile. Ma sovente il lettore va al cinema dopo aver dato una modesta scorsa alle indicazioni e non esce convinto là dove sarebbe stata necessaria una buona critica per « prepararlo », egli non ha trovato che un titolo, un modesto titolo che corrispondeva ad un film che « si, sarà bello, ma io non capisco perché me l'abbiano consigliato ».

F. FERRARIS (Viarigi). Non ti sembra di esagerare definendoti mic ammiratore? E non dirmi che per avere l'indirizzo di Bianco e Nero mi devi rivolgere una « supplica »! Quella rivista la puoi ottenere in abbonamento inviando un vaglia di lire 3.600 alle edizioni Ateneo, in Roma, via Adige 80-86, oppure al conto corrente postale di Roma n. 1/8080. La critica cinematografica, ripeto, ha sospeso le pubblicazioni.

PASQUALE RAFFETTA (Genova). Vuoi diventare doppiatore. « Conosco bene l'inglese — dici — fino allo scorso giugno e per gli ultimi nove anni ho risieduto a New York. In Italia ero studente ed ero stato promosso alla terza liceale quando dovetti partire, quindi conosco bene anche l'italiano ». I requisiti per doppiare sono molto modesti rispetto a quelli di un attore « da scena »: non occorre essere belli d'aspetto e neppure avere un frac, uno smoking e la cassetta dei cosmetici. Si richiede una buona voce, una certa esperienza di recitazione, e soprattutto una straordinaria

abilità nell'infiltrarsi nelle file dei doppiatori accreditati i quali — è ormai noto — difendono strenuamente la loro posizione da qualsiasi attacco. Il doppiato è l'attività che — dopo il cinema vero e proprio — rende di più, oggi.

ATTILIO LEMBO (Capri). Giudicarti male perché ammiri la Jones? Per carità, la ammiro anch'io, se non è che per questo. Ma, come già dissi, preferisco alla quasi bella Jennifer la quasi brutta Dorothy McGuire. A Capri, giudicando dalle lettere che mi inviate, la Jones ha fortuna; tanto meglio. Per i critici cinematografici, ho risposto al tuo compaesano Matteo Ferraro (questi scrive a stampatello, tu scrivi in corsivo, ma ho il sospetto che siate la stessa persona, compreso anche quell'altro che si firmava tre mesi fa, « Jones o McGuire? »). Il film Madame Bovary, è stato realizzato nel 1934 da Jean Renoir; soggetto: dall'omonimo romanzo di Gustave Flaubert; scenografo: Robert Gus; musica: Darius Milhaud; aiuto regista: Carl Koch. Interpreti: Valentine Tessier, Max Dearly, Pierre Renoir.

F. GRIMALDI (Catania). Virginia Mayo, che ritengo un modesto prodotto delle « pin-up girls » del tempo di guerra, è nata nel 1924 a St. Louis nello Stato di Missouri, U. S. A. Il suo vero nome è Virginia Jones. Dopo soverchi tentativi di affermarsi, in giovanissima età, s'è unita ad una compagnia di giro ed è arrivata a Broadway. Sam Goldwyn l'ha vista e l'ha scritturata per il suo balletto detto « The Goldwyn Girls » e in seguito l'ha fatta apparire in Stand By for Action nel 1942. Vennero altri film, tra cui Jack London, che essa interpretò accanto a suo marito Michael O'Shea, una scempiaggine con Gianni e Pinotto (Lostin a Harem), un film con Bob Hope (Il pirata e la principessa), poi le apparizioni con Danny Kaye di cui sembra essere la compagna più indicata, almeno sino al recentissimo A Song Is Born. L'unica volta in cui questa trascurabile attrice è stata usata in modo appropriato è nel film I migliori anni della nostra vita, in cui tradisce suo marito (Dana Andrews, nella finzione) con Steve Cochran. Le case americane che si interessano di pubblicazioni cinematografiche non sono molte. La più importante mi sembra la « Museum of Modern Art Film Library »; poi la Harcourt, Brace di New York la Oxford University Press e la importante Princeton Press cui dobbiamo l'eccellente pubblicazione di

Kracauer intitolata From Caligari to Hitler, della quale Cinema si è più volte occupato (anche in questo numero).

A. RENZA (Parma). Ignoro i dati biografici di Addinsell, mi sembra un compositore epidermico e di media tacca. Ladri di biciclette è costato circa un'ottantina di milioni; De Sica verrà pagato solo al termine delle proiezioni, come è stato convenuto con i finanziatori. Il film di King Vidor Notte di nozze, realizzato nel 1934-35, non era affatto un film mediocre; vi recitavano Gary Cooper, Anna Sten, Helen Vinson e Ralph Bellamy. Essi mi è tornato alla mente, come clima e come condotta, quando ho visto il molto onorevole mister Pulham. Stella Dallas, se vogliamo fare un'inopportuna graduatoria, m'è sembrato lievemente inferiore.

SILVANO M. (Padova). Non è facile indicare qui le opere da leggere per diventare un critico cinematografico. Ci sono i libri di Pudovkin, di Eisenstein, ci sono la grammatica di Spottiswoode e le storie del Rotha, c'è la storia dei Pasinetti e ci sono i volumetti di Chiarini. Da un buon libraio puoi trovare molte opere che fanno al caso tuo, scritte dagli autori succitati. Va sovente al cinema, leggi le critiche migliori; a volte, rivedi il film che ti ha interessato e cerca di esprimere le tue idee in forma chiara, come in un articolo ben costruito. Non dimenticare che esistono anche altre arti, e il conoscerle ti può giovare. Aggiorna le tue nozioni su Cinema e le altre riviste autorevoli; se conosci il francese non trascurare di leggere L'Ecran Français. Per il rigore critico e il linguaggio, ti sarebbe utile conoscere anche qualche saggio letterario.

FRANCO COLOMBO (Bergamo). Giustamente fai notare che dopo la fine della guerra sono stati presentati nel Nord Italia alcuni film di pregio, come Viaggio senza fine di John Ford, La piccola città di Sam Wood, e in un certo senso Gente allegra di Victor Fleming (tratto da Plan della Tortilla di John Steinbeck). Erano in edizione originale con la traduzione sovrastampata mediante didascalie, e questo espediente — poco gradito al pubblico nostro — non ha certo

provocato il successo commerciale. Erano film di qualità che dovevano essere aiutati pubblicitariamente, non solo, ma ristampati e doppiati per essere diffusi con maggior cura al ritorno della (apparente) tranquillità. Invece, tu osservi, si ristampano Avorio nero e Capitan Blood. Mi fai inoltre notare che i film italiani, di cui si parla e si scrive molto, tengono il cartellone nelle città di provincia tre giorni nei migliori dei casi, salvo a non apparire neppure. Quanto al passo della tua lettera più eccitato riportò per intero: « Da quattro anni a questa parte nessuno più ha potuto vedere un film russo sui nostri schermi: dopo i famosi (per gli incassi che procurarono) Compagno P. Arcobaleno, Natascia, L'immortale Kascel, Alle sei di sera dopo la guerra, vi fu la sola parentesi di Fiore di pietra, e poi i film russi precipitarono nel dimenticatoio. E pensare che ad essi non era mancato il consenso del pubblico, ed era anche un consenso piuttosto immeritato per la cattiva qualità dei film scelti da importare in Italia. Non esiste forse a Roma un Sovexportfilm col preciso incarico di selezionare ed importare la produzione sovietica da proiettare in Italia? Perché dovremmo ignorare per sempre film che certamente hanno delle qualità innegabili e indiscusse come Il deputato del Baltico, L'educazione dei sentimenti di Donskoi, La leggenda della terra siberiana di Ivan Pirejev e moltissimi altri? E non parlo di Festival o proiezioni private, come recentemente al « Quattro Fontane » di Roma, ma di regolarissime programmazioni nei comuni locali ». Giuste osservazioni, all'infuori di una: i film russi non hanno avuto successo commerciale, di qui l'ostracismo dei noleggiatori e degli esercenti. Io, deludenti, non sono in grado di « suggerire una urgente soluzione » come tu chiedi.

ENNIO JACOBELLI (Viale Liegi, 7 - Roma). Comunico a lettori che desideri entrare in corrispondenza con chiunque sia in possesso di uno schedario biografico. Ti ringrazio dei saluti ma devo deluderti, non sono chi tu credi.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

NINO CASDIA (Via Roma 211, Barcellona, prov. Messina). Cerca Cinema, Vecchia Serie: 10, dal 13 al 43, 46, 47, 48, 51, 61, 62, 64, 68, 70, 71, 73, 74, 79. E' disposto a cedere o a dare in cambio i numeri 12, 49, 56, 57, 58, 111, 150.

DONATELLO MEDONA (Via San Francesco d'Assisi 8, Fano, prov. Pesaro). Cerca Bianco e Nero: del 1937, i numeri 2, 3, 7, 8. Del 1938, i numeri 6 e 8. Del 1939, i numeri 2 e 8. Del 1940, i numeri 7 e 8. Del 1941 il numero 1. Del 1942, i numeri 5, 6 e 7. Del 1943, tutto eccetto il numero 5.

GINO MASSERINI (Piazza L. Cadorna 1, Cremona). Compera Hollywood, del 1945 i numeri 2, 3, 9; del 1946 i numeri 1, 2, 7, 23, 38, 42; del 1947 i numeri 1, 2, 3, 4, 12, 14. Cerca inoltre il Cinefestival 1946 e Fotogrammi numeri 1 e 11 del 1946. Farebbe acquisti anche a numeri separati. A chi glieli vendesse, il lettore Masserini offrirebbe numerose riviste cinematografiche, grandi fotografie a colori e un migliaio di fotoritagli. Darebbe anche dei libri nuovissimi, di edizione Mondadori e (riportiamo fedelmente quanto egli ci comunica) tutte le Confidenze di Liala in cambio dei numeri di Cinema, Vecchia Serie, usciti.

ROMOLO CICALÈ (Via Fioravanti 33, Bracciano, prov. di Roma). Cerca Storia del teatro

drammatico di D'Amico in 4 volumi. Cerca di Maschere i numeri di febbraio, marzo e aprile del 1946. Offre: Cinque capitoli sul film di Chiarini, Film: soggetto e sceneggiatura di Barbaro, Problemi del film antologia a cura di Chiarini e Barbaro, il numero di Bianco e Nero che reca la sceneggiatura completa di « Ettore Pieramosca », Bianco e Nero n. 11 del 1941, e 40 ans de cinéma di Charensoi.

LUTZ DEL NOCE (Via Riccardo Wagner 9, Palermo). Cede al miglior offerente le annate di Cinema 1936-37-38-39-40-41-42-43, dal n. 1 al n. 166 esclusi i nn. 16, 19, 20, 21, 28, 29, 141, 142, 144, 147, 149, 158, 159.

MORICOLI E INCHISE (Via San Francesco 8, Fano, prov. di Pesaro). Cede, per L. 800, Film-rivista 1946, n. 2 e il n. 21-22, e 1947, dal n. 1 al n. 14. Cede, per L. 1000: Unità di Stroheim di Casiraghi, Cinematografo di Doletti, Cinquant'anni di cinema di Lega, Cinematografia di Ribolzi, Tecnica e arte del film di Nanni.

GIUSEPPE BERNARDI (Via De Togni 7, Milano). Cerca Cinema, Vecchia Serie, n. 48; Bianco e Nero, Vecchia Serie, nn. 1, 2, 3, 7, 8 del 1937, i nn. 1, 8, 11, 12 del 1938 e i nn. 1, 2, 6, 7, 8, 10, 11 del 1939. Cerca anche Scenario nn. 2, 3, 4, 5, 10 dell'anno I, i nn. 3 e 4 dell'anno II, e tutti i fascicoli dell'anno III tranne il n. 2.

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**



MILANO - VIA SERIO N. 1 TEL. 573-850 - 50-063



Campane a martello

GINA LOLLOBRIGIDA · YVONNE SANSON
CARLO ROMANO · CARLO GIUSTINI · CLELIA MATANIA

E CON EDUARDO DE FILIPPO

Regia di LUIGI ZAMPA

UN FILM LUX

prodotto da CARLO PONTI