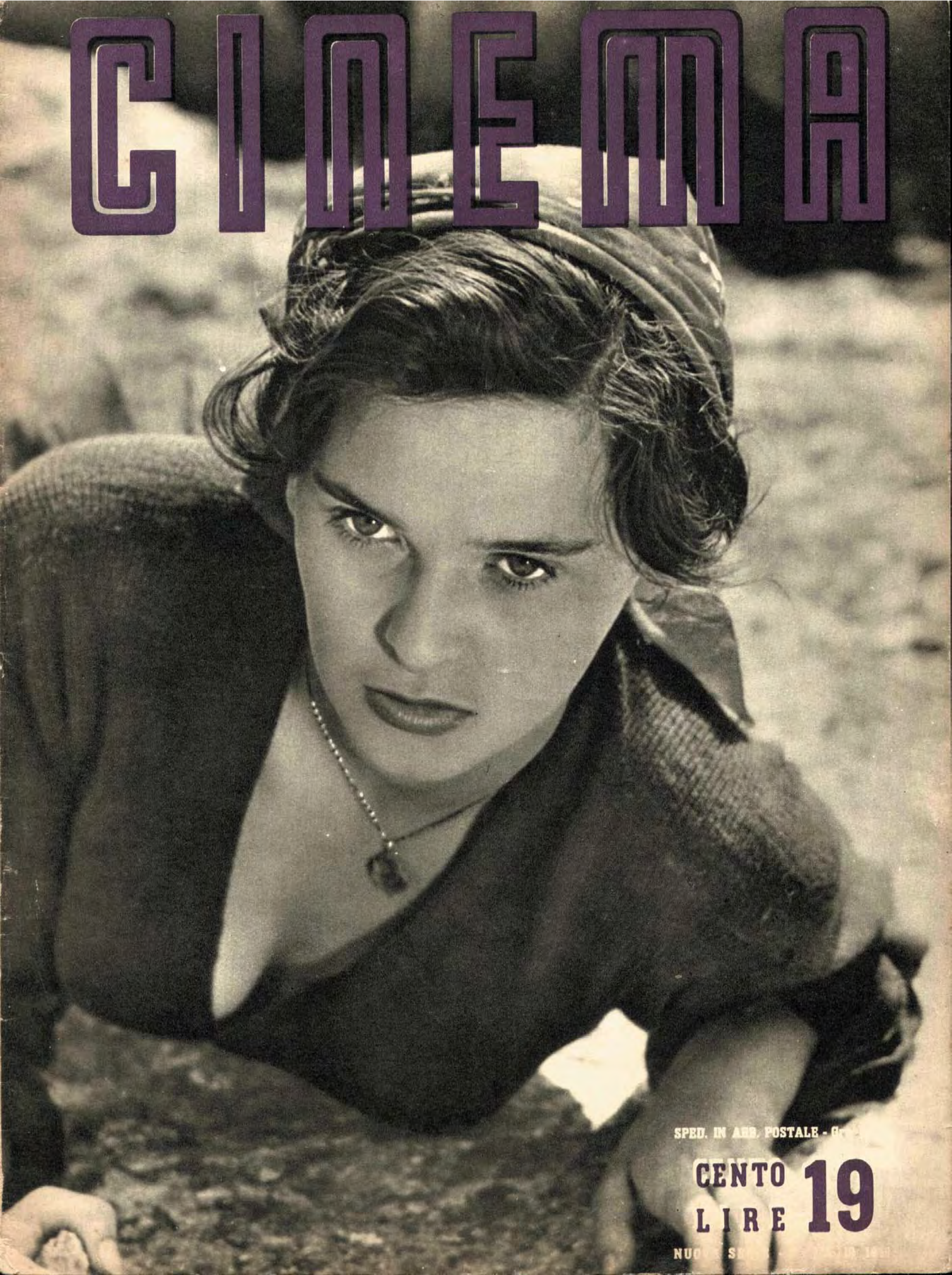


CELESTINE



SPED. IN ADD. POSTALE - G. 2

**CENTO
LIRE 19**

NUOVI S... 1981

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



**UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA**

MILANO - VIA SERIO N. 1 - TEL. 573.850-50.063

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 19

Anno II - 31
Luglio 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	30
DOMENICO MECCOLI	
<i>Il banchiere di Hollywood</i>	33
ROBERTO PAOLELLA	
<i>L'idolatria del documento uccide la verità umana</i>	34
LO DUCA	
<i>Il II Festival Belga. Punto ed esempio</i>	38
GUIDO ARISTARCO	
<i>Il IV Festival Svizzero. A Locarno non si</i> <i>addicono le premiazioni ufficiali</i>	41
MARIO NASCIMBENE	
<i>Incontro con Amphitheatro</i>	45
SERGIO SOLLIMA	
<i>Galleria: Bette Davis</i>	46
VITO PANDOLFI	
<i>Per le vie di Parigi non si era più soli</i>	48
VICE	
<i>Film di questi giorni</i>	51
LUIGI MALERBA	
<i>Retrospettive: "Un chien andalou"</i>	52
DOM	
<i>Comencini e il film comico</i>	54
CORRADO TERZI	
<i>Biblioteca</i>	54
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	55
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	56
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	Terza di copertina

Questo numero contiene inoltre l'indice dei
film citati nel primo volume di Cinema
nuova serie (fascicoli 1-17; 25 ottobre
1948-30 giugno 1949).

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERRUCCIO PRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Faurio, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - 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: Lucia Bosè in "Non c'è pace tra gli ulivi" di G. De Santis.



Barbara Stanwyck e Lancaster in « Sorry, Wrong Number », presentato ai Festivals di Knokke-Le-Zoute e di Locarno. Il film, diretto da Anatole Litvak, riconferma la maturità espressiva dell'attrice americana.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in esterni vari, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; Anselmo ha fretta (Lux), in interni a Roma, regista Gianni Franciolini, interpreti Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Odile Versois, Nando Bruno, Ave Ninchi; Quel

Filippo, Gino Cervi, Andrea Checchi, Maria Michi, Anna Maria Guerra; Se fossi deputato (Bucci Film), in interni a Roma, regista Giorgio C. Simonelli, interpreti Nino Taranto, Nando Bruno, Gloria Iven, Rossana Martini, Ada Dondini, Enzo Turco, Riccardo Billi, Nico Pepe, Dante Maggio; Al diavolo la celebrità! (Malenotti - Produttori Associati), in esterni a Roma, registi Steno e Mo-

Berliner Ballade, di R. A. Stemmle; Mädchen hinter Gittern; e forse Wohin die zuge fahren e Liebe '47. Inghilterra: Private Angelo, di Peter Ustinov e Michael Anderson; The Blue Lagoon, di Frank Launder; Kind Hearts and Coronets, di Robert Hamer; That Dangerous Age e The Last Days of Dolwyn. Jugoslavia: Sofka. Messico: tre film non ancora precisati. Polonia: idem. Svizzera: probabilmente Swiss Tour B XV, di Lindtberg. Stati Uniti: Portrait of Jennie, di William Dieterle; The Snake Pit, di Anatole Litvak; The Quiet One, di Mayer; The Secret Land: Look For the Silver Lining; e, fuori concorso, Johnny Belinda, di Jean Negulesco. Svezia: Eva. Ancora indecisa la selezione italiana. Al suddetto elenco sono da aggiungere i film e i cortometraggi destinati al Festival per i ragazzi e alle Sezioni Speciali, con la partecipazione del Canada, dell'Israele, dell'Olanda, del Sud Africa e della Sezione Cinematografica dell'O.N.U., oltre che delle nazioni sopra indicate.

Si è tenuto...

...a Montecatini Terme il Convegno Nazionale della cinematografia a formato ridotto per l'esame dei problemi tecnici, commerciali e industriali del formato ridotto e per l'esame dei problemi dei cineamatori. I problemi della prima categoria, che coinvolgono una somma di interessi di notevole importanza, sono quelli che più a lungo han tenuto occupati i partecipanti al Convegno. Infatti, la mozione conclusiva propone: a) «che le domande di apertura

di nuove sale in località che richiedono particolari istruzioni per la coesistenza di altre sale cinematografiche, vengano sollecitate con l'intervento diretto del Ministero competente che stabilisca alle autorità locali un ragionevole e perentorio termine per la istruzione della pratica; b) che le domande di apertura di nuove sale in località dove non esista già un cinematografo possano essere inoltrate direttamente, come d'altronde già previsto dalla legge, alla Direzione Generale dello Spettacolo, corredate dai dati tecnici e da una dichiarazione del Prefetto che attesti la mesistenza di altre sale cinematografiche nel Comune richiedente e la Direzione Generale dello Spettacolo conceda, a presentazione di tali documenti, un immediato permesso provvisorio di agibilità, da sostituire con la licenza definitiva a pratica esaurita; c) che in analogia a quanto già praticato per altri settori industriali, venga concessa alle sale di nuova apertura a formato 16 mm. la esenzione, per almeno un biennio, delle tasse e diritti erariali e delle formalità connesse alla tutela dei diritti di autore.

L'Unione Produttori...

...ha eletto i suoi dirigenti. Presidente: dott. Renato Gualino; Vice Presidente: comm. Giulio Manenti; Consiglieri: comm. Fortunato Misiano, dott. Goffredo Lombardo, dott. Nino Angioletti, dott. Lorenzo Pegoraro, dott. Sandro Pallavicini.

Michelangelo Antonioni...

...che nel 1948 è stato Nastro d'Argento per il documentario, sta per passare nel campo del film a soggetto, dirigendo L'amorosa tragedia, un film ispirato al fanatismo dei lettori dei romanzi a fumetti. L'amorosa tragedia è attualmente in fase di sceneggiatura e verrà realizzato all'inizio dell'autunno.

I «Nastri d'Argento» 1949

I «Nastri d'Argento» istituiti dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per premiare annualmente la migliore produzione italiana, risultano così assegnati:

Miglior film: *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica.

Miglior regista: Vittorio De Sica per *Ladri di biciclette*.

Nastro speciale a *In nome della legge* di Pietro Germi per elevati valori artistici.

Nastro speciale a *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani per elevati valori artistici.

Miglior soggetto: a Cesare Zavattini per *Ladri di biciclette*.

Migliore sceneggiatura: a Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Susi Cecchi D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi e Gerardo Guerrieri per *Ladri di biciclette*.

Migliore fotografia: a Carlo Montuori per *Ladri di biciclette*.

Migliore musica: ad Alessandro Cicognini per *Ladri di biciclette*.

Migliore scenografia: nastro non assegnato.

Migliore attrice protagonista: Anna Magnani per *L'amore di Roberto Rossellini*.

Migliore attore protagonista: Massimo Girotti per *In nome della legge* di Pietro Germi.

Migliore attrice non protagonista: Giulietta Masina per *Senza pietà* di Alberto Lattuada.

Migliore attore non protagonista: Saro Urzì per *In nome della legge* di Pietro Germi.

Miglior documentario: *Isole della laguna* di Luciano Emmer ed Enrico Gras.

Miglior film straniero: *Il diavolo in corpo* di Claude Autant-Lara.

Premio Pasinetti per il miglior contributo italiano agli studi storici ed estetici sul cinematografo: alla rivista *Cinema*.

Dalla votazione per quest'ultimo premio si sono astenuti Guido Aristarco, Adriano Baracco e Domenico Meccoli, i quali facevano parte della giuria insieme con Gaetano Carancini, G. C. Castello, Mario Gromo, Paolo Jacchia, Vinicio Marinucci, Giorgio Prosperi, G. L. Rondi e Mario Verdone.

bandito sono io (Lux), in interni a Roma, regista Mario Soldati, interpreti Roberto Beatty, Jean Kent, Gordon Harker, Margaret Rutherford, Rona Anderson; La figlia della Madonna (Sud Film), in esterni, regista Roberto Montero, interpreti Edmea Lari, Aldo Landi, Liliana Telini, Vittorio Duse; Benvenuto, Reverendo! (Alfa), in interni a Roma, regista Aldo Fabrizi, interpreti Aldo Fabrizi, Lianella Carell, Massimo Girotti; Vulcano (Artisti Associati - Panaria), in esterni nelle isole Eolie, regista William Dieterle, interpreti Anna Magnani, Rossano Brazzi, Geraldine Brooks; La mano della morta (Flora Film), in interni a Milano, regista Carlo Campogalliani, interpreti Mery Martin, Adriano Rimoldi, Carlo Ninchi, Saro Urzì, Germana Paolieri, Renato De Carmine, Raf Pin-di; L'occasione fa l'uomo onesto (Al. C. E. - Fincine), in interni a Roma, regista Giorgio Bianchi, interpreti Liliana Mancini, Oscar Blando, Francesco Golisano, Nando Bruno, Lamberto Maggiorani; Non c'è pace fra gli ulivi (Lux), in esterni in Ciociaria, regista Giuseppe De Santis, interpreti Lucia Bosè, Folco Lulli, Raf Vallone, Dante Maggio, Maria Grazia Francia; Il cielo è rosso (Acta Film - G. D. B.), in esterni nei dintorni di Roma, regista Claudio Gora, interpreti Marina Berti, Jacques Sernas, Anthony Auer, Eduardo De

nicelli, interpreti Ferruccio Tagliavini, Marcel Cerdan, Mischa Auer, Marilyn Buford, Carlo Campanini, Edith Piaf, Leonardo Cortese, Franca Marzi, Folco Lulli, Alba Arnova; La figlia del peccato (Forum Film), in interni a Roma, regista A. Ingenniero, interpreti Milly Vitale, Franca Marzi, Aldo Fiorelli, Giovanni Grasso, Arturo Bragaglia, Tecla Scaramo.

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: E' primavera (Universalcine), regista Renato Castellani, attori non professionisti; Una voce nel tuo cuore (Titania - Scalera), regista Alberto D'Aversa, interpreti: Vittorio Gassmann, Fiorella Carmen Forti, Constance Dowling, Riccardo Billi, Beniamino Gigli, Gino Bechi, Tito Schipa.

Alla Mostra di Venezia...

...a meno di qualche cambiamento dell'ultimo momento, vedremo film di oltre 20 nazioni. Argentina: Nacha regules e La vida de Alma Fuerte, di Luis Cesar Amadori; Apenas un delincuente, di Hugo Fregonese. Austria: Geheimnisvolle tiefe (Profondità misteriose), di G. W. Pabst. Belgio: Black Shadows. Cecoslovacchia: Barricata muta, di Otakar Vavra. Francia: Manon, di Clouzot; Jour de fête, di Tati; Aux yeux du souvenir, di Delannoy. Germania:



Lianella Carell, "scoperta" da De Sica in «Ladri di biciclette», sta interpretando con Aldo Fabrizi un nuovo film: «Benvenuto, Reverendo!».

Vittorio De Sica...

...torna eccezionalmente al suo antico ruolo di attore interpretando la parte del professore in *Domani è troppo tardi* che Léonide Moguy inizia in questi giorni.

L'Union International...

...du Cinéma d'Amateur (UNICA) terrà il 21 agosto a Campo dei Fiori (Varese) il suo XI Congresso collegato all'VIII Concorso. Le precedenti manifestazioni erano state tenute a Lugano (1946), Stoccolma (1947) e Praga (1948). Hanno già notificato la loro partecipazione il Belgio, la Francia, l'Italia, la Svezia e la Svizzera.

La giuria del premio...

...annuo di un milione che verrà assegnato dalla Fondazione Premi Roma per le Arti al regista del miglior film italiano, risulta così composta: Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Piero Gadda Conti, Mario Gromo, Gian Luigi Rondi, Filippo Sacchi e Gino Visentini.

STATI UNITI

Un esplicito invito...

...a produrre in Argentina è stato rivolto all'industria americana dal produttore e regista argentino Hugo Fregonese e dal giornalista Chas de Cruz in visita a New York. Secondo le loro dichiarazioni, in Argentina si possono produrre film a un costo notevolmente inferiore a quello di Hollywood.

Anche l'attore...

...Robert Cummings ha deciso di trasformarsi in produttore con l'intenzione di realizzare i suoi film in Europa.

Un forte gruppo...

...di esercenti ha costituito una Casa di produzione, la « National Exhibitors Film Co. », con un capitale di 10 milioni di dollari. Il Presidente della Società, S. H. Fabian, ha



Anna Magnani contro Ingrid Bergman. Dal film « Vulcano » che la nostra attrice sta girando in esterni alle isole Eolie con la regia di Dieterle. Proseguono anche le riprese di « Terra di Dio » con Ingrid Bergman.



E' arrivato in questi giorni a Roma Gérard Philipe. L'attore francese interpreterà « La beauté du diable ». Il film sarà diretto da René Clair.

dichiarato che scopo dell'iniziativa è di stimolare la produzione indipendente che si sta inaridendo mentre le grandi Case riducono i loro programmi.

Max Ophüls...

...dirigerà in Europa *The Ballad and the Source* per conto del produttore Walter Wanger. Intanto sta preparando per l'inizio del 1950 una nuova versione di *White Gold*, girato nel 1926 dal regista William K. Howard, interprete George Bancroft. Gli esterni di *White Gold* saranno girati in Australia.

In America esiste...

...un Consiglio Nazionale per la Libertà dalla Censura (« National Council on Freedom from Censorship ») il quale si sta battendo contro le pastoie della censura. Il suo direttore Elmer Rice ha dichiarato che « la presente censura dei film prima della proiezione pubblica è in contrasto con i principi democratici. Solo i film — egli ha aggiunto — sono soggetti al controllo preventivo. Libri, giornali, radio, teatro sono liberi da questo controllo ».

Edward Dmytryk...

...il quale, dopo la nota questione del suo rifiuto a dichiarare se era o non comunista, aveva emigrato in Inghilterra dove ha diretto due film, tornerà a New York per dirigere *Dreadful Summit*, prodotto da Phil

Waxman. Intanto prosegue la polemica contro coloro che, analogamente a Dmytryk, hanno rifiutato di rispondere alla stessa domanda. Gli sceneggiatori John Howard Lawson e Dalton Trumbo, condannati da una Corte distrettuale a un anno di prigione e a mille dollari ciascuno di ammenda per « disprezzo del Congresso », si sono appellati, ma la Corte di Appello di Columbia ha confermato la sentenza, contro la quale non resta ora che il ricorso alla Corte Suprema. La sentenza della Corte d'Appello ribadisce il diritto del Congresso a indagare sull'appartenenza dei cittadini al Partito Comunista, specie nel caso di chi partecipa alla produzione cinematografica. « I film sono, o possono essere, — dice la sentenza, — un potente mezzo di diffusione della propaganda che può influenzare la mente di milioni di americani ». La questione si trascina ormai dal 1947 e non sembra ancora vicina a conclusione. Intanto viene rivelato che « l'agente confidenziale T3 » ha denunciato che il 18 settembre 1946, Fredric March dette un contributo di 5 mila dollari alla « The World Today, Inc. », un'organizzazione « che si interessa della produzione di film documentari, capeggiata da John Grierson e Stuart Legg, i quali sono ambedue sottoposti a indagine quali possibili agenti dello spionaggio russo ».



Due attori debuttanti in « Il cielo è rosso »: Anna Maria Ferrero e Mischa Auer jr. Claudio Gora è il regista.

In occasione...

...del venticinquennio della sua attività, la M.G.M. ha composto un film di 41 minuti, antologia delle migliori sequenze di 43 film realizzati finora, da La grande parata (1924) a La vedova allegra (1925), con John Gilbert e Mae Murray, La carne e il diavolo (1927), con Greta Garbo, e così via fino agli ultimi anni. Il film si intitola Some of the Best ed è commentato da Lionel Barrymore.

JUGOSLAVIA

Prima della guerra...

...la Jugoslavia aveva un cinema ogni 35.000 abitanti mentre oggi, secondo le statistiche, ne avrebbe uno ogni 24.000. Al termine del Piano Quinquennale, nel 1951, dovrebbe averne uno ogni 10.000 abitanti. Intanto, a Belgrado e a Zagabria sono in costruzione due città cinematografiche. A Belgrado, sono già stati completati due teatri su sette. Anche questi dovranno essere pronti nel 1951 e costeranno complessivamente un miliardo e mezzo di dinari. Potranno esservi prodotti 25 film all'anno.

I primi due film...

...americani, introdotti in Jugoslavia in base all'accordo Johnston-Tito, sono stati proiettati a Belgrado con notevole affluenza di pubblico. Essi sono: Watch on the Rhine e Tarzan's Secret Treasure. L'accordo Johnston-Tito riguarda 25 film. Finora il Monopolio jugoslavo ne ha selezionati solo 16.

INGHILTERRA

Walt Disney...

...è a Londra per realizzare il suo primo film interpretato da attori, L'isola del tesoro di Stevenson. Vi partecipano Bobby Driscoll, Robert Newton e Barry Fitzgerald. Qualcuno gli ha chiesto se egli intenda abbandonare il disegno animato. Disney ha risposto di no. « Quando ho tentato — egli ha detto — di illustrare, in Fantasia, la musica con immagini, e quando ho cominciato

a mescolare nei disegni i personaggi viventi, ho soprattutto voluto fare delle ricerche. Ora proseguo le mie ricerche. Mi sforzo, con esperimenti continui, di allargare il mio campo d'azione, di risolvere problemi che sembrano insolubili. A volte mi sono sbagliato, e certo mi sbaglierò ancora. Tuttavia, anche restando fedele al disegno animato, non intendo fossilizzarmi. Dalle commedie di Mickey Mouse sono gradualmente passato al lungometraggio col proposito di interessare il pubblico ma anche di fare ciò che mi piaceva. Arrivato a Biancaneve e i sette nani ho sentito il bisogno di andare oltre ».

Negli ultimi nove mesi...

...è stata investita, nella produzione di film negli stabilimenti inglesi, la somma di 1.250.000 sterline del fondo congelato delle Case americane.

Nel 1948...

...la delegazione commerciale sovietica propose uno scambio di film inglesi contro film russi. L'accordo fu concluso e vennero scambiati 11 film. Rispondendo per iscritto all'interrogazione di un deputato sui risultati dello scambio, Harol Wilson, presidente del « Board of Trade », ha detto che mentre i russi non si sono ancora pronunciati sugli undici film, le case di noleggio inglesi hanno risposto che gli incassi non riuscirebbero a coprire le spese di noleggio dei film russi.

La Banca di Credito...

...Cinematografico (« National Film Finance Corp. ») ha effettuato un prestito alla « Parthian Productions » per la realizzazione di film televisivi della durata di 15 minuti, destinati ad essere trasmessi in America. Il prestito ha suscitato la reazione degli ambienti cinematografici inglesi poiché compito della Banca è quello di finanziare la produzione di film cinematografici. D'altra parte si teme che i film realizzati dalla Parthian Productions vengano trasmessi anche dalla BBC in aperta concorrenza con i cinematografi locali. Il

responsabile della Banca ha dichiarato che il prestito è stato effettuato per ottenere dei dollari.

Jennifer Jones...

...la quale ha recentemente sposato in Italia David O. Selznick, interpreterà Gone to Earth, dal romanzo di Mary Webb, sotto la direzione di Powell e Pressburger.

Un film...

...sull'Inghilterra di cento anni fa è in preparazione per il Festival dell'Impero britannico che avrà luogo nel 1951. Vi parteciperanno tutti i maggiori attori inglesi e vi collaboreranno i più noti registi e produttori fra cui hanno già dato la loro adesione Carol Reed, Sir Alexander Korda, Emeric Pressburger, Michael Powell, Sidney Gilliat.

Quantunque si noti...

...una certa ripresa nella produzione, i bilanci di alcune Società continuano ad essere preoccupanti. Dal 1° aprile 1948 al 31 marzo 1949, la British Lion ha registrato una perdita di 700 mila sterline.



Raf Vallone in « Non c'è pace tra gli ulivi » di Giuseppe De Santis.

AUSTRALIA

La televisione...

...australiana sarà monopolio di Stato: così ha dichiarato il Primo Ministro J. B. Chifley. Entro due anni verranno costruite stazioni in sei città (Brisbane, Sidney, Melbourne, Adelaide, Perth e Hobart). Le trasmissioni impiegheranno lo standard di 625 linee.

GIAPPONE

Alla presenza...

...di 200 produttori è stato firmato il 14 giugno l'atto costitutivo del Codice di autoregolamentazione dell'industria cinematografica giapponese. Tale Codice — che ricalca lo schema dell'analogo Codice americano — è stato preparato dall'Associazione cinematografica giapponese (« Nippon Eiga Reiga Rengokai »). Esso è diviso in sette parti: Stato, Religione, Educazione, Morale Pubblica, Sesso, Argomenti Repulsivi e Infanzia. Attualmente il Giappone produce dai cento ai centocinquanta film all'anno.

CINA

Il Governo di Mao Tse Tung...

...ha emanato un programma di quattro punti riguardante l'industria cinematografica: 1. Il Governo assisterà e ispirerà in tutti i possibili modi lo sviluppo dell'industria privata; 2. Saranno presi provvedimenti per estendere il mercato interno, accordando facilitazioni che permetteranno anche ai piccoli villaggi di godere dello spettacolo cinematografico; 3. Verrà compiuto ogni sforzo per innalzare il livello dei soggetti e della direzione dei film cinesi; 4. Il Governo imporrà una nuova regolamentazione intesa a limitare l'importazione di film stranieri allo scopo di proteggere l'industria locale e aiutarne lo sviluppo. Prima ancora che i comunisti occupassero Nanchino e Shanghai, molti produttori cinesi si erano trasferiti a Hong Kong.

FRANCIA

Yves Allégret...

...ha acquistato i diritti cinematografici di I sotterranei del Vaticano di André Gide il quale si è impegnato a scrivere i dialoghi del film.

A simiglianza...

...dell'« Oscar » americano e del « Nastro d'Argento » italiano, in Francia sono state assegnate le « Vittorie Alate » per la migliore produzione cinematografica del 1948. I premiati sono: Jean Cocteau, per il miglior film francese (Les parents terribles); Laurence Olivier, per il miglior film straniero (Amleto); Jean Delannoy, per la migliore regia di film francese (Les yeux du souvenir); Alfred Hitchcock, per la miglior regia di film straniero (Notorious); Louis Jouvet, miglior attore francese; Gregory Peck, miglior attore straniero; Michèle Morgan, migliore attrice francese; Jennifer Jones, migliore attrice straniera; Walt Disney, produttore dei migliori disegni animati (Dumbo e Bambi). I premi sono stati consegnati da Robert Lacoste, ministro dell'Industria e Commercio.

UNIONE SOVIETICA

Il Premio Stalin...

...per il cinema è stato assegnato al film Mitichurin, biografia dell'omonimo biologo russo.

NUOVA SERIE

31 LUGLIO

1949

CINEMA

19

IL BANCHIERE DI HOLLYWOOD

TEMPO FA, come *Cinema* ha riferito, il produttore Salvo d'Angelo si lamentava della diffidenza delle nostre banche verso la produzione cinematografica. L'avv. Renato Gualino, parlando al Congresso della critica cinematografica, ha sostenuto la necessità del concorso del risparmio nazionale, cioè della banca, a risolvere il problema finanziario dell'industria. E questo è, da anni, un « leit motiv » ricorrente — il punto cruciale, a quanto sembra.

Vi pensavo leggendo la notizia della morte di Amedeo P. Giannini che fu detto « il banchiere di Hollywood ». Giannini era un italiano emigrato giovanissimo negli Stati Uniti. Quando lo conobbi, una dozzina di anni fa a Venezia, si esprimeva a preferenza in inglese, il suo vocabolario italiano era povero e stentato. Non era comunque molto loquace, ma quel poco che diceva bastava a dimostrarlo uomo di prim'ordine, l'uomo che, sconosciuto ai più dei profani, dava agli Zukor, ai Fox, ai Goldwyn, ai Warner la possibilità di essere quel che erano. Presidente della « Bank of America », dai suoi uffici di Spring Street a Los Angeles, egli teneva col credito le fila della produzione americana. E non credeva di essere un genio. Diceva che il credito cinematografico era un affare e che l'affare era un uovo di Colombo. Bastava guardare le cifre. Le spese di produzione di Hollywood oscillavano tra i due miliardi e mezzo e i tre miliardi di lire. I soli cinematografici americani incassavano lordi oltre venti miliardi di lire. Il finanziamento non aveva proprio nulla di rischioso. (Con questo non si vuol dire che si potrebbe oggi far un analogo ragionamento per il cinema italiano. Allora il mercato americano assorbiva quasi esclusivamente film americani e gli introiti risaltavano tutti verso Hollywood. Il mercato italiano ha dato, nel 1948, 42 miliardi di incassi lordi ma la maggior parte di essi si è incanalata verso le casse degli importatori di film stranieri e circa 13 miliardi verso quelle dell'erario. Anche se le spese di produzione si sono tenute sulla media annua di tre miliardi, considerando le varie percentuali di dispersione — noleggi, esercizio, eccetera — si può vedere che la nostra industria non ha avuto un rientro molto sicuro, come media naturalmente. Da qui, forse, una delle cause principali della diffidenza del credito bancario).

Ma quando Giannini cominciò ad avere fiducia nel cinema americano, circa 35 anni fa, la situazione non era affatto rosea. Giannini era presidente della « Bank of Italy » della California ed abitava a San Francisco. « A quei tempi — raccontava — cominciavano ad affluire a Hollywood i primi cineasti. Gli uomini d'affari li consideravano alla stregua dei saltimbanchi, diffidavano delle loro illusioni e della loro audacia. Nessuna banca si sarebbe arrischiata a conceder loro il benché minimo credito. C'era in quei pionieri un che di losco che rendeva diffidenti le persone serie. L'industria cinematografica aveva allora qualcosa del circo equestre e della fiera e la merce che si fabbricava a Hollywood era troppo inconsistente per i cervelli duri e limitati dei banchieri di San Francisco ».

Giannini invece cominciò ad interessarsi di quegli « avventurieri ». Ne conobbe alcuni personalmente e considerò le loro « avventure » con un misto di curiosità e di interesse. Un solleticante spirito d'avventura lo spinse a prestar loro un po' di denaro. « Essi ne avevano estremo bisogno », raccontava ancora Giannini, « e, sia pure a prezzo di un lavoro accanito, furono in grado di far fronte alle scadenze. Fino allora erano stati in mano di usurai ed erano più che lieti quando potevano sfuggire ai loro artigli ed ottenere il credito e la fiducia di una banca seria ». Poi Giannini diventò presidente della « East River Bank » di New York. Aumentò la sua potenza finanziaria; e poiché il cinema cominciava a interessarlo seriamente, uscì egli stesso dal

clima dell'avventura. E Hollywood poté contare su di un finanziamento più largo e più costante.

Non era però mutata la mentalità degli altri banchieri. Tutt'altro. Gli altri banchieri consideravano Giannini un pazzo, o peggio; e, per loro conto, continuarono a rifiutare a Hollywood qualsiasi operazione sia di credito che di sconto. La battaglia fu vinta da Chaplin e, per lui, da *Il monello*. Per realizzare *Il monello*, Chaplin aveva bisogno di 500 mila dollari. Giannini glieli diede. Erano gli anni della prima guerra mondiale. Giannini disse scherzando che il prestito a Chaplin era più sicuro del prestito di guerra. Uscito *Il monello*, Giannini in capo a un mese riaveva il suo mezzo milione di dollari. Il muro della diffidenza bancaria crollò. Charlot aveva operato il miracolo. Ma Giannini, col vantaggio della precedenza, rimase « il banchiere di Hollywood ». I suoi crediti avevano aiutato gli altri a farsi grandi, avevano contribuito ad esaltare Hollywood a Mecca del cinema e a diffondere il cinema americano nel mondo. Con suo aiuto, dall'avventuroso inizio, il cinema americano era divenuto un organismo possente, un dominatore quasi incontrastato. Ed è stranamente significativo che la morte di Giannini sia avvenuta nel momento in cui Hollywood subisce una vasta e importante crisi di trasformazione.

Hollywood supererà questa crisi. Ma guai se Wall Street l'avesse abbandonata. Il crollo sarebbe stato pauroso. Ora i bilanci sono già in ripresa e Hollywood tornerà a lottare. Questo perché un banchiere ebbe un giorno fiducia nel cinema.

DOMENICO MECCOLI



Una foto-documento rarissima: Chaplin con Einstein ai tempi di « The Kid » (« Il monello », 1920). Per realizzare questo film Charlot aveva bisogno di 500.000 dollari. Giannini glieli diede; i colleghi lo considerarono un pazzo ma si sbagliarono: e rimase il « banchiere di Hollywood ».



Mae West in « She Done Him Wrong » (Lady Lou, 1933). Questa attrice ha rappresentato il tipo della donna sensuale e volgare, le cui attitudini esercitano sugli uomini un richiamo immediato.

manzesa il documentario dei luoghi ove il fatto potrebbe essersi svolto, per conferire a quella storia il senso di un'autenticità irrevocabile. In poche parole gli americani scambiano il documento per la verità.

Se Mr. Bryan è pronto a giurare sulla Bibbia che i pesci fuori dell'arca annegarono, perché la Bibbia è un documento, egli non può neanche sognarsi di mettere in discussione quel documento principe che è la fotografia. Gli americani, ha scritto Emilio Cecchi, pensano solo per pseudo-concetti. Ora questo del documentario girato sui luoghi stessi ove il fatto sarebbe avvenuto è uno dei tanti pseudo-concetti sebbene non sia forse il più vistoso del vasto repertorio. Esso tiene a una lunga evoluzione della loro sensibilità, ormai in perfetta antitesi col vecchio concetto puritano iconoclasta, il quale escludeva dalle chiese le immagini e dalle scuole l'insegnamento del disegno, perché riteneva queste manifestazioni contrarie « a una forma di vita per costituire la quale, i pionieri avevano solcato gli oceani ». Su uno dei pochi libri intelligenti scritti sull'America il russo W. Potzner poneva questa epigrafe: « Il tempo dei filosofemi è passato, quello della fotografia è venuto ». Gli americani, aggiunge Wladimir Franck, non pensano. La radio, il giornale, il cinema l'informano. L'informazione sostituisce la riflessione presso un popolo ove questa richiede uno sforzo particolare, di cui poche persone sono capaci e che non seduce alcuno. Tanto meno gli intellettuali.

Questo pseudo-concetto ci fa vedere sotto una luce nuova il fenomeno stesso del « divismo » il quale rileva nel campo della psicologia sessuale una curiosa deviazione degli istinti, abbastanza strana in un po-

L'IDOLATRIA DEL DOCUMENTO UCCIDE LA VERITÀ UMANA

LO SLOGAN preferito dalla moderna scuola realistica americana è noto: esso è quello del film ripreso, sul luogo stesso ove sono avvenuti i fatti. Evidentemente il mondo intellettuale degli americani non è un mondo ove tutto sia da rifare (come essi pensano del nostro) ma piuttosto quello ove tutto è ancora da fare. In altri termini è il mito del ragazzo dei tredici anni che va sempre tenuto presente quando gli americani si cimentano con l'ardua sostanza delle idee.

Sentiamo in proposito l'opinione di Mr. Bryan. Egli rappresenta oggi presso gli Stati il tipo dell'americano medio ed è succeduto a Mr. Smith dopo che Hays, a proposito dei film di Capra, aveva osservato che questo personaggio, ingenuo ma un po' ottuso, non era degno di essere proclamato il cittadino nazionale degli Stati Uniti. L'interrogatorio di Mr. Bryan da parte di Darrow avvocato della lega

americana delle Libertà è rimasto celebre:

« Voi credete », domanda l'inquirente, « che la storia del diluvio è letteralmente vera? ».

« Io lo credo, signore ».

Darrow tossisce per schiarirsi la voce.

« Mr. Bryan, la Bibbia afferma che ogni cosa vivente che non fosse entrata nell'arca di Noè, fu sommersa dal diluvio. Voi lo credete? ».

« Lo credo ».

« Compresi i pesci che si trovavano fuori dell'arca? ».

Bryan esita un momento poi risponde: « Lo credo: io credo a tutto ciò che leggo nella Bibbia, perché la Bibbia fa documento ».

Questo aneddoto mette a fuoco con lucida precisione l'equivoco mentale che è alla base di tutta la scuola realistica americana del cinema e cioè che basti dare per sfondo, a una qualunque banale storia ro-



Factor all'opera per creare un viso "documentato": cicatrice sotto l'arcata oculare sinistra.

polo così fresco e giovanile. Il suo sintomo tipico è l'adorazione dei giovani americani per le donne di carta e cioè per le fotografie, in pose più o meno eccitanti delle « pin-up-girls » che abbiamo visto tante volte attaccate con gli spilli, alle pareti delle tende e delle baracche degli uffici civili e militari. Durante il periodo della guerra queste immagini hanno costituito, per più tempo, il surrogato della femminilità assente. Esse sono state talora disputate tra i prigionieri, con una sorta di geloso furore che rappresenta uno dei tanti aspetti della morbosità creata dal forzato isolamento. Nella notturna solitudine queste figure sembravano stranamente animarsi al lume di qualche mozzicone di candela e irradiare dal capezzale del letto uno strano fascino che empiva i sensi e lo spirito di stupore estatico. Ora è un fatto, che cessato questo periodo anormale, l'idolatria delle fidanzate di carta continua presso la gioventù americana. I giornali hanno infatti esposto il caso del dottor Roberto Dainart, un curioso tipo di degenerato, il quale aveva l'abitudine di passare lunghe ore della sua serata davanti una fotografia a grandezza naturale di Mae West, piazzata su una parete della sua camera da letto. Mae West è poco nota in Europa. Ma sugli schermi americani essa ha rappresentato il tipo della donna sensuale e volgare, le cui attitudini esercitano sugli uomini un richiamo tanto facile quanto immediato. Così a teatro, quando ella attraversa la scena, il pubblico la vede felinamente pie-



« Pugnata allo stomaco »: il manico e un pezzo della lama sono incollati sull'epidermide.

garsi sulle cosce e nei primi piani del cinema socchiudere gli occhi e lentamente schiudere le labbra tumide. Il dottor Dainart era pure musicista: suonava il piano e anche l'organo, un piccolo organo da chiesa di provincia che aveva montato nella sua camera da letto. Di sera egli accendeva certe speciali luci rosse ed in quest'atmosfera di messa di satana eseguiva della musica sacra, fissando con lo sguardo la fotografia della seducente attrice. Ecco che un giorno si presenta al suo studio una nuova cliente, una donna assai bella, cantante di « tabarin », la cui figura sembrava la replica vivente della sua fidanzata di carta e cioè la sosia perfetta dell'attrice. I sensi del dottore ne furono turbati oltre ogni misura. Il linguaggio spregiudicato della bella creatura, le sue pose sensuali e vivaci, il suo corpo pieno e voluttuoso provocarono in lui una esaltazione che le lunghe ore di contem-



Un'inquadratura di « Winterset » (Sotto i ponti di New York, 1936): un film non girato nei posti dove la vicenda si svolge; Santell si allontanò dalla formula per suggerire una verità umana.

plazione della fotografia trasformarono presto, in una specie di desiderio forsennato e irragionevole.

In verità Clara non era il tipo di donna da resistere lungamente ad una corte maschile. Dainart era poi un bell'uomo dallo sguardo intelligente la cui fisionomia calda ed ispirata sembrava fatta apposta per interessare le donne. Ma la sua fantasia era pericolosamente guasta. Così cominciò a maturarsi in lui l'idea folle che per essere fedele alla sua morbosa passione aveva il dovere di sopprimere la rivale in carne ed ossa della sua fidanzata di carta. Una sera d'estate Roberto invitò Clara nel suo appartamento e le diede a bere dei liquori. Più tardi le praticò pure una iniezione convincendo la sua incauta ospite che ciò avrebbe centuplicato la voluttà. Clara resa ebbra dalle libagioni e dalla droga sarebbe stata un'amante deliziosa. Ella rideva a piccoli scoppi vivaci quando, a un certo punto, il dottore si alzò e mise in azione un grammofono, opportunamente preparato accanto al divano. Presto le note di un canto gregoriano empiro dei loro accenti liturgici la camera aperta agli

effluvi della stagione. Allora Roberto si sdraiò accanto a Clara e, come accarezzandola, cominciò lentamente a stringere la sua gola candida. Sembrava quasi che la musica ritmasse i suoi gesti criminali. Infatti mentre le note del canto perpetuavano il solenne rito dell'adorazione divina egli serrava sempre più forte il collo di Clara fin quando si accorse che il suo corpo non dava più segno di vita. Solo quando la vide esanime, con le mani scintillanti di anelli e rattappate nei crampi dell'agonia, si alzò con calma e si inginocchiò umilmente avanti la fotografia sorridente della sua fidanzata di carta.

Il documento al posto della verità è l'equivoco fondamentale che sta a base della scuola realistica americana. Esso rivela una mentalità di cui il caso del dottor Dainart rappresenta l'apice morboso. Ma per rifarsi alle basi culturali di questo movimento occorre considerare il punto di vista del produttore Louis De Rochemont lo scomparso editore della famosa rivista cinematografica *March of Time*. Precisamente è la data del 15 luglio 1936 che può essere messa alla base di questo movimen-

Da « Scarface » (1932) di Hawks, film che in alcune sequenze ha un valore umano il quale trascende il documentario: si veda "lo sfregiato" che uccide il suo luogotenente (George Raft).





A sinistra: in «Underworld» (1927) di von Sternberg, il famoso particolare del quadro obliquo suggeriva l'epilogo di una lotta nei bassifondi della metropoli. A destra: il cattivo "buon gusto" della corrente produzione di Hollywood rappresenta una "facile America emersoniana".

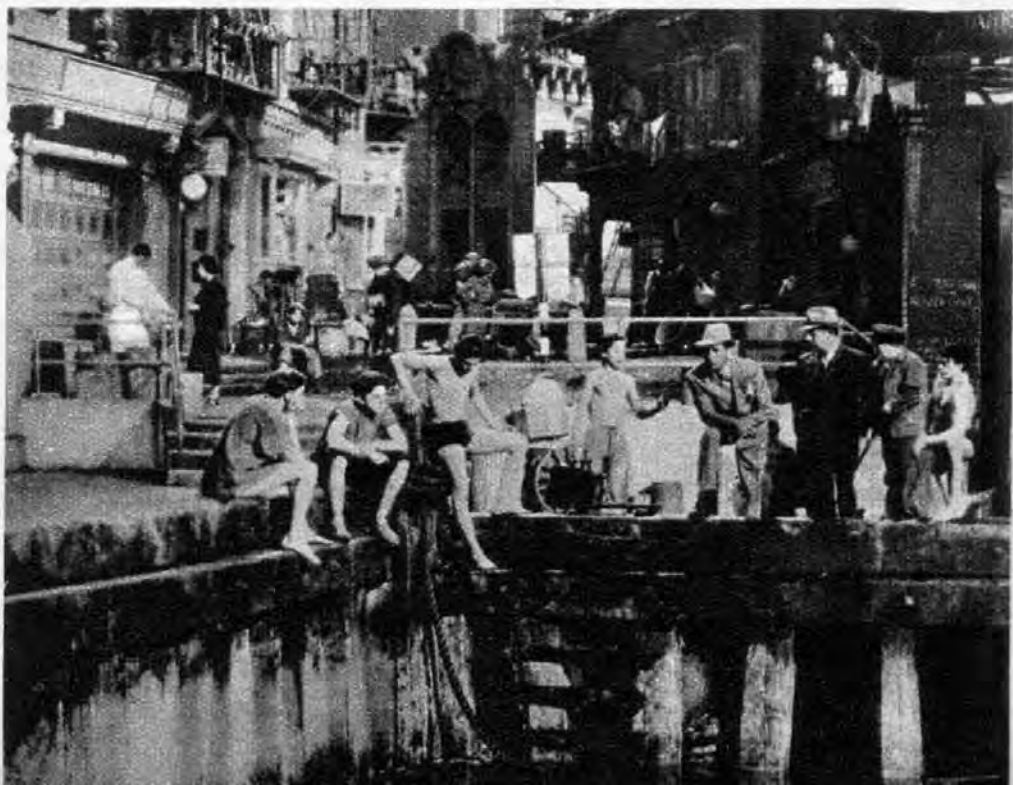
to. Essa è quella in cui De Rochemont, già capo dei servizi documentari della Fox-Film, entra in rapporti con Roy E. Larsen, uno degli editori di *Time*, *Fortune* e *Life*, quest'ultimo celebre per i suoi eccezionali servizi fotografici. Cosa propone De Rochemont all'editore di tale rivista? La creazione di una «revue» cinematografica che stesse alle attualità settimanali come il «magazine» al quotidiano. Nasce così *March of Time*. Va segnalato, ai fini che ci interessano, il metodo di lavorazione proposto. Il materiale di prima mano strettamente documentario è quello fornito dagli archivi cinematografici degli Stati e da quelli fotografici di *Life*. Quello di seconda mano dai corrispondenti di tutte le città del mondo. Al primo e al secondo viene poi aggiunto un materiale truccato, e cioè di scene realizzate in studio da attori che somigliano ai personaggi che interessano. Così nel numero dedicato al boia ufficiale della repubblica francese Mr. Deibler (Monsieur de Paris) tutte le scene in cui egli appare ripreso di scorcio, sono realizzate in palcoscenico. Questo metodo può essere posto alla base del neorealismo americano, e ciò è tanto esatto che è proprio De Rochemont che diviene in seguito il produttore di molti film di questa scuola.

Ma il metodo rivela sul piano narrativo la fatale divergenza tra la autenticità dei luoghi in cui il film si svolge e l'irricevibilità delle storie truccate, alle quali quei luoghi servono di sfondo, la cui convenzionalità ed arbitrio sono tali da portare al risultato opposto, e cioè da togliere ogni credito anche alla parte documentaria. In altre parole, e come dicono gli stessi americani, in questi film la paglia dell'artificio soffoca il grano delle cose. Il punto di partenza di De Rochemont è veramente lodevole. Egli tiene a darci un'America che non sia quella della corrente produzione spettacolare, a base delle consuete certezze americane: di poter bere ovunque dell'acqua ghiacciata, di trovare ovunque un bagno con il sapone in carta velina e i rubinetti di acqua calda, del frigidaire in cucina e del riscaldamento a tutti i piani. Per lui l'America non deve essere considerata come un treno di lusso, che offra un luogo completo di residenza, una specie di circolo-hotel montato su ruote.

Tanto meno egli predilige la solita vertigine luminosa di Broadway, facile luogo comune di film spettacolari, con eclissi variopinte e artifici elettrici. Parimenti egli è contro l'America igienica ed emersoniana di cui parla Cecchi, che si ritempra dalle fatiche nelle docce e che ha tutti i taxi che dovrebbe avere Napoli e tutti quelli che potrebbe avere Venezia se non avesse le gondole. Troppo questa produzione ci ha abituati al tipo di americano inaugurato da Douglas Fairbanks dal leggendario sorriso («keep smiling»), del giovane «yankee» dalle scarpe basse e dal cappello di feltro che maneggia la Chrysler come una bicicletta. Troppo conosciamo la sua espressione di beatitudine, mentre il barbiere gli cura la testa, la manicura le unghie e il lustrino le scarpe. Oggi il technicolor ci ha persino abituati alla ragazza americana che esce dal bagno, con un piccolo assortimento a colori: mutandine rosse, reggiseno bleu e slip scarlatto. Troppo conosciamo infine le loro canzoni ove «bees» rima con «crees», «dove» con «love» e «you an Y» con «moonlight» e «sky». E' finita dice De Ro-

chemont, l'epoca cantata da Frost: il nostro poco pianto andiamo cercando nel non aver che lagrime versare. Oggi noi vediamo le lagrime della nuova America per paura di quella vecchia che la stampa qualunque non esita a definire «mud rakers» e cioè raccoglitori di immondizie. Questi registi ci mostrano infatti vie sporche, piene di carta e di fogli di giornali o di carta di imballaggio. In un prossimo film Dassin ha promesso di farci vedere i luoghi di comodo della 125^a strada ove non esistono porte avanti ai gabinetti. Ma tutto questo non basta a darci l'«America messa a nudo nelle sue miserie e nei suoi segreti, leggibile nel presente e nell'avvenire», come annuncia un altro produttore scomparso, Mark Hellinger a proposito di *Naked City* (La città nuda, 1948). Questa coraggiosa mentalità è certo assai lontana da quella dei vecchi giornali conservatori, i quali non accettavano annunci mortuari o di case di salute perché per gli editori americani la morte e le malattie non esistono, al punto che quando avvenne il disastro del Lusitania essi pubblicarono la sola lista dei sopravvissuti, eliminando

Contro la formula di Louis De Rochemont, moltissimi di «Dead End» (Strada sbarrata, 1937) di William Wyler, vennero riconosciuti nei teatri di posa e raggiunsero una particolare funzione.



quella dei morti. Ma il metodo rivela nella sua applicazione cinematografica la fatale divergenza, tra l'autenticità dei luoghi e la falsità delle storie. I tre film di Hathaway: *The House of the 92nd Street* (La Casa della 92ª strada), *Kiss of Death* (Il bacio della morte) e *Call Northside 777* (Chiamate Nord 777) sono certamente interessanti ma anche qui gli sfondi fotografici ripresi sul posto non riescono a dare una reale umanità, ai banali drammi « gialli » e ai fatti di cronaca nera che ne sono l'oggetto.

Certamente questo metodo tiene alla maniera narrativa americana che oscilla tra il romanzo e il « reportage », l'osservazione del reale ed i soggetti inventati. Anche uno scrittore realistico come Dreyer prima di divenire un grande romanziere è stato un « reporter » infaticabile, un inquirente eccezionale capace di accumulare dettagli di ogni genere e di scrivere documenti ineguagliabili. Ma poi questa forma è divenuta corrente. « Frictionize yourself » è infatti la ricetta di una speciale speculazione letteraria e commerciale molto in voga negli Stati. « Ordinate il vostro romanzo su misura », suggerisce uno di questi scrittori a buon mercato: « Voi leggete dei romanzi per ritrovare la vostra immagine, ma poi vi accorgete che questa non è esatta. Un romanziere vi offre di inviarvi a stretto giro di posta una novella inedita di cui voi siete l'eroe. Inviatelo un dollaro, la vostra fotografia più un saggio del vostro carattere. Voi avrete il racconto della vostra vita ». Siamo alle solite: la fotografia, un esemplare calligrafico dovrebbero bastare a dare autenticità alla storia stessa della vostra esistenza. Ancora idolatria del documento secondo l'opinione di Mr. Bryan. Tale fotografismo è pure alla base di certe riviste specializzate come *True*, che ricostruisce i fatti di cronaca dove sono avvenuti, a mezzo di propri attori che godono presso il pubblico minuto di una popolarità, non inferiore a quelli dello schermo. Questa piega pericolosa della mentalità americana, che dà per sfondo ai luoghi autentici, storie non meno false e convenzionali di quelle rosa-sentimentali dei film di corrente produzione, ci porterebbe, a mettere l'inchiesta al posto del romanzo occidentale di caratteri e di costumi (di un Balzac o di un Flaubert) il verbale di pubblica sicurezza, al posto delle confessioni, poniamo, di un Rousseau o di un Gide, e ancora e sempre la fotografia, al posto della realtà.

Il pubblico americano ammette queste storie perché Mr. Bryan pensa che il documento non può essere messo in dubbio ed è disposto ad accettarlo come la Bibbia. Ma che ne pensano pubblici assai meno digiuni di quelli americani? Per lo meno che la realtà americana non è quella dei suoi film realistici. E qual'è? Sono allora altri nomi che si dimostrano più validi al posto di quelli di De Rochemont o Helinger. Ci convinciamo allora che alla base di questi film intelligenti non può essere messa la facile formula del soggetto realizzato sul posto stesso ove i fatti si sarebbero svolti ma piuttosto quella di Ceckov che non è più una formula, ma che sta alla base di tutta la scuola cinematografica russa: né naturalismo, né realismo. Non c'è bisogno di chiudersi in questa o in quella cornice. Bisogna che la vita sia qual'è e gli uomini quali sono senza artifici. E' appena il caso di aggiungere che



Da un'altra inquadratura di « *She Done Him Wrong* », che dà un'immagine tipica di Mae West: occhi sensualmente socchiusi, labbra umide dalle quali esce il fumo della sigaretta di marca.

Luigi Chiarini proprio su questa rivista ha poliedricamente illustrato, un tale punto di vista. Ma allora bisogna riconoscere che la tradizione di questi film è sempre esistita nel cinema americano, da *Underworld* (Notti di Chicago, 1927) di Von Sternberg a *Of Human Bondage* (Schiavo d'amore, 1934) di Cromwell, da *The Crowd* (La folla, 1928) di Vidor a *Winterset* (Sotto i ponti di New York, 1936) di Santell, per nulla intenzionalmente girati sui luoghi ove i fatti sarebbero avvenuti. Ciò che più colpisce in *Underworld* ed è il particolare di una scena montata in studio, e cioè il dettaglio di un quadro che appare in diagonale, sullo sfondo di una parete, perché uno dei chiodi che lo regge è caduto durante la lotta. Così pure il finale di *Scarface* (1932) ha solo valore umano e niente affatto documentario quando vediamo l'avversario cadere in ginocchio, abbattuto dai colpi di rivoltella, mentre ancora agita l'indice per affermare che egli è innocente. E in *The Lost Week-end* (Giorni perduti, 1945) di Wilder, ciò che commuove è la bottiglietta appesa all'ennesimo piano del grattacielo, come simbolo della degenerazione alcoolica. E allora dove è la formula di De Rochemont?

Una traccia tendenziosa la troviamo solo nell'apologia documentaria del mutilato nel film *The Best Years of Our Lives* (I migliori anni della nostra vita, 1946) di Wyler. E cioè nel giovane invalido al quale il regista con una specie di crudeltà rosa, tipicamente americana, densa di un sadismo ingenuo ed esibizionista, si diverte a far

fare gli esercizi più vari, come prendere il gelato, incassare la moneta, togliersi la giacca quasi si fosse trattato di far manovrare il fantoccio animato di Mac Carthy. Qui Wyler felice di avere a disposizione un vero mutilato e cioè ancora una volta un pezzo di documento inoppugnabile, trasforma il personaggio in un numero di varietà, grottesco e pietoso, riuscendo solo a toccare lo stomaco dello spettatore sensibile. Laddove solo qualche notazione espressa, con delicatezza e pudore sarebbe bastata a dare al personaggio la sua umana autenticità. Il suo procedimento ricorda qui troppo l'uomo dal polmone di acciaio che delle belle infermiere, sulle fotografie di *Life*, conducono a passeggio sul ponte della nave in un cilindro brillante, sotto cui il disgraziato respira, sorridendo attraverso il sarcofago obliquo (*Keep Smiling*). Qui traspare cioè, ancora una volta, la tipica mentalità documentarista degli americani i quali, racconta Giroudoux, quando all'indomani dell'altra guerra incontrarono la rappresentanza francese dei combattenti non si stancavano di toccare le sciaole, le medaglie e le decorazioni degli ospiti e in genere tutto ciò che poteva sapere di metallo, come la mano di ferro del comandante e solo dopo e senza curiosità, la sua seconda mano che intanto era di carne. Qui anche Wyler si è fatto prendere la mano dal documento e come molti registi americani si è mostrato disposto a uccidere la realtà: per rendere omaggio alla sua fotografia.

ROBERTO PAOLELLA



Il San Michele, gran premio del Festival belga, assegnato a «Ladri di biciclette» per il miglior film. Il San Michele è un simbolo che orna la guglia del Municipio di Bruxelles. Lo gnomo calpestato rappresenta la sciocchezza.

IL II FESTIVAL BELGA

italiana imponente e abile e il ricordo di aver sfiorato nel 1947 il gran premio con *Paisà*, *Sciucchià* e *Vivere in pace*.

Su tutto il resto, la discussione è facile e spesso giustificata. Il premio per lo scenario a *Les casse-pieds*, film spiritoso ma senza scenario? Il premio per la migliore fotografia al bravo e stucchevole Figueroa, quando c'erano Alkan (per *Les amants de Vérone*) o Leonida Barboni (per *In nome della legge*)? Il premio ad Anna Magnani per la migliore attrice? Il premio per il miglior insieme agli Stati Uniti è poi una sorta di sfida all'evidenza: la partecipazione nazionale più valida era certo quella francese, che affiancava film di prim'ordine, quali *Le point du jour*, *Les parents terribles*, *L'école buissonnière*, *Les amants de Vérone*, *Le silence de la mer*, *Gigi* e *Tabusse*. L'ultimo è una vera rivelazione, degna dell'avventura di Fernandel in *Angèle*, qui ripresa da Rellys, altro comico divenuto tragico. L'Inghilterra meritava più dell'America. L'umanità, insomma, concerne solo il film di de Sica, *Kalpana*, un nuovissimo film indiano, *Ispirazione* (pupi di vetro) di Karel Zeman, *Brotherhood of Man*, disegno animato americano di Robert Cannon. Per tutto il resto, coltello in mano. Ma il Festival di Knokke aveva un cassetto segreto: il «Festival du Film Expérimental et Poétique», iniziativa capitale che permise di vedere e di confrontare le opere dell'avanguardia cinematografica (o creduta tale), dal 1920 ad

Murray è straordinario), ma regia letteraria. Cavalcanti stesso ne è scontento.

Del film anglo-italiano *The Glass Mountain* di Henry Cass, con Valentina Cortese e Antonio Centa, diremo poco, contentandoci di raccomandarlo agli amici dei film canori. Con *Adam and Evelyn* di Harold French, che dà un nuovo viso alla cara Ofelia, Jean Simmons, e con *That Dangerous Age* di Gregory Ratoff, girato in parte in Italia con Myrna Loy e Roger Livesey, l'Inghilterra mostra una magnifica attitudine a battere il cinema americano sul terreno della facilità e della perfezione esteriore. Insomma, industrialmente parlando, Hollywood non ha che un concorrente: Londra. E' la costante che si profila a ogni mostra del cinema. Di una qualità più elevata è *The Small Back Room* di Michael Powell ed Emeric Pressburger (una volta tanto in bianco e nero), romanzesco ben dosato con una punta giustamente drammatica; e un film che quattro registi — Ken Annakin, Arthur Crabtree, Harold French e Ralph Smart — hanno dedicato a quattro novelle scelte da W. Somerset Maugham: *Quartet*. Due «novelle» sono cinematograficamente vive e quasi irritanti: *The Kite* (L'aquilone, di French) e *The Colonel's Lady* (di Smart), il primo interpretato da George Cole e di una lingua e d'una notazione londinesi esemplari, il secondo da uno stupefacente Cecil Parker.

Gli Stati Uniti, giunti in massa col solito pezzo forte *Johnny Belinda* (che Jean Negulesco ha preso dal dramma d'Elmer Harris), interpretato da Jane Wyman, presentarono qualche opera notevole. *Yellow Sky* di William A. Wellman, con Gregory Peck, Richard Widmark e Anne Baxter, anche se zeppo di ricordi dei migliori «westerns» da Ince a oggi, è un buon film, a volte d'una violenza e d'una sensualità incredibili per un film americano. *Home of the Brave* di Mark Robson, ineccepibile, serrato e a volte commovente, rimprovera con durezza l'inumano razzismo degli uomini, e il caso particolare dei neri in America. Il racconto, col solito psi-

PUNTO ED ESEMPIO

Knokke-Le Zante, luglio.

PER LA seconda volta il Belgio ha riunito il mondo del cinema in una sala dalle poltrone severe e dallo schermo candido. Knokke, luogo dell'appuntamento, è una famosa spiaggia di lusso sul Mare del Nord, a pochi minuti dall'Olanda. Un Casinò d'eccellente concezione permette di giocare, recitare, ballare o proiettare a volontà. La grande sala ove si svolgevano le proiezioni aveva addirittura una parete mobile che scompariva nel soffitto silenziosamente, ad ogni pausa, silenziosamente e perfettamente, come l'ospitalità e l'organizzazione degli amici belgi.

Che cosa vale questo primo Festival del 1949? E' difficile rispondere, soprattutto per noi italiani che abbiamo ricevuto per *Ladri di biciclette* il «San Michele», simbolo di Bruxelles e gran premio della rassegna, solo premio assoluto d'altronde. Ma risponderemo ugualmente. Il riconoscimento del primato italiano era atteso. Da quindici giorni, una terribile unanimità si era fatta su *Ladri di biciclette*.

— *Le voleur de bicyclettes?* (è questo infatti il titolo francese).

— *Le chef-d'oeuvre des chefs-d'oeuvres...*

— Ce qu'on a vu de plus important depuis Chaplin...

Il Festival belga non poteva essere insensibile al giudizio per la prima volta concorde di tutta la critica e dei grandi registi europei. Senza contare due fattori psicologici: la presenza d'una delegazione

oggi. Dobbiamo questo secondo Festival a Jacques Ledoux, conservatore della Cinémathèque de Belgique, che ha realizzato un autentico miracolo d'informazione, di selezione e di sintesi. Già i soli film sperimentali meritavano d'affrontare il vento tagliente (in luglio!) del Nord...

Quali sono le «rivelazioni» d'ordine internazionale? Sulle opere italiane non insisteremo: il pubblico accolse *Ladri di biciclette* e de Sica con manifestazioni che nessun altro conobbe. La costruzione e l'agitazione di *In nome della legge* piacquero, nonostante qualche venatura sentimentale, ma *Molti sogni per le strade* commosse gli spettatori e i giudici. La Francia non aveva molte opere inedite, a parte *Tabusse* e *Gigi*. *Tabusse* appartiene alla vena in bilico tra Jean Giono e Marcel Pagnol e merita il nostro plauso per la sua semplicità e la sua verità drammatica. Vi è una scena in cui *Tabusse* uccide i suoi cani affamati, tra le più belle del cinema. *Gigi*, che Jacqueline Aubry ha preso con mano felice in una novella di Colette, è fatto con mezzi troppo evidentemente limitati, ma rivela una piccola attrice, nella parte della giovinetta, Danielle Delorme, di una tale aderenza al personaggio che lo spettatore attento si domanda se potrà mai trovare un'altra parte. La produzione inglese era di qualità meno omogenea del solito. Il film di Alberto Cavalcanti, sul quale molto si sperava, *For Them That Trespass*, ha deluso. Violenza di tono, immagini di studiato valore, messinscena abile (Stephen



Richard Todd in «For Them That Trespass», film inglese diretto da Alberto Cavalcanti.

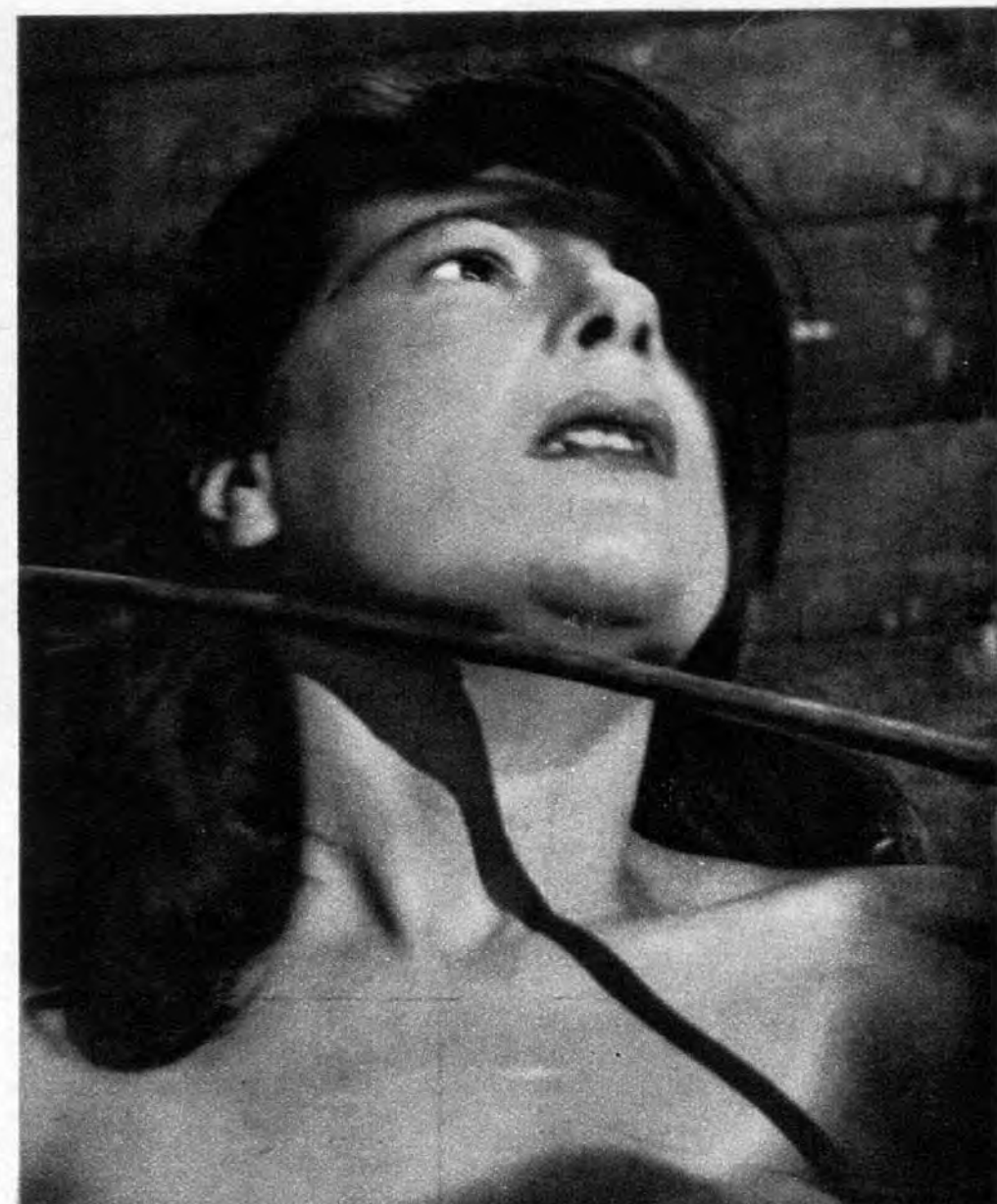
canalista e coi soliti ritorni, è ben condotto, e la coppia del negro James Edwards e del bianco Frank Lovejoy è ammirevole; meno lo è un certo alibi che vorrebbe assimilare il razzismo al ridicolo. Poco avevamo da attendere da Litvak e dal suo *Sorry, Wrong Number*, con Barbara Stanwyck e Burt Lancaster. Certo il terrore si taglia a fette e l'espressione rivive in Litvak come il ricordo d'un profumo. Ma la meccanicità dello scenario e delle invenzioni fa di questo film uno strano spettacolo da museo. Il miglior film americano è pro-



Noël-Noël in « Les casse-pieds », film cui è stato assegnato il premio per il miglior scenario.

babilmente *The Quiet One*, anch'esso sulla questione atroce d'una razza oppressa da un'altra in uno stesso paese. Sidney Meyer, uomo di teatro, racconta la storia d'un piccolo negro che va a scuola. Si sente spesso il film di dilettante, ma un dilettante che sa esprimersi senza sbavature.

Non parleremo, per amor di pace, dei film argentini, né di *La maudite* di Benoît e de Meyst, film belga, degno dell'inverosimile *Salon Mexico* di Emilio Fernandez. In quest'ultimo spigoliamo una frase meravigliosa, da mettere in un'antologia dello sciovinismo attraverso i secoli, che qualcuno dice su un ufficiale messicano:



Da « Ghetto Terezin » di Alfréd Radok: film cecoslovacco pregevole sotto diversi aspetti, che in parte si riallaccia alle esperienze tedesche e soprattutto a quelle del miglior cinema russo.



Un'inquadratura della sequenza scritta da Max Ernst per « Dreams That Money Can Buy », di Hans Richter: questo film era già stato presentato e premiato alla Mostra di Venezia nel 1947.

«E' entrato a Tokio con le truppe del nostro generale Gardenas e Mac Arthur...». Lasciamo pure da parte il film greco *Marinos Kondaras* di Zavala (in costume), *Sol e Toros* di José Buchs, film portoghese, *Medianoche*, altro messicano: il cinema non ne soffrirà punto. *Ghetto Terezin* di Alfréd Radok, film cecoslovacco, è pregevole sotto molti aspetti, con qualche momento di sostenuta emozione (come l'istante in cui le corde del vecchio piano annunciano la libertà), inquinato da troppi ricordi delle due scuole vicine, tedesca e russa.

Non resta che una vera sorpresa, comparabile alla scoperta del cinema messicano a Cannes nel 1946: *Kalpana* (Immaginazione), film indiano prodotto, realizzato e interpretato da Uday Shankhar e da sua moglie, a Bombay. E' un immenso « polpettone », in cui le danze antiche dell'India mistica si fondono e si trasfigurano nella vita moderna, con frequenti ricordi dell'espressionismo germanico e addirittura con palesi legami con *Metropolis*. Ma nel film-rivista di Shankhar c'è un'ora di straordinarie visioni e le sovrimpressioni non sono sempre gratuite, come pure l'uso delle esposizioni multiple. Shankhar è probabilmente un attore mediocre (dal punto di vista occidentale, ben inteso), ma è un



Da «Salon Mexico» di Fernandez, operatore Figueroa: il quale ha ottenuto l'ennesimo premio per la migliore fotografia; in verità i premi che egli colleziona non sempre sono meriti.

grande regista, un gran danzatore e un grandissimo coreografo. Nel film, per noi, c'è una doppia visione: l'India millenaria e sempre vivente, che va a Siva e a Parvati in automobile; e l'uso che quella civiltà fa d'una tecnica e d'un'arte del XX secolo venute dall'Europa. Un'altra sorpresa, anche per me, è il nuovo disegno animato americano di Robert Cannon, di Fred C. Quimby e di Tex Avery. *Brotherhood of Man*, di Cannon, generosamente didattico, schematizzatore della fraternità umana nel mondo, è un eccellente esempio di animazione esatta, di disegno fuori conformismo anglosassone, di colori intelligenti. Ne ripareremo.

La retrospettiva dedicata a Jacques Feyder è stata brillantemente documentata. In

più delle proiezioni, il Belgio vi ha contribuito con una pubblicazione accuratamente presentata, da Luc Haesaerts: *Jacques Feyder ou le cinéma concret* [edito dal «Comité National Jacques Feyder», 100 p., 62 ill., Bruxelles, 1949] con articoli di Nino Frank, Charles Spaak, Jean Grémillon, Alexandre Arnoux, Louis Jouvet, Robert Florey e qualche pensiero di René Clair, Cavalcanti, Carné, Gance, Orson Welles e Autant-Lara. La Francia inviò il primo numero del *Bulletin International du Cinématographe*, edito dalla Cinéma-thèque française: *Filmographie de Jacques Feyder* [n. 1, 64 p., 27 fotografie, Paris, giugno 1949], con una prefazione di Grémillon. E' nella piccola sala consacrata alle retrospettive che si è svolto il festival

nato nel cuore del festival, la sfilata del film sperimentale e poetico, formula vasta e coerente. Abbiamo visto o rivisto tutto Ruttmann, Germaine Dulac, Man Ray, Buñuel, Fischinger, Alexeïeff, Pinschewer, Hans Richter, Marcel Duchamp, Fernand Léger e l'opera recente di Mac Laren, di Veronesi, d'Emmer, di Maya Deren, di Len Lye.

Dopo la prima impressione inevitabile di noia, un esame di coscienza s'impone. Su circa duecentocinquanta film che rappresentano, nominalmente, l'avanguardia del cinema, cosa resta? Visti insieme, in una prospettiva (molto Schufftan) del tempo, balzano agli occhi i plagi, gli sforzi per «épater le bourgeois» e una vagaria di scherzo goliardico indegni della celebrità di molti di quei film. Certi umoristi applicarono alla pellicola la formula di Alphonse Allais che «grazie al progresso della scienza sperava togliere infine alla gomma quella sua noiosa elasticità», e diedero film vergini come opere pure del loro genio. Altri si plagiarono a vicenda. Altri ancora cercarono di parlare un lin-

I PREMI

St. Michel, Gran Premio del «II Festival Mondial du Film»: a *Ladri di biciclette* di De Sica (Italia).

Premio per la migliore regia: a Ted Tetzlaff per *The Window* (U.S.A.).

Premio per il migliore scenario: a Noël-Noël per *Les casse-pieds* di Jean Dréville (Francia).

Premio per la migliore fotografia: a Gabriel Figueroa per *Salon Mexico* di Emilio Fernandez (Messico).

Premio per la migliore interpretazione femminile: ad Anna Magnani per *Molti sogni per le strade* di Mario Camerini (Italia).

Premio per la migliore interpretazione maschile: a Bernard Blier per *L'école buissonnière* (Francia).

Premio per qualità eccezionali: ex-aequo: a *Home of the Brave* di Mark Robson (U.S.A.) e *Kalpana* di Uday Shankhar (India).

Premio per la più notevole selezione nazionale: agli Stati Uniti d'America.

Premio per il miglior cortometraggio a soggetto: a *Transport urbains* di Gibault (Francia).

Premio per il miglior "reportage": a *Tra Scilla e Cariddi* della Panaria Film (Italia).



Rellys si rivela in «Tabusse» un ottimo attore drammatico. Vi è, in questo film, una delle più belle sequenze del cinema odierno: si veda il protagonista che uccide i suoi cani affamati.

guaggio surrealista per scuole serali. L'avanguardia esce da questa riunione con trenta film solidi, di ricerca autentica, il che è molto! Il resto è zavorra, penosa elucubrazione di finti paranoici e pretesa intelligenza di furbi di provincia. Tra le ricerche — e le trovate — di Oscar Fischinger e certe pellicole «sperimentali» per ragazzacci in ritardo non c'è nulla di comune, a parte una millantata originalità.

Una revisione dei valori è necessaria. Il falso genio è odioso come la peggiore di tutte le frodi. Da trent'anni si citano film che nessuno ha mai visto su uno schermo e che in realtà ingombrano inutilmente le vie dell'avanguardia. D'altronde, tutto il cinema è avanguardia. Un film di Hans Richter riassume l'opera dei novatori, la spolvera, la lustra, la colora, la vernicia, la zucchera e vi aggiunge il cartello «passe-partout» del surrealismo per vetrina di dolciere e del freudismo «usum America»: è il noto *Dreams That Money Can Buy*. Tutto ciò non è più avanguardia, ma laboriosa cultura. L'avanguardia è altrove.

LO DUCA

IL IV FESTIVAL SVIZZERO

A LOCARNO NON SI ADDICONO LE PREMIAZIONI UFFICIALI

NEGLI ANNI passati, una giuria composta di giornalisti e critici scelti tra quelli accreditati al Festival di Locarno, dava attraverso referendum alcune segnalazioni a carattere del tutto ufficioso. Nel 1947 e nel 1948 *Le silence est d'or* di Clair e *Germania anno zero* di Rossellini furono considerati i migliori film a soggetto, e lo stesso Clair e John Ford (*Fort Apache*), i registi più significativi delle due rassegne. Quest'anno, per la prima volta a Locarno, una giuria ufficiale, composta di sette membri (Hugo Mauerhofer, P. J. Bloch, Roman Brodmann, Emile Grêt, Jean Nicollier, Antonio Chiatton e Guido Calgari), ha assegnato un Gran Premio di Locarno ed altri sette premi ex-aequo i quali, invece di avvalorare la manifestazione, l'hanno sensibilmente compromessa. Nelle cronache delle premiazioni ufficiali o ufficioso, infatti, mai si era verificata la confusione assurda in cui è caduta la giuria svizzera. Della trentina di film presentati a Locarno, uno solo era indiscutibilmente su un piano d'arte e di poesia: *Ladri di biciclette*; ma il Gran premio è andato ad una delle opere più mediocri in competizione: *La ferme des sept péchés*, inspiegabilmente giudicata la migliore per il suo contenuto e la sua forma, le sue qualità di rievocazione storica, i suoi valori simbolici e addirittura poetici. La regia di De Sica è sembrata inoltre inferiore a quella del Wellman di *Yellow Sky*. Comunque un applauso di ben tre minuti e mezzo ha salutato la proclamazione del « premio speciale », (ma diremmo di consolazione),

conferito a *Ladri di biciclette* per « il film più notevole trattante un problema umano e attuale, per la sua generosità di intenzioni e la sua verità di realizzazione »; un applauso soprattutto polemico e di simpatia, con il quale critici e pubblico volevano dissentire dall'operato della giuria. Un confronto tra il film italiano e quello francese è del tutto impossibile; per l'opera di De Sica si può veramente parlare di unità tra contenuto e forma, di valori poetici e di costante partecipazione umana. Il lavoro di Jean Devaïre, invece, denuncia già nella impostazione lo schema, peraltro ricalcato su esperienze di altri e ben più feconde; sulle esperienze, ad esempio, del *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di Orson Welles. Un uomo viene trovato ucciso in una strada di campagna: è il grande "polémiste" francese Paul-Louis Courier; vengono interrogate sette persone, ognuna delle quali ricostruisce soggettivamente la figura dell' "ucciso". La "chiave", in *Citizen Kane*, era il rinvenimento del segreto intimo di un uomo, sofferente ed incomprenduto anche nei suoi affetti familiari; in *La ferme des sept péchés* questa chiave è di natura meccanicamente poliziesca: si tratta di crimine politico o di interesse, di fanatismo o di pazzia? Queste le domande che pone nei vari episodi il film, e che vogliono tener desta l'attenzione dello spettatore. Non si può parlare, per Devaïre, neppure di "virtuosismo acrobatico" ma piuttosto di effetti a forti tinte, di recitazione retorica, di ambizioni sbagliate soprattutto quando il film ha la pretesa di



Quest'anno, per la prima volta a Locarno, una giuria ufficiale ha assegnato dei premi. Ecco la targa in oro per il miglior film vinto, ingiustamente, da « *La ferme des sept péchés* ».

illustrare i costumi di un'epoca passata, della Francia 1825.

La ferme des sept péchés non ci sembra neppure il miglior film della selezione francese; su un diverso piano è da porre infatti, con tutti i suoi errori, *Pattes blanches* di Jean Grémillon: un regista anti-commerciale, e che quindi i produttori tengono spesso inattivo, autore di opere intelligenti come *La petite Lise* (1931) e *Lumières d'été* (1943). Il suo intellettualismo risente l'influenza, in *Pattes blanches*, di Jean Anouilh, del quale sono il soggetto la sceneggiatura e i dialoghi; così come in *Lumières d'été* si sentiva la presenza di Jacques Prévert, a sua volta autore (in collaborazione) dello scenario e dei dialoghi di quel film. Dall'incontro Grémillon e Anouilh non poteva nascere che un film "maudit": sensualmente malato nella impostazione e negli sviluppi, mostra in ogni inquadratura un vistoso gusto edonistico, una calligrafia fine a se stessa, una ricerca del particolare volta a mettere in evidenza abbondanti elementi letterari, i quali annullano quasi del tutto il fattore umano.



Betty Grable nel film « *That Lady in Ermine* »: l'ultima "favola" che porta la firma di Lubitsch.



Vincio Beretta, della Direzione del Festival svizzero, mentre intervista per Radio Monteceneri Vittorio De Sica che, con « *Ladri di biciclette* », è il vero ed assoluto vincitore di Locarno.



1



2



3



4

I personaggi della torbida e sconcertante vicenda (la vendetta di un uomo contro il fratellastro: spinge una donna a sedurlo e poi svela il gioco, che si conchiude con l'uccisione della protagonista) mancano di vere psicologie, agiscono spinti da irresistibili quanto arbitrarie passioni, da un "destino" proposto in partenza ma non suggerito, da moti diversi tra i quali risaltano soltanto quelli carnali, in quanto poggiano sulla bellezza disfatta ma sensuale di Suzy Delair e sul fisico di Paul Bernard ("Pattes blanches") e di Michel Bouquet (il fratellastro). Soltanto Arlette Thomas, nella parte della piccola serva innamorata di "Pattes blanches", rispecchia una umanità sofferta, in efficace contrasto col sadismo e l'atmosfera malata del film, il quale trova nella scenografia di Léon Barsacq e nella fotografia di Philippe Agostini ottimi elementi compositivi che, con gli altri valori formali accennati, pongono la sconcertante opera di Grémillon e Anouilh tra quelle degne di essere prese in considerazione e di apparire ad un Festival. Un altro film da Festival, anche se disparato, è lo svedese *Hamnstad*, diretto da Ingmar Bergman, di cui vedemmo l'anno scorso a Venezia *Musik i mörker*. Dal piccolo porto brettone, dove si svolge la vicenda di *Pattes blanches*, passiamo ai bassifondi di una grande città nordica, ad una diversa atmosfera morbosa, anche perché questa volta esiste un tema moralistico, l'impostazione di un problema attuale per il cinema svedese: la rieducazione delle "ragazze perdute". (Si veda, in proposito, anche *Tva Kvinnor* di Sjöstrand). Il film di Bergman va alla ricerca delle cause della condizione umana in cui si trova una ragazza, già rinchiusa in una casa di correzione anche per colpa dei suoi familiari, ed ora in libertà condizionata. Se il regista non domina la materia, riesce comunque a suggerire certi stati d'animo della protagonista, i rapporti che questa ha con il giovane che ama. Certe sequenze, come quelle della casa di correzione e degli amplessi, sono di una arditezza tutta nordica, di una ambientazione e di una atmosfera piuttosto notevoli: il materiale plastico viene impiegato in misura opportuna, e il viso di Nine-Christine Jönsson è di una espressiva singolarità.

Gli Stati Uniti d'America, che da tempo si ripetono nel "western", hanno trovato in questo genere un film significativo diretto dal migliore Wellman, dal regista cioè di *The Ox-Bow Incident* (Alba fatale, 1943). *Yellow Sky* ci riporta al periodo della guerra civile del 1867 e narra la storia di sei fuori legge i quali, inseguiti dalla polizia, fuggono in un deserto e trovano in un villaggio semidistrutto e abbandonato una donna e dell'oro; sorgono i conflitti di prammatica, ma alcune psicologie sono bene tratteggiate ed efficacemente espresse la violenza delle passioni e l'arsura del paesaggio: l'inseguimento iniziale e la marcia nel deserto hanno un valore linguistico non comune: poggiano su un montaggio abile e su certi "campi lunghi" suggestivi. Il film, però, si conchiude arbitrariamente, seguendo i principi dello schema fisso: con la redenzione del capo bandito e con il solito bacio. Le esigenze di una produzione di compromesso pongono *Yellow Sky* nei limiti del buon artigianato. Un posto a parte merita anche *Il mulino del Po*, che ha fiancheggiato nobilmente *Ladri di biciclette*, pur essendo opera di livello netta-

mente inferiore a quella di De Sica. Il più ziosissimo negli assunti, il film è il terzo volume dell'omonimo lavoro di Riccardo Bacchelli, e si inquadra per Ferrarese fine Ottocento, ricco di sociali e di lotte politiche: proprio tra i contadini e mugnai contro le tasse governative e viceversa. «L'opera di Bacchelli», riferisce Lattuada, ha dato la possibilità, appunto, di dare al popolo italiano un'immagine di dimensioni inconsuete, di grandezza e altezza morale, di vedere coraggiosamente espressi i tormenti e le passioni della società in continuo fermento, spinta, dalla povertà, alla ricerca di possibili assestamenti ed equilibri. Il film corale dunque, storico e socialmente preoccupato dalla accennata obliquità, Lattuada non è riuscito a costruire un'architettura precisa e "razionale", la chiarezza necessaria alla vicenda è mancata. E non perché, ad esempio, il ruolo degli agricoltori italiani esce di conto senza un accento di chiusura.



5

to per il fatto che la "giustizia" invocata e gridata nasce da una umanità introspettivamente definita, da una visione del mondo schematica e notoriamente suggerita, dalla esposizione e non nei fatti, in modo da ricercare l'intimo fenomeni storici e sociali, che i personaggi diventano verbosi, tengono più al "cliché" dialettale, questo si avverte l'influenza di Soderström a figure artisticamente elaborate e la natura (il Po, il Ferrarese) non si fonde con i personaggi e il loro ma serve piuttosto a far risaltare

1) Dal film svedese «Hamnstad» per motivi psicologici. 2) Un altro film prescelto per la sua concezione del cinema nordico: «Tve äro ett» di Carl Theodor Dux. 3) Un'inquadratura di «He Walder» di Carl Theodor Dux. 4) Una inquadratura di «He Walder» di Carl Theodor Dux. 5) Da una delle sequenze di «Hamnstad» di Ingmar Bergman. 6) «Pattes blanches» di Grémillon. 7) Da «Yellow Sky» di William Wellman.

INDICE DEI FILM

(Anno I Volume I - 25 ottobre 1948
30 giugno 1949 - Fascicoli 1-17)

Contrariamente alle nostre intenzioni, per motivi di spazio non possiamo includere in questo indice tutti i film comunque citati nei primi diciassette numeri di Cinema nuova serie (primo volume), ma soltanto quelli di cui si è dato, almeno, un cenno critico o una foto. Per gli stessi motivi non è possibile ripetere, nel loro ordine alfabetico, anche i titoli originali: che mettiamo tra parentesi accanto ai corrispondenti titoli italiani.

I numeri in corsivo indicano le pagine in cui il film è brevemente menzionato; i numeri in tondo le pagine in cui vi è un giudizio critico più o meno ampio sul film. I numerosi posti dopo la lettera F si riferiscono alle pagine dove si trovano le fotografie dei film citati. Per le pagine di copertina diamo il numero del fascicolo e quello della pagina, separandoli con una sbarra trasversale: così ad esempio, 8/3 sta ad indicare la terza pagina di copertina dell'ottavo numero della rivista.

Cinema è la prima rivista che fa un lavoro sistematico del genere: a nostra conoscenza, soltanto il trimestrale inglese *Sight and Sound* segue un sistema di indici che si avvicina al nostro. Siamo certi che il lettore apprezzerà questa innovazione, la quale gli può permettere una facile e rapida consultazione.

A

- Accadde nella V Strada (*It Happened on Fifth Avenue*) - 174; F 175.
Accadde una notte (*It Happened One Night*) - 52, 315, 346, 384, 544; F 53.
Acciaio - 89, 521; F 89, 90, 91.
Acque del Sud (*To Have and Have Not*) - 310.
Admiral Nakhimov - 18; F 20.
Albergo Nord (*Hôtel du Nord*) - 150, 151, 236, 538; F 500.
Aguas bajan negras, Las - F 531.
Aigle à deux têtes, L' - 29, 68, 77, 106, 300.
Air pur - 282, 476.
Alba fatale (*The Ox-Bow Incident*) - 192, 256, 284, 308, 344, 443.
Alba tragica (*Le jour se lève*) - 12, 151, 236, 288, 325, 538; F 151, 341, 238.
Albero cresce a Brooklyn, Un (*A Tree Grows in Brooklyn*) - 15, 24, 157, 342, 344; F 14, 345.
Aleksandr Nevsky - 18, 117, 120, 462.
Alfa Tau - 10, 157, 212, 384.
Alice nel paese delle meraviglie (*Alice au pays des merveilles*) - 153, 176; F 153, 176, 177.
Allegria (*Allotria*) - 184.
Alle sei di sera dopo la guerra - 20, 46.
Alleluia! (*Hallelujah!*) - 181, 182, 221, 236, 306, 316, 348, 372, 460, 466, 494; F 182, 372, 459.
All Over the Town - 430; F 429.
All Quiet on the Western Front - 189.
Altra parte della foresta, Un' - (*Another Part of the Forest*) - 80; F 80, 81.
Al tuo ritorno (*I'll Be Seeing You*) - 348.
Amami una donna (*I Loved a Woman*) - 186.
Amanti del sogno, Gli (*Love Letters*) - 122, 330, 416.
Amarti è la mia dannazione (*So Evil My Love*) - 540.
Amanti folli (*Liebele!*) - 61, 184.
Amanti senza amore - 266.
Amants de Verone, Les - 28, 360, 415; F 28, 361.
Ame d'artiste - 115.
A me la libertà (*A nous la liberté*) - 107, 282, 427, 470.
Americano in vacanza, Un (*di Zampa*) - 189, 266.
American Romance, An - 92, 381, 412.
Amleto (*Hamlet*) - 5, 24, 93, 143, 164, 166, 207, 215, 252, 327, 366, 370, 388, 402, 413, 486; F 23, 252.
Amore, L' - 10, 32, 63, 78, 99, 373, 402, 420, 453.
Amore sublime (*Stella Dallas*) - 24, 92, 221, 352, 381.
Amorosa menzogna, L' - 444; F 444.
Amoureux sont seuls au monde, Les - 29, 78, 106, 272.
Anche i boia muoiono (*Hangmen Also Die*) - 74, 372.
Angeli dell'inferno, Gli (*Hell's Angels*) - 189.
Angelo azzurro, L' (*Der Blaue Engel*) - 203, 230, 302, 336, 374, 427, 521; F 63, 203, 231.
Angelo del male, L' (*La bête humaine*) - 11, 105, 134, 236, 278, 372, 466; F 278.
Anges du péché, Les - 486.
Angoscia (*Gaslight*) - 14.
Animal Crackers - 331.
Anima ferita (*Till the End of Time*) - 15, 24, 110, 146, 148, 175, 308, 348, 447; F 15, 147.
Anime in delirio (*Possessed*) - 93.
Anna Boleyn - 262; F 263.
Anna Karenina (*di Brown, 1935*) - 188.

- Anna Karenina (*di Duvivier, 1947*) - 164, 188, 465.
Anni difficili - 24, 188, 265, 266, 297, 358, 405, 406.
Anselmo ha fretta - 266; F 514.
Antico vaudeville - 20, 46, 47.
Antoine et Antoinette - 29, 32, 62.
Apartment For Peggy - 164, 246.
Applause - 381.
Arca di Noè, L' (*Arche Noë*) - 55.
Arcobaleno - 20, 47.
Arco di Trionfo (*Arch of Triumph*) - 164, 189, 402; F 34, 4/3.
Arizona Bound - F 44.
Armoire volante, L' - 77, 106; F 67.
Arriva John Doe! (*Meet John Doe*) - 52, 60; F 239.
Arrivederci Francesca (*Aufwiedersehen Franziska*) - 54.
Arsenale - 264, 486.
Asfalto (*Asphalt*) - 93, 230, 233, 263.
Assassini sono tra noi, Gli (*Die mörder sind unter uns*) - 54, 464; F 54.
Assunta Spina - 155.
Atalante, L' - 32, 427; F 342.
Atlantide (*di Pabst, 1932*) - 81, 336, 366, 443, 454; F 455.
At the Circus - F 331.
Atto eroico - 46, 47.
Aurora (*Sunrise*) - 26, 102, 302, 303.
Aux yeux du souvenir - 3, 29, 153, 300.
Avventura del Dr. Molyneux, L' (*Drôle de drame*) - 224, 320.
Avventura di Salvatore Rosa, Un' - 521; F 521.
Avventure di Oliver Twist, Le (*Oliver Twist*) - 36, 131, 300; F 1, 22.
Avventurieri di Londra, Gli (*Seven Sinners*) - 464.

B

- Baccelliere malizioso, Il (*Nezbedny Bakalár*) - 74; F 74.
Bacio della morte, Il (*Kiss of Death*) - 30, 79.
Bad Lord Byron, The - 430; F 36, 429.
Bayarres - 106.
Ballet mécanique - 116.
Bambini ci guardano, I - 217, 220, 221, 414; F 217.
Bandito, Il - 174, 461; F 175, 460.
Bandito della Casbah, Il (*Pépé-le-Moko*) - 77, 79, 188, 256, 512.
Barone Carlo Mazza, Il - 69, 204, 14/2.
Barriera invisibile (*Gentleman's Agreement*) - 5, 24, 141, 157, 164, 246, 344, 345, 402; F 141, 344.
Bataille du rail, La - 28, 240, 466, 494.
Battaglia per la bomba atomica, La (*La bataille de l'eau lourde*) - 240, 404.
Beauté du diable, La - 29, 36, 107, 227, 509, 514.
Becky Sharp - 380.
Bel Ami - 184.
Bella avventuriera (*The Wicked Lady*) - 23; F 253.
Belle dame sans merci, La - 114.
Belle et la Bête, La - 105, 300; F 107.
Belle meunière, La - 194, 309, 505.
Bellezze al bagno (*Bathing Beauty*) - 523; F 65, 523.
Ben Hur - 121; F 121.
Berge in Flammen - 313.

- Berliner Ballade - 431; F 431, 432, 433.
Berlin, Symphonie einer Grosstadt - 90, 230.
Bill and Co - 16, 276; F 16, 17.
Bill of Divorcement, A - 374.
Birth of a Nation - 181, 302, 306, 316, 317; F 181.
Black King, The - 306.
Blue Lagoon, The - 323, 430; F 429.
Blue Skies - 502.
Boomerang - 30, 108, 246, 344, 409; F 345.
Border Cavalier - 86.
Boudou sauvé des eaux - 302, 405; F 279.
Bridge of San Luis Rey - 265.
Brief Encounter - 23, 110, 215, 288, 300, 466, 472; F 21, 472.
Burning Cross, The - 308; F 308.

C

- Cabinet des Dr. Caligari, Das - 31, 126, 168, 203, 231, 232, 262, 277, 315, 329, 372; F 168, 231, 262.
Cabin in the Sky - 183, 306, 308, 503; F 308.
Cabiria - 154, 316.
Cacce al leopardo - 111, 215.
Caccia tragica - 174, 406, 412, 427, 464; F 8, 175.
California Express (*Without Reservations*) - 174, 465; F 466.
California Straight Ahead - 466.
Calunnia, La (*These Three*) - 40, 42.
Cammino verso la vita, Il - 442; F 370.
Cammino verso il cielo (*Himlaspetlet*) - 39, 75.
Cantante di jazz, Il (*The Jazz Singer*) - 182.
Canto del deserto, Il (*Desert Song*) - 463.
Canto del fiore rosso, Il (*Saagen om den Eldroda Blomman*) - 439, 507.
Canzone dei lupi, La (*The Wolf Song*) - 86.
Canzone dell'amore, La - 213, 427, 521; F 213.
Canzone di Magnolia, La (*Show Boat*) - 133, 461.
Capitano di Castiglia, Il (*Captain from Castille*) - F 5/3.
Capocabana - F 329.
Cappello a tre punte, Il - 32, 204.
Cappello di paglia di Firenze, Il (*Le chapeau de paille d'Italie*) - 107, 282, 283.
Capriccio spagnolo (*Devil is a Woman, The*) - 459, 522.
Carica dei 600, La (*The Charge of the Light Brigade*) - 366.
Carne e il diavolo, La (*Flesh and the Devil*) - 93.
Carnet di ballo (*Un carnet de bal*) - 188, 329, 442.
Carnevale della vita (*Flesh and Fantasy*) - 188, 306.
Carnevale di Venezia - 521.
Carrefour des passions - 63.
Carriera (*Kariera*) - 73; F 228.
Carretto fantasma, Il (*di Sjöström, 1919*) (*Körkarlen*) - 39, 219, 302, 505.
Carro fantasma, Il (*di Duvivier, 1939*) (*La charrette fantôme*) - 188.
Casablanca - 306, 310.
Casa della 92ª Strada, La (*The House of the 92th Street*) - 30.
Casa dei nostri sogni, La (*Mr. Blandings Built His Dream House*) - 164, 284; F 132.
Caso di Lady Brooke, Il (*That Dangerous Age*) - F 33.
Castello del cappellaio, Il (*Hatter's Castle*) - 234.
Catene della colpa (*Out of the Past*) - 136.
Cavallo d'acciaio, Il (*The Iron Horse*) - 250, 463; F 250, 251.
C'era una volta (*di Dreyer, 1922*) (*Det var en gang*) - 422.
C'era una volta una bimba - 20, 46; F 20.
Cesare e Cleopatra (*Caesar and Cleopatra*) - 194.
Charleston - F 278.
Charlot soldato - 302.
Chiamate Nord 777 (*Call Northside 777*) - 30, 131, 285, 409, 428, 484, 540.
Chienne, La - 11, 236, 278, 460; F 11, 278.
Christopher Columbus - F 195.
Chute de la Maison Usher, La - 362.
Ciapaiev - 19, 20, 329; F 18.
Circo - 19, 128.
Cittadella, La (*The Citadel*) - 92, 380, 412.
Città dolente, La - 35, 67, 99.
Città nuda, La (*Naked City*) - 125, 146, 246, 335, 342, 386, 404, 409, 428, 447, 456; F 125, 341, 405, 454.
Coda del diavolo, La (*Pengarr*) - 35; F 39.
Colpo di fortuna, Un (*Easy Living*) - 502.
Colpo di pistola, Un - 9, 124, 288.
Come persi la guerra - 328.
Come vinsi la guerra (*Up in Arms*) - 224, 271.
Commedianti (*Komödianten*) - 55.
Compagno P, Il - 47, 75.
Condamnés, Les - 106.
Condottieri - 313, 523.

Congo Express (Kongo Express) - 464.
 Conte, Il - 271.
 Contessa Alessandra, La (Knight Without Armour) - 464.
 Coquille et le clergymen, La - 115.
 166; F 15, 167.
 Corrispondente X, Il (Comrade X) - 92, 348, 412.
 Corvo, Il (Le corbeau) - 79, 152, 209, 238, 512.
 Crepuscolo di gloria (Last Command) - 464.
 Crime de M. Lange, Le - 314.
 Crisi - 233.
 Croce di fuoco, La (The Fugitive) - 30, 51, 56, 156, 189, 285, 412, 416, 467; F 157.
 Cuore prigioniero (The Captive Heart) - 23.
 Curly - 308.
 Curruto de la Cruz - F 532.

D

Dance, Girl Dance - 116.
 Dance Pretty Lady - 500.
 Da quando te ne andasti (Since You Went Away) - 30, 122.
 Dark Red Roses - 500.
 Darò un milione - 217.
 Dead of Night - 207, 215.
 Dedée d'Anvers - 68, 106, 152.
 Dedizione (The Big Street) - F 66.
 Delitto senza passione (Crime Without Passion) - 14.
 Destino (di Duvivier, 1942) (Tales of Manhattan) - 15, 183, 188.
 Destino (di Lang, 1921), (Der mude tod) - 312.
 D'hommes à hommes - 68, 106.
 Diabolo boiteux, Le - 106.
 Diario di una cameriera, Il (The Diary of a Chambermaid) - 280, 314, 320; F 280.
 Diavolo e la serva, Il (Flickan och Djävulen) - 39.
 Diavolo in corpo, Il (Le diable au corps) - 28, 29, 32, 61, 69, 131, 140, 143, 144, 192, 207, 272, 300, 416, 464, 516; F 144, 145, 481.
 Dieci piccoli indiani (And Then There Were None) - 107, 282, 422, 432, 476.
 Dies Irae (Vredens Dag) - 38, 39, 164, 179, 224, 284, 366, 477; F 39, 179, 180.
 Dietro la porta chiusa (The Secret Beyond the Door) - 58, 415.
 Dimenticati, I (Sullivan's Travels) - 15, 61, 306, 464; F 14, 468.
 Disperata notte, La (The Long Night) - 12, 151, 174; F 15.
 Ditte, figlia dell'umanità (Ditte Manneskebarn) - 39, 116, 442; F 38, 443.
 Docteur Laennec - 29; F 28.
 Doktor Mabuse, der Spieler - 58, 230, 232, 262; F 232.
 Domani è troppo tardi (Gioventù innocente) - 131, 227, 408; F 408.
 Don Chisciotte (Don Quichotte) - 91, 134, 264.
 Donna della spiaggia, La (The Woman on the Beach) - 280, 314; F 315.
 Donna del ritratto, La (The Woman in the Window) - 59, 186.
 Donna nel lago (Lady in the Lake) - 14, 60, 166; F 15, 167.
 Donna proibita, La (Back Street) - 380.
 Donna vivace, Una (Vivacious Lady) - 465.
 Donnine d'America (Junior Miss) - 508.
 Doppia vita (A Double Life) - 92, 256.
 Dottor Jeckyll, Il (Doctor Jackyll and Mr. Hyde - di Mamoulian) - 166, 381; F 167.
 Douce - 486.
 Down to Earth - 502.
 Drama al cabaret futurista, Un - 277.
 Duck Soup - 330.
 Due esseri umani (Två Människor) - 38, 39, 415, 423, 442.
 Duello al sole (Duel in the Sun) - 12, 13, 15, 92, 122, 256, 298, 308, 380, 402, 463; F 93, 172.
 Due ragazze e un marinaio (Two Girls and a Sailor) - 459; F 461.
 Due timidi, I (Les deux timides) - 107, 282, 283.

E

E' arrivata la felicità (Mr. Deeds Goes to Town) - 52, 60, 315, 465, 488.
 Educazione dei sentimenti, L' (Vostitanie ciuvst varvara) - 46, 47, 140, 415, 419; F 46, 436.
 E le stelle stanno a guardare (The Stars Look Down) - 22.
 Emigrantes - 508.
 Empire State Express - 463.
 Enamorada - 51, 412, 415, 470; F 51.
 Enfants du Paradis, Les - 151, 207, 501, 534; F 150, 501.
 En rade - 32, 215, 474; F 474, 475.

Enrico V (Henry V) - 21, 372; F 21, 309.
 Entr'acte - 107, 128, 250, 282, 362, 474.
 Episodio (Episode) - 184, 348.
 E' primavera - 354; F 419.
 Eravamo tanto felici (Tender Comrade) - 146, 147, 288, 512; F 147.
 Erano tre sorelle - 23.
 Erano tutti miei figli (All My Sons) - 164, 186, 384.
 Eroi del Pacifico, Gli (Back to Bataan) - 147, 512; F 146.
 Erotikon (di Stiller, 1920) - 439.
 Erotikon (di Machaty, 1933) - 73, 74.
 Espoir - 105; F 107.
 Espresso blu, L' (di Trauberg) - 466.
 Essi camminano per la città (They came to a City) - 23.
 Estasi (Extase) - 73, 74, 355, 540; F 343.
 Estate (Ito) - 74.
 Estrêla da manhã - 483; F 483.
 Eterna armonia, L' (A Song to Remember) - 343, 384, 479.
 Eternel retour, L' - 29, 498.
 Eureka Stockade - 300, 301; F 300.

F

Fabiola (di Blasetti) - 3, 35, 84, 133, 316, 317, 328, 386, 406, 416, 14/2, 429, 450, 520; F 68.
 Falena, La (Nocny Motyl) - 73, 74; F 445.
 Falena d'argento, La (Christopher Strong) - F 115.
 Famiglia Gibson, La (This Happy Breed) - 23, 24, 430, 472, 501.
 Fanciulle alla sbarra (La mort du cygne) - 500.
 Fanny - 164, 504.
 Fantasma galante, Il (The Ghost Goes West) - 22, 107, 282, 476.
 Fantasma del mare - 156, 212, 240.
 Fantomas - 409.
 Farfuglie - 63, 108, 153, 164, 238, 240, 494; F 109.
 Fascino (The Cover Girl) - 502; F 502.
 Febbre dell'oro, La (The Gold Rush) - 31, 325, 348.
 Fée Carabosse, La - F 363.
 Femme de nulle part, La - 474.
 Femme sans passé - 28, 498.
 Femmina folle (Leave Her to Heaven) - 320, 380, 405, 454; F 381.
 Femmine del mare (The Submarine) - 52.
 Femmine folli (Foolish Wives) - 508.
 Fête espagnole, La - 114; F 114.
 Fiamma del peccato (Double Indemnity) - 14, 59, 72, 285, 437, 464; F 437.
 Fidanzata di Glomdal, La (Glomdalsbruden) - 423.
 Fiesta e sangue (Ride the Pink Horse) - 166; F 167.
 Figlia del vento (Jezebel) - 86, 87, 92, 93, 252, 306, 317, 349; F 87, 307.
 Figure di cera (Das Wachsfigurenkabinett) - 262.
 Film senza titolo (Film ohne Titel) - 54, 415, 443; F 55, 442.
 Finale - 55.
 Fior di neve (Wintertime) - 461.
 Fiume rosso, Il (Red River) - 164, 253, 285, 344, 346, 447, 463; F 253.
 Five Graves to Cairo - 437.
 Folies Bergère - 224; F 501.
 Folla, La (Crowd) - 182, 221.
 Follie di Hollywood (Goldwyn Follies) - 40, 320, 500; F 502.
 Foresta pietrificata, La (The Petrified Forest) - 60, 306, 310, 340; F 339.
 For Them That Trespass - 215, 466.
 Fortunale sulla scogliera (Cape Forlorn) - 230, 233, 236.
 Forza bruta (Brute Force) - 125, 404; F 172.
 Forzati della gloria, I (Story of G. I. Joe) - 72, 404, 415, 443.
 F P I non risponde (F P I antwortet nicht) - 281, 313; F 312.
 Frutto acerbo (The Major and the Minor) - 437; F 438.
 Fuga, La (Dark Passage) - 60, 166, 310, 456; F 167, 456.
 Fuga in Francia - 24, 125, 133, 252, 402; F 3/4.
 Fuggiaschi (Flüchtlinge) - 466.
 Fuggiasco, Il (Odd Man Out) - F 22.
 Fulminati (Manpower) - 186.
 Fu Mattia Pascal, Il (di L'Herbier, 1924) (Fou Mathias Pascal) - 250, 410, 414; F 410, 411.
 Fu Mattia Pascal, Il (di Chenal, 1937) - 509.
 Fuoco a Oriente (The North Star) - 477, 508; F 227.
 Furia (di Lang, 1935) (Fury) - 58, 308, 487; F 488.
 Furore (The Grapes of Wrath) - 40, 42, 156, 250, 380.

G

Gaité parisienne - 500.
 Gangsters, I (The Killers) - 40, 125, 285, 340, 540; F 339.
 Garçonne, La - 150.
 Gargousse - 466.
 Garibaldino al convento, Un - 217, 220, 221; F 217.
 Gelosia - 67; F 204.
 Gente così - 482; F 484.
 Genuine - 262, 362.
 Germania anno zero - 10, 124, 133, 204, 220, 240, 442; F 173.
 Gigi - 116, 498; F 519.
 Giglio infranto (Broken Blossom) - 186, 219, 344, 507.
 Giorni e le notti, I (Dni i noci) - 20, 96; F 18.
 Giorni perduti (The Lost Weekend) - 14, 30, 125, 301, 306, 437, 540; F 13, 173, 437.
 Giovane guardia, La (Maladaja gvardia) - 20, 96.
 Giovanotto della taiga, Il - 138.
 Gioventù perduta - 69, 240, 333, 358, 373, 406, 412, 420; F 8, 375.
 Giuramento II - 20, 405; F 435.
 Golem, Der - 132, 231; F 230.
 Go West - 466.
 Gran Chaco - 111, 215.
 Grande conquista, La (Tycoon) - 463; F 466.
 Grande giorno - 23.
 Grande illusione, La - 238, 256, 278, 314, 316, 320, 413, 528, 534; F 279.
 Grande menzogna, La (The Great Lie) - F 306.
 Grande svolta, La - 19.
 Grande valzer, Il (The Great Waltz) - 188, 501.
 Grandi speranze (Great Expectations) - 215, 300.
 Grattacielo tragico, Il (Dark Corner) - 30, 460; F 461.
 Green Pastures, The - 183, 285, 306, 308; F 183.
 Grido della terra, Il - F 1.
 Grisou - 534.
 Guarany - 50; F 17/2.
 Guglielmo Tell - 3, 67, 414; F 420.

H

Hearts in Dixie - 182, 306.
 Hearts of the World - F 63.
 Heiress, The - 87; F 259.
 Hellzapoppin - 207, 270, 284, 307, 460.
 Her Husband's Affairs - F 451.
 His Majesty Douglas - 121.
 History of Mr. Polly, The - 429; F 430.
 Hitler's Children - 146.
 Horse Feathers - 330.
 Ho sposato una strega (I Married a Witch) - 15, 107, 282, 476.

I

Idolo infranto (Fallen Idol) - 415, 477.
 Impareggiabile Godfrey, L' (My Man Godfrey) - 345, 347, 517.
 Imperatore Jones, L' (Emperor Jones) - 182, 183.
 Incrociatore Potemkin, L' - 63, 118, 120, 203, 220, 470, 454, 494; F 294.
 Incrociatore Variag, L' - 20, 46.
 Indomiti, Gli - 20, 47; F 19.
 Infedeltà (Dodsworth) - 487; F 488.
 Ingmarssonerna - 439.
 Inhumaine, L' - 410, 474.
 In nome della legge - 3, 67, 99, 333, 405, 406, 412, 453, 462, 14/2, 522; F 35, 195, 327, 359, 462.
 Inondation, L' - 474.
 In qualche parte d'Europa (Valahol Európában) - 415, 442, 462, 490, 494; F 444, 489, 490.
 In quei giorni (In jenen tagen) - 54, 442; F 54.
 Intermezzo, (A Love Story) - 40, 42, 459.
 Intermezzo matrimoniale (Perfect Strangers) - 174, 234; F 174.
 Intolerance - 300, 302, 316, 422.
 In Whic We Serve - 472.
 Io sono un evaso (I Am a Fugitive from a Chain Gang) - 306, 339; F 340.
 Io il salverò (Spellbound) - 192, 402.
 It Always Rains on Sunday - 215, 466.
 Ivan il Terribile - 18, 54, 63, 117, 120; F 19, 294.
 I Was an Adventuress - 501.

J

Janosik il ribelle (Janosik) - 73, 74.
 Jean de La Lune (di Achard) - 466, 504.
 Jenny, regina dell' notte - 538; F 538, 539.
 Jeux sont faits, Les - 444; F 4/2.
 Joan of Lorraine (Joan of Arc) - 16, 3, F 65, 164, 16/3, 17/4.
 Johnny Belinda - 164, 366.

K

Kameradschaft - 55, 70, 90, 124, 253, 264, 302, 308, 376, 377, 442; F 71.
Kermesse eroica, La (La kermesse héroïque) - 30, 329, 372; F 371.
Knickerbocker Holiday - 501.
Kuhle Wampe - 263, 426.

L

Ladri di biciclette - 8, 48, 101, 131, 133, 189, 195, 217, 220, 240, 293, 316, 327, 352, 358, 362, 373, 405, 412, 414, 415, 14/2, 494, 495, 521, 522; F 48, 49, 221, 4/1, 495, 496, 497.
Lady Eva (The Lady Eve) - 15, 61, 161, 467; F 468.
Lady to Love, A - 186.
Lampi sul Messico (Thunder Over Mexico) - 117, 119, 343; F 117.
Leggenda della terra siberiana, La - 20, 46, 47, 140, 427; F 47.
Legittima difesa (Quai des Orfèvres) - 125, 132, 209.
Leone dei Mongoli, Il (Le lion des Mongols) - 250, 411.
Lettera da una sconosciuta (Letter from an Unknown Woman) - 61, 184, 372, 387; F 371.
Lied vom Leben, Das - 313.
Linea generale, La (Staroe i novoe) - 120, 372, 454; F 191.
Little Ballerina, The - 500.
Living in a Big Way - 502.
Locomotiva 2423, La (Whispering Smith Speaks) - 43, 44, 463.
Louisiana Story - 77, 108, 164, 258, 320, 484, 486, 515; F 486.
Luce azzurra, La (Das blaue Licht) - 116, 313, 490.
Luci della città (City Lights) - 427; F 63.
Lulu (Die Büchse der Pandora) - 70, 230; F 103.
Lumières d'été - 50.
Luna di miele (Honeymoon) - 149, 508.
Lutto si addice ad Elettra, Il (Mourning Becomes Electra) - 160; F 143.

M

M. (Mörder) - 58, 70, 230, 378, 459; F 70.
Macbeth (di Welles) - 5, 31, 63, 240, 415, 494, 509.
Maclovio - 51; F 51.
Maddalena zero in condotta - 217.
Madre, La (di Pudovkin) - 203, 302, 325, 471.
Madre, La (di Donskoi) - 20.
Mano di Ferro contro la banda dei Guanti Gialli - 409; F 409.
Manon - 28, 78, 107, 152, 208, 291, 415, 442; F 29, 3/1, 208, 209.
Mare d'erba, Il (Sea of Grass) - 344, 512; F 345.
Maria di Scozia (Mary of Scotland) - 374.
Marito ideale, Un (An Ideal Husband) - F 6/3.
Marius - 504.
Mascherata (di Forst) - Masquerade - 61, 184, 348, F 184, 185.
Massacro di Fort Apache, Il (Fort Apache) - 30, 95, 156, 160, 164, 250, 285, 344, 380, 413, 447, 16/3; F 31, 95.
Maternelle, La (di Epstein e Benoit-Lévy) - 29, 343.
Maternelle, La (di Diamant-Berger) - 29.
Matrimonio nell'ombra (Ehe im Schatten) - 55, 432.
Maya - 163; F 518.
Mazurka tragica (Mazurka) - 61, 184.
Mela è caduta, La (Die Apfel ist ab) - 54, 141, 255.
Melodie del mondo (Melodie der Welt) - 90.
Men of Tomorrow - 116.
Menschen am Sonntag - 437.
Metropolis - 58, 263; F 446.
Migliori anni della nostra vita, I (The Best Years of Our Lives) 14, 30, 40, 86, 87, 93, 148, 166, 175, 246, 252, 342; F 87.
Milione, Il (Le million) - 48, 107, 128, 167, 203, 282, 427, 521; F 202.
Milioni come noi (Millions Like Us) - 23.
1860 - 238, 240, 316, 317, 452; F 240.
Miniera Morgenrot (Grube Morgenrot) - 54.
Mio amore vivrà, Il (Fanny by Gaslight) - 500.
Mio figlio professore - 124.
Miracolo, Il - 8, 10, 78, 402.
Miracolo delle campane, Il (The Miracle of the Bells) - 31, 164, 192.
Misericordia del signor Travet, Le - 204, 252.
Missione di morte (Cornered) - 148; F 147.
Mr. Skeffington - 274; F 273.
Mister Smith va a Washington (Mr. Smith Goes to Washington) - 52, 60; F 53.
Mistero del vagone letto, Il (Murder in the Private Car) - 464.
Moglie celebre, La (The Farmer's Daughter) - 284.
Moglie del fornaio, La (La femme du boulan-

ger) - 207, 240, 505; F 505.
Molto onorevole mister Pulham, Il (H. M. Pulham, Esq.) - 92, 221, 256, 348, 352, 381.
Monkey Business - 331.
Monsieur Verdoux - 426, 466; F 211.
Monsieur Vincent - 29, 164, 238, 366.
Mörder Dimitri Karamazoff - F 158.
Mort du soleil, La - 114; F 114.
Mulino del Po, Il - 242, 265; F 1/1, 242, 326, 358.
Mura di Malagapa, Le - 3, 28, 67, 131; F 130.
Muzi bez kridel - 74; F 75.
Mystery Ranch - F 44.

N

Nanà (di Renoir) - 278; F 279.
Nanà (della Arzner) - 40, 116; F 40.
Napoleone - 522.
Narciso nero (Black Narcissus) - 234, 301.
Nasce una famiglia - 392; F 398.
Nascita di una Nazione, La (The Birth of a Nation) - 181, 302, 316, 317; F 181.
Nave bianca, La - 10, 157, 212, 213.
Nemico pubblico N. 1, Il (The Public Enemy) - 170, 339.
New Orleans - 146, 307.
Nibelungi, I (Die Nibelungen) - 58, 312; F 201, 313.
Night in Casablanca, A - 331.
Ninotchka - 348, 437.
Nippon - 466.
Noche en blanco, Una - F 531.
Noche sin cielo - F 532.
Non c'è tempo per l'amore (No Time for Love) - 52.
Nosferatu - 26, 250, 232, 262, 315, 364; F 233, 363, 364.
Nostra compagna, La (La tendre ennemie) - 61.
Nostro pane quotidiano (di Vidor) - (Our Daily Bread) - 92, 221, 381.
Notorius - 96, 326.
Notte all'Opera, Una (A Night at the Opera) - 330.
Notte a Rio, Una (That Night in Rio) - 224.
Notte di nozze (The Wedding Night) - 40, 352.
Notte di San Silvestro (Sylvester) - 233, 262.
Notturmo (Nocturno) - 73, 221.
Notti bianche di San Pietroburgo - 138, 427; F 138.
Notti messicane (The Gay Desperado) - 381, 544.
Nuit fantastique, La - 29.
Nuove avventure del soldato Schweick - 19.

O

Odio implacabile (Crossfire) - 15, 30, 110, 141, 146, 148, 246, 308, 335, 409, 14/2, 460; F 146.
Oklahoma! - 502.
Old Dark House, The - 86, 87.
Olympia - 116; F 115.
Ombrà del dubbio, L' (Shadow of a Doubt) - 14, 265, 306.
Ombra del passato, L' (Murder My Sweet) - 148.
Ombre maledi (The Letter) - 86, 87.
Ombre rosse (Stagecoach) - 15, 30, 79, 156, 236, 285, 315, 325, 366, 447; F 43.
One Exciting Night - 182; F 183.
Onorevole Angelina L' - 67, 78, 266, 453.
On Your Toes - 501.
Opéra de quat-sous, L' (Dreigroschenoper) - 58, 124, 253, 264, 376, 426; F 94, 376, 377, 378, 490.
Or des mers, L' - F 372.
Ordet - 39.
Orgoglio degli Amberson, L' (The Magnificent Ambersons) - 31, 122, 239.
Orizzonte perduto (Lost Horizon) - 52, 384; F 53.
Oscurità bianca (Bild tma) - 74; F 74.
Ossessione - 8, 62, 96, 133, 204, 217, 384, 406.
Otra, La - 544.
Ottava moglie di Barbablù, L' (Bluebeard's Eighth Wife) - 437, 461.
Our Dancing Daughters - 501.
Our Hospitality - 466.
Overlanders, The - 108, 301; F 109.

P

Pacto de silencio - F 532.
Padrone delle ferriere, Il - 206.
Padrone di casa, Il (Du Skall Aere din Hustru) - 422.
Pagine del diario di Satana (Blade of Satans Bog) - 422.
País - 10, 67, 82, 124, 164, 204, 207, 240, 260, 354, 362, 373, 412, 420; F 8, 241.
Palude della morte, La (Swamp Water) - 280, 314; F 315.
Panico (Panique) - 188, 256, 476.

Parade du temps perdu, La (Les casse-pieds) - 153, 196.
Paradine Case, The - 31, 512.
Parents terribles, Les - 29, 107, 152, 196, 300; F 107.
Paris 1900 - 105, 115, 267; F 107.
Paris qui dort - 100, 107, 282.
Partie de campagne, Une - 278; F 249, 279.
Passaggio a Nord Ovest (Northwest Passage) - 92, 381, 412.
Passeggiata al sole (A Walk in the Sun) - 189, 427.
Passione di Giovanna d'Arco, La (La passion de Jeanne d'Arc) - 70, 71, 110, 166, 179, 416, 422, 494; F 166, 422, 424.
Passionate Friends - 300; F 301.
Pattes blanches - 28, 360, 361; F 360, 361, 362.
Patto col diavolo, Il - 35, 162, 354; F 290, 12/1.
Pattuglia dei senza paura, La (G-Men) - 285, 340.
Peccatori senza peccato (If Winter Comes) - 234.
Pel di Carota (Poil de Carote) - 188.
Pellegrinaggio (Pilgrimage) - 186.
Pellegrino, Il (The Pilgrim) - 466; F 203.
Pensione Mimosa (Pension Mimosas) - 538.
Perfect Woman - F 259.
Perfect Wranglers - 174; F 174.
Perfido incanto - 277.
Perils of Pauline, The - 463; F 257, 451.
Peria, La - 51, 164, 387, 412; F 51.
Per le vie di Parigi (14 Juillet) - 107, 282, 477; F 342.
Petite marchande d'allumettes, La - 460.
Pezzo di terra, Un - 490; F 490, 491.
Piccola città (Our Town) - 128, 265.
Piccole donne (di Cukor) - (Little Women) - 374.
Piccole donne (di Le Roy) - (Little Women) - F 193.
Piccole volpi (The Little Foxes) - 41, 80, 85, 86, 93, 252, 348; F 42, 87.
Piccolo mondo antico - 252, 350.
Piccolo porto (Primrose Path) - F 98.
Pilota ritorno, Un - 10.
Pioggia (Rain) - 189.
Pirogov - 19, 46.
Pigmalione (Pygmalion) - 21, 22, 128.
Plácido Don, Il - 138.
Podobizna - 75.
Point du jour, Le - 153; 196; F 153.
Poliziotto Mano di Ferro, Il - 409.
Ponte, Il (Most) - 74; F 74.
Porta del cielo, La - 217, 414.
Portes de la nuit, Les - 105, 361, 466, 534.
Porto delle nebbie, Il (Quai des brumes) - 105, 106, 302, 534; F 106.
Portrait from Life - 207.
Portrait of Hildegard - F 11/1.
Postino suona sempre due volte, Il (The Postman Always Rings Twice) - 384.
Potenza e gloria (Power and the Glory) - 15, 160, 467.
Praesidenten - 422.
Pranzo alle otto (Dinner at Eight) - 302.
Presentimento (Predtucha) - 74, 541; F 75.
Prezzo dell'inganno (Deception) - 348.
Prigione senza sbarre (Prison sans barreaux) - 131, 196, 408; F 408.
Prigioniera dell'isola, La (La danse de la mort) - 152, 196, 508; F 153.
Primavera (di Aleksandrov) - 19, 75; F 4, 35.
Primo amore (Alice Adams) - 79, 374.
Processo, Il (Der prozess) - 5, 55, 63, 141, 415, 442; F 55, 6/1, 444.
Proibito (Forbidden) - 52, 60, 380; F 53.

Q

Quai des brumse - 105, 106, 302, 534; F 106.
42a Strada (42nd Street) - 501; F 501.
Quarto potere (Citizen Kane) - 13, 31, 40, 41, 42, 96, 122, 166, 239, 252, 330, 461; F 12, 41.
Quattro passi fra le nuvole - 9, 164, 204, 464.
Queen of Spades, The - 430.
Quel bandito sono io - 514; F 513.
Questa terra è mia (This Land His Mine) - 314; F 315.
Questi benedetti ragazzi (De Pokker Unger) - 39, 116; F 38.
Questione russa, La - 20, 46, 47, 140; F 46.
Que Viva Mexico! - 50, 110, 117, 118, 522; F 118, 119, 120.

R

Racconti di Ciapek, I (Capkovy povidky - 74.
Ragazze che sognano (Rings in Her Fingers) - 381.
Ragazze folli (Entrée des artistes) - 140, 534, 316.
Ragazze in uniforme (Mädchen in uniform) - 116, 302, 521; F 116.
Redes - 412.

Règle du jeu, La - 278, 314, 460, 486, 494; F 487.
 Rendez-vous de Juillet - 291; F 519.
 Revoltée, La - 106, 272.
 Rhapsody in Blue - 461.
 Ribelle della montagna, Il (Der Rebell) - 313; F 312.
 Ribelli dell'Alvarado, I - 456.
 Riso amaro - 243, 427; F 3, 243, 244, 245, 328, 17/1.
 Ritorno alla vita (Counsellor at Law) - 86, 87, 92.
 Ritrovarsi (The Palm Beach Story) - 61, 160, 468; F 467.
 Road House - F 405.
 Roma, città aperta - 6, 8, 10, 110, 124, 204, 362, 373, 403, 412, 420; F 7.
 Romanzo di un giovane povero, Il - 205; F 205, 206.
 Room Service - 332.
 Rope - 166, 207; F 207.
 Rotaie (di Camerini) - 466, 522.
 Roue, La - 466; F 464.
 Route inconnue, La - 68.
 Rubacuori - 336, 427; F 337.

S

Sacrificio del sangue, Il (Le puritain) - 105, 288; F 106.
 Sapore del delitto, Il (The Amazing Dr. Clitterhouse) - 186.
 Scala al Paradiso (A Matter of Life and Death) - 60, 72, 93, 110, 480; F 135.
 Scandalo ai Campi Elisi (Scandale aux Champs Elysées) - 272, 274, 462; F 272.
 Scandalo internazionale (A Foreign Affair) - 164, 438; F 437.
 Scarface - 30, 253, 285, 301, 339, 340, 346, 540; F 338.
 Scarlet Letter - 218, 507; F 218, 219.
 Scarpe rotte, Le - 139.
 Scarpette rosse (The Red Shoes) - 24, 164, 301, 477, 500; F 24, 503.
 Schiavo d'amore (Of Human Bondage) - 93, 348, 544.
 Schatten - 262.
 Sciaccia - 8, 133, 189, 217, 220, 227, 240, 373; F 7, 217.
 Sciopero (di Eisenstein) - 295; F 295.
 Scott of the Antarctic - 207.
 Scuola infermiere - 397; F 392.
 Scea of Grass - 344, 512; F 345.
 Search, The - 164, 246.
 Secret de Mayerling, Le - 77, 131, 498; F 498.
 Segno di Zorro (di Niblo) - (The Mark of Zorro) - 121, F 121.
 Sei mogli di Enrico VIII (The Private Life of Henry VIII) - 21.
 Sentiero della felicità, Il (Les beaux jours) - 316.
 Sfida infernale, La (My Darling Clementine) - 15, 30, 56, 72, 250, 380.
 Sfondamento (Prolon) - 73, 541.
 Shanghai Express - 466; F 465.
 Shooting High - 44.
 Show People - 348.
 Sicilia Ellenica - F 292.
 Siempre vuelvem de madugada - F 484.
 Signal rouge, Le - 464; F 465.
 Signora del venerdì, La (His Girl Friday) - 288.
 Signora di Shanghai, La (The Lady from Shanghai) - 5, 31, 79; F 79.
 Signora Miniver, La (Mrs. Miniver) - 86, 87, 465.
 Signora per un giorno (Lady for a Day) - 52; F 53.
 Si jolie petite plage, Une - 152, 415.
 Silence de la mer, Le - 152, 196; F 153.
 Silenzio è d'oro, Il (Le silence est d'or) - 28, 107, 160, 282, 462, 476, 516; F 142, 517.
 Sinfonia nuziale (The Wedding March) - 149, 508; F 149.
 Sinfonia pastorale (Symphonie pastorale) - 29, 140, 164, 498.
 Sipario di ferro, Il (The Iron Curtain) - 164, 284, 404, 464, 477.
 Si parla di Clara (Man Spricht über Jacqueline) - 61.
 Sirena - 37, 73, 74, 248, 288, 470, 540; F 73, 248, 541.
 Small Back Room, The - 300.
 Snake Pit, The - 164, 484, 530; F 322, 530.
 So Dear to My Heart - 463; F 464.
 Sogni proibiti (The Secret Life of Walter Mitty) - 271; F 270, 271.
 Soldat Bom - 466; F 465.
 Soldato Angelo, Il (Private Angelo) - 67; F 97.
 Song is Born, A - 40, 415, 444.
 Song of Ceylon - 501.
 Sono innocente (You Only Live Once) - 56, 488.
 Sospetto, Il (Suspicion) - F 12.
 Sotto il sole di Roma - 85, 101, 124, 131, 133, 240, 288, 354, 428, 453, 479; F 9, 85.

Sotto i tetti di Parigi (Sous les toits de Paris) - 282, 477, 107; F 282, 283.
 Souriante Madame Beudet, La - 115.
 Spasimo (Hets) - 39, 461; F 38, 461.
 Specchio della vita, Lo (Imitation of Life) - 182, 320, 380, 467.
 Spectre of the Rose - 500.
 Sperduti nel buio (di Martoglio) - 154, 303; F 154, 155.
 Sposa nella tempesta, La (A House Divided) - 86, 87.
 Squadriglia dell'aurora, La (Dawn Patrol) - 253, 346.
 Star Spangled Rhythm - 501.
 Stato dell'Unione, Lo (State of the Union) - 52, 60; F 2, 2/1.
 Stella mattutina (Estrêla de manha) - 483; F 438.
 Stepan Rasin - 138.
 Steps of the Ballet - 500.
 Sterminatore, Lo (Dillinger) - 428.
 Stigmat, Le - F 463.
 Stirpe dannata (Blanche Fury) - 316, 380.
 Stormy Weather - 306, 307, 461, 501; F 307.
 Strada, La (Die Strasse) - 230, 263.
 Strada sbarrata (Dead End) - 13, 40, 42, 86, 92, 93, 125, 310; F 87.
 Strada scarlatta, La (Scarlet Street) - 59, 186, 236; F 236.
 Strada senza gioia, La (Die Freudlose Gasse) - 230, 233, 264.
 Strano amore di Marta Ivers, Lo (Strange Love of Martha Ivers) - 189.
 Stratton Story, The - F 388.
 Street With No Name, The - 284, 340, 428; F 285, 340, 428.
 Studente di Praga, Lo (di Galeen) - (Der Student von Prag) - 312; F 233.
 Studente di Praga, Lo (di Wegener) - (Der Student von Prag) - 231, 132.
 Sulle orme di Giacomo Leopardi - 396; F 401.
 Sullivans, The - 14, 344.
 Summer Holiday - 381, 503.
 Sur la voie - F 463.
 Swiss Tour B XV - 388, 493; F 493.

T

Tabu - 26, 51, 62, 220, 302, 372; F 26, 27.
 Take Me Out to the ball Game - F 321.
 Tap Roots - 164; F 163.
 Taverna delle stelle, La (Stage Door Canteen) - 460; F 459.
 Tempi moderni (Modern Times) - 75, 110, 288, 470; F 110.
 Tempo nel sole (Time in the Sun) - 120.
 Tempo si è fermato, Il (The Big Clock) - 164, 167, 460.
 Terje vigen - 507.
 Teresa Raquin - 308; F 303, 304, 305.
 Teresa Venerdì - 217, 221, 414; F 217.
 Terra di Dio - 335, 405, 420.
 Terra trema, La - 8, 32, 133, 224, 240, 325, 373, 415, 442, 469, 486; F 9, 241, 10/1, 443, 469.
 Terrore corre sul filo, Il (Sorry, Wrong Number) - 164, 246, 366; F 420.
 Terrore di Chicago, Il (The Big Shot) - 428.
 Tesoro d'Arne, Il (Herr Arnes Pengar) - 439; F 439, 440, 441.
 Terzo delitto, Il (Mad Miss Manton) - F 66.
 Testamento del Dottor Mabuse, Il (Das Testament des Dr. Mabuse) - 58, 70, 312; F 58, 59.
 Testimone, Il - 333, 412.
 That Lady in Ermine - 64.
 That Mad Mr. Jones - 415, 442.
 They Were Sisters - 501.
 Thousands Cheer - 502.
 Time of Your Life - 207, 502.
 Ti ritroverò (Il tenente Craig mio marito) - 35; F 33.
 Tobacco Road - 156, 415, 442, 380.
 Toni - 278.
 Tonight and Every Night - 502.
 Torna a casa Lassie! (Lassie come Home) - F 172.
 Totò il buono - 196, 414.
 Traditore, Il (The Informer) - 30, 156, 186, 246, 329.
 Trafficanti, I (The Hucksters) - 234.
 Tragedia nell'Artico, Una - 276; F 275, 276.
 Tragico Oriente (Behind the Rising Sun) - 146, 512.
 Trail Street - F 44.
 Treasure of Sierra Madre, The - 164, 246, 366, 402, 404.
 Treno ferma a Berlino, Il (Berlin-Express) - 464; F 1.
 Triumph des Willens, Der - 116, 313.
 Trottie True - F 131.
 Tutta la città ne parla (The Whole Town's Talking) - 186; F 340.
 Tutte le spose sono belle (From This Day Forward) - 147, 256, 416.

Tutti conoscono Susanna (If You Know Sussie) - F 289.
 Turksib - 466; F 456.
 Tutto il mondo ride - 19, 461; F 460.
 Two Lovers - F 121.

U

Ultima compagnia, L' (Die Letzte Kompanie) - 93.
 Ultima risata, L' (Die Letzte mann) - 26, 230, 232, 262; F 233.
 Ultima tappa, L' (Ostatni Etap) - 32, 75, 139; F 75, 139.
 Ultima tappa per gli assassini, L' - 404; F 403, 404.
 Ultimo miliardario, L' (Le dernier milliardaire) - 107, 282, 476.
 Under Western Stars - 45.
 Uomini che mascalzonà! Gli - 216.
 Uomini sul fondo - 10, 156, 212, 213, 241, 384; F 6, 241.
 Uomo del Sud, L' (The Southerner) - 15, 280, 314; F 13, 314.
 Uomo di Aran L' (The Man of Aran) - 22, 26, 71, 220, 522; F 523.
 Urlo della città, L' (The Cry of the City) - 540.

V

Vacanze in collegio (Merlusse) - 505.
 Valzer dell'Imperatore, Il (Emperor Waltz) - 438; F 438.
 Vampyr - 70, 71, 166, 179, 364, 422; F 166, 364, 424.
 Varietà - 60, 230, 236, 264.
 Vedova del pastore, La (Prästänkan) - 422.
 Velvet Touch, The - F 97.
 Ventesimo secolo (Twentieth Century) - 61, 253, 346, 464; F 346, 347.
 Vento, Il (The Wind) - 219, 506; F 506, 507.
 Vergine indiana, La (Maria Candelaria) - 50, 320, 412; F 50.
 Vernon e Irene Castle (The Story of Vernon and Irene Castle) - 502.
 Verso la vita (di Renoir) (Les bas-fonds) - 105, 278; F 105, 279.
 Vespro siciliano - 414, 482; F 418.
 Via col vento (Gone With the Wind) - 181, 306, 317, 320, 366, 380, 484, 486; F 317.
 Via dei giganti, La (Union Pacific) - 463; F 464.
 Via delle Cinque Lune - 427; F 425.
 Viaggio senza fine (The Long Voyage Home) - 40, 42, 128; F 42.
 Vie della città (di Mamoulian) (City Streets) - 86, 339, 381.
 Vie en rose, La - 106, 430; F 36.
 Villaggio del peccato, Il (Le donne di Riazan) - 138.
 Violino e il sogno, Il (Housle a sen) - 75; F 75.
 Visiteurs du soir, Les - 140, 151.
 Vita col padre (Life With Father) - F 33, 9/1.
 Vita è meravigliosa, La (It's a Wonderful Life) - 15, 16, 52, 60, 110, 213.
 Vita in fiore, La - 18, 140.
 Vita ricomincia, La - 174.
 Vita trionfa, La (Regain) - 504; F 504.
 Vivere in pace - 124, 189, 266, 362.
 Voce nella tempesta, La (Wuthering Heights) - 39, 40, 42, 86, 512; F 87.
 Vogliamo la celebrità (Break the News) - 107, 476.
 Voglio danzare con te (Shall We Dance) - 461; F 503.
 Volto della luna, Il - F 537.
 Voyage à travers l'impossible - F 463.
 Voyage dans la lune, Le - F 78.

W

Washing the Baby - 181; F 182.
 Wedding Bells - F 196, 226.
 Westfront 1918 - 55, 70, 124, 189, 264, 376, 377, 378, 442.
 Widow from Chicago, The - 186.
 Without Love - F 385.
 Woman Hater - F 8/1.
 Woman in the Beach, The - F 315.
 Woman of Paris, The - 252.
 Women, The - 274.
 Wonder Man - 271.

Y

Jolanda and the Thief - 502.

Z

Zaganella - 216.

a. Ambientato dal
di Ric-
tanto nel
fermenti
etari con-
gravose
incontro
da, « mi
restitui-
propria
de digni-
chiarez-
di una
nta e ri-
a di im-
di rap-
che è di
nostro ».
iale che,
pietività,
con una
con la
agli as-
« il po-
dal rac-
» quan-

bondanti valori formali del film: quei va-
lori che erano alla base di *Giacomo l'idea-
lista*, prefazione a *Il mulino del Po*. Non
mancano comunque sequenze in cui esiste
un equilibrio tra i vari elementi composi-
tivi stilistici ed umani: si vedano ad esem-
pio Berta (Carla del Poggio), Princivalle
(Giacomo Giuradei) e Cecilia (Isabella Ri-
va) i quali attendono che il corpo di Orbi-
no (Jacques Sernas) riaffiori dalle acque,
la stessa Berta che raccoglie quel corpo,
alcuni momenti dello sciopero generale.
Nella carriera di Lattuada questo film è si-
gnificativo, gli può indicare una via. Ed
anche per tale ragione *Il mulino del Po* è
degno di una più approfondita e distesa
analisi, la quale non rientra nei limiti di
un ragguaglio panoramico.

Di interesse quasi del tutto contenutisti-
co sono il tedesco *Liebe '47* e l'austriaco
Duell mit dem Tod. Il primo riconferma
una speciale tendenza altre volte rinvenuta
nel nuovo cinema germanico, il quale ha
in sé, più o meno nascosta o latente, una
certa non obbiettività che si identifica con
la retorica. Ad un esame attento e ben
approfondito, non sappiamo sino a che



che in-
rità non
a visio-
critica-
di fatti
care nel-
Ecco così
appar-
le (e in
lati) che
create;
sempre
dramma,
gli ab-

punto gli stessi "eroi" del Käutner di *In
jenen Tagen* e dello Staudte di *Die mörder
sind unter uns* siano esseri coscienti delle
colpe commesse. Questi due registi, e con
loro altri, cercano di sfuggire ai paragoni,
alla vera ed essenziale distinzione tra col-
pevoli e non colpevoli: « gli assassini »,
essi dicono, « sono tra noi »; ma non sem-
pre vengono identificati e quando lo sono
i loro aspetti appaiono diversi da quelli
reali. In *Liebe '47* il protagonista, (un
soldato che, finita la guerra, sta per ucci-
dersi), ammette in un certo senso le sue
responsabilità personali, ma il film non è

di Ingmar Bergman, non privo di valori ambientali e
montato dalla Svezia, che cerca di riallacciarsi alla tra-
dizione di *Il mulino del Po* di Edgen. 3) Dal retorico ed
diretto da Paul May e supervisionato da G. W. Pabst.
ed *By Night* di Werker, premio per il miglior film
nazionale più notevole di « *Il mulino del Po* », regia di Lat-
tuarda, rivela in Arlette Thomas un'attrice singolar-
e di *Sky* di Wellman: opera di notevole artigianato.



un atto di "contrizione", bensì vuole giu-
stificare le colpe dei militari nazisti. Wolf-
gang Liebeneiner, che in passato aveva di-
retto opere singolari e coraggiose (*Ich kla-
ge an*, ad esempio), non guarda serena-
mente alla causa della disfatta e ai conse-
guenti problemi, alla condizione umana dei
suoi personaggi: il soldato ed una donna
(Hilde Krahl) che ritrovano in una recipro-
ca pietà la speranza in una nuova vita. E
la mala fede si identifica ancora con la re-
torica, e questa volta anche con un vano
tentativo di riallacciarsi stilisticamente ad
un espressionismo sorpassato e ad una
avanguardia che è retroguardia. Con mag-
gior malafede e non meno retorica Paul
May, discepolo di G. W. Pabst (il quale è
il supervisore del film), porta sullo scher-
mo, con *Duell mit dem Tod*, la "resistenza"
tedesca, la lotta clandestina condotta da
un gruppo di uomini e di donne contro
metodi inumani che avevano spinto alcuni
di essi ad abbandonare l'esercito di Hitler.
Il film vuole essere addirittura un "report-
age", condotto sulla falsariga del genere
poliziesco: pretesto spettacolare per tener
desta l'attenzione del pubblico, e farlo par-

tecipe della vicenda. Questa identità di po-
sizioni tra il film tedesco e quello austriaco
è molto sintomatica e, da un certo punto
di vista, abbastanza preoccupante, in quan-
to rispecchia fermenti e stati d'animo del-
l'attuale Germania.

Gli altri film presentati si perdono quasi
tutti nella mediocrità più o meno anonima:
alcuni hanno tutt'al più valori limitati o
si sorreggono per un abile mestiere, come
ad esempio *He Walked By Night*, film
"gangster" diretto da Alfred Werker. L'o-
pera si avvicina alla maniera del Crane
Wilbur di *Canon City* (Ultima tappa per
gli assassini, 1947-48), e del film di Werker,
Wilbur è uno degli sceneggiatori. Alcune
sequenze sono costruite con una buona
grammatica cinematografica: si vedano le
parti in cui la polizia circonda il fuori
legge nel suo rifugio e la fuga finale nelle
fognature della "città nuda". Werker, che
fa un limitato uso della musica, punta
sugli effetti sonori e su lunghi silenzi. Alla
colonna sonora si affida anche Anatole Lit-
vak in *Sorry, Wrong Number*, che è infatti
desunto da un lavoro radiofonico, per raf-
forzare l'impostazione granguignolesca del-





Sopra: da un'inquadratura di «Liebe '47» di Liebeneiner. Sotto: Hilde Krahel nello stesso film, premiata per la migliore interpretazione.



Da «La ferme des sept péchés» di Jean Devaure, film inspiegabilmente giudicato il migliore per il suo contenuto e la sua forma, le sue qualità di rievocazione storica, i suoi valori simbolici e addirittura poetici. In verità si tratta di una mediocre opera, ricca di ambizioni sbagliate.



L'opera, nobilitata in parte dalla recitazione di Barbara Stanwyck, la quale riconferma le sue particolari doti espressive nella parte di una giovane inferma che viene uccisa nel suo letto dopo una lunga serie di telefonate. Gli Stati Uniti d'America hanno infine presentato tre technicolor. *That Lady in Ermine* è l'ultima "favola" iniziata da Ernst Lubitsch poco prima della sua morte: è un'opera minore del regista scomparso, la quale lascia comunque intravedere una vena umoristica talvolta efficiente e si avvale di una recitazione abilmente concertata (Betty Grable, Douglas Fairbanks jr.). *Bill and Co* è un'ottima occasione perduta. Interpretato da volatili ammaestrati, poteva dare l'avvio ad un nuovo genere da inserire tra i disegni animati e i film con pupazzi; al regista Dean Riesner e al soggetto Ken Murray sono però mancate una necessaria fantasia inventiva e le doti adatte per raggiungere la poesia, o la satira o una comicità non noiosa. *The Big Cat* è un "western" di ordinaria amministrazione: Phil Carlson punta soprattutto sul paesaggio, che risulta decorativo come il colore. *Enchantment* (Fuga nel tempo) di Irving Reis, film che i nostri lettori già conoscono, non presenta certo i valori riconosciutigli dalla giuria, cioè di «esposizione di un soggetto», ma semmai fotografici: l'operatore è infatti Gregg Toland.

Dei tre film presentati dalla Gran Bretagna, il migliore è *Quartet*, che comprende quattro episodi indipendenti tra loro e diretti da registi diversi: Ralph Smart, Harold French, Arthur Crabtree e Ken Annakin. Tratto dall'omonimo libro di William Somerset Maugham, il film non manca di certo umorismo, di annotazioni delicate, molte delle quali rientrano nel clima moralistico del cinema inglese. Il primo episodio (con Mai Zetterling) e il quarto sono forse i migliori. Di Harold French è anche *Adam and Evelyne*, una modesta pellicola comico-sentimentale interpretata da Jean Simmons. Drammatico è invece *Silent Dust* di Lance Comfort: narra la storia di un ricco cieco il quale uccide il figlio disertore, che tutti credevano morto in combattimento. Nigel Patrick, nella parte del figlio, rifà, ma senza raggiungere analoghi risultati, le risatine sadiche del Widmark di *Kiss of Death* (Il bacio della morte). Un film agiografico, figlio minore di *Monsieur Vincent*, è il francese *Le sorcier du ciel*, che narra la vita di Jean Baptiste

Marie Vianney, canonizzato da Pio XI nel 1925. Marcel Blistène non riesce ad ottenere, nella ricostruzione storica, neppure i valori pittorici raggiunti da Maurice Cloche. Dall'agiografico passiamo allo spionaggio con l'inclassificabile *Mission à Tanger* di André Hunebelle. Il melodrammatico *Die zeit mit dir* di Georg Hurdalek e lo psicanalitico *Das verlorene gesicht* di Kurt Hoffmann hanno completamente deluso, e così pure lo svedese *Toesen från stormyrtorpet*, che si ispira ad un lavoro di Selma Lagerlöf e cerca di congiungersi alla tradizione del cinema nordico puntando sulla natura-personaggio: Gustaf Edgren non ha saputo fondere gli esterni, invero interessanti, con il dramma dei personaggi. Infine il Belgio ha presentato un documentario a lungometraggio tipicamente folcloristico: *L'Equateur aux cent visages* di André Cauvin.

Anche se non ricco di opere significative, il IV Festival di Locarno è stato comunque interessante, e bene organizzato come nelle precedenti edizioni. Lo ha compromesso, ripetiamo, il verdetto della giuria, la quale ha assurdamente assegnato altri premi: a *He Walked By Night* per il miglior film

I PREMI

Gran Premio di Locarno: a *La ferme des sept péchés* di Jean Devaure (Francia) per il film considerato il migliore dal punto di vista contenutistico e formale, per le sue qualità di ricostruzione storica, di espressione poetica e per il valore simbolico.

Premio speciale a *Ladri di biciclette* di De Sica (Italia) per il film più notevole trattante un problema umano e attuale, per la sua generosità di intenzioni e la sua verità di realizzazione.

Premio speciale a *He Walked By Night* di Alfred Werker (U.S.A.) per il miglior film poliziesco e per le sue qualità cinematografiche eccezionali.

Premio speciale ad *Adam and Evelyne* di Harold French (Gran Bretagna) per il miglior film divertente.

Premio speciale a William A. Wellman (U.S.A.) per la migliore regia (*Yellow Sky*).

Premio speciale a Hilde Krahel (Germania) per la migliore interpretazione (*Liebe '47*).

Premio speciale a *Enchantment* di Irving Reis (U.S.A.) per la migliore «esposizione di un soggetto».

Premio speciale a *Pattes blanches* di Jean Grémillon (Francia) per la fotografia e il montaggio.

Tutti i premi speciali sono ex-aequo.

poliziesco e «per qualità cinematografiche eccezionali», ad *Adam and Evelyne* per il miglior film comico. In parte meritati invece i riconoscimenti fatti ad Hilde Krahel per la migliore interpretazione (*Liebe '47*) e a *Pattes blanches* per i valori fotografici e di montaggio: anche se più del montaggio era bene segnalare, di questo film, la scenografia. Va infine ricordato che per la prima volta a Locarno si è tenuto un convegno di filmologia; e siamo grati al Festival per aver voluto commemorare Francesco Pasinetti: hanno tra l'altro parlato, per ricordare la figura dello scomparso, Luigi Cagliò del *Corriere del Ticino* e Alberto Lattuada; sono seguite le proiezioni di *Sulle orme di Giacomo Leopardi*, *Venezia minore* e *Piazza San Marco*.

GUIDO ARISTARCO

INCONTRO CON AMFITHEATROF

HO INCONTRATO Daniele Amfitheatrof durante il suo ultimo soggiorno a Milano: proveniente da Hollywood, dove abitualmente risiede, egli si era concesso un breve periodo di riposo, recandosi in Europa per salutare parenti ed amici e per partecipare, quale rappresentante degli Stati Uniti d'America, al Congresso dei Compositori per la musica cinematografica, che ha avuto luogo recentemente a Londra. Da tempo desideravo questo incontro, perché ero certo che avrei appreso dalla sua viva voce molte notizie particolarmente interessanti sulla situazione musicale-cinematografica di Hollywood: Daniele Amfitheatrof è infatti uno dei più conosciuti ed apprezzati compositori di musica cinematografica, avendo musicato con crescente successo dal 1939, anno del suo arrivo in America, ad oggi circa cinquanta film, molti dei quali notissimi anche in Italia (fra i più recenti per noi, *Lettere da una sconosciuta* e *Al tuo ritorno*).

« Agli inizi, egli mi confida, abbiamo sostenuto una dura battaglia coi produttori, che con troppo scarso interesse consideravano in genere il problema del commento musicale dei film. La voce « musica » era da loro giudicata di secondaria importanza, non comprendendo essi la necessità di affidare a dei veri musicisti specializzati, con piena libertà estetica e con assoluta indipendenza di mezzi tecnici, l'incarico di comporre un commento musicale originale, che avrebbe completato, arricchito e valorizzato il film. I risultati pratici, da noi raggiunti, sono chiari ed evidenti: oggi, il musicista cinematografico è considerato ad Hollywood sullo stesso piano gerarchico, artistico e tecnico del regista, col quale lavora a parità di diritti. La sua collaborazione ha inizio contemporaneamente alla scelta del soggetto, partecipando alla sceneggiatura o seguendone gli sviluppi, spesso suggerendo varianti e modifiche; egli assiste alla lavorazione del film, discute cogli interpreti sui valori psicologici dei vari personaggi, si impadronisce nel senso più completo della « materia » che, ultimato il montaggio definitivo, dovrà rivestire di musica. Di conseguenza, il commento musicale nascerà spontaneo nel suo animo, perché egli è ormai completamente entrato nel clima del film ».

Mentre con chiara efficacia Daniele Amfitheatrof mi illustra questi coscienziosi metodi di lavoro e gli adeguati mezzi tecnici relativi, stabilisco mentalmente un utile ed istruttivo parallelo con la corrispondente situazione attuale esistente nel cinema italiano. Indubbiamente questo problema, di particolare valore estetico, artistico e tecnico, appare oggi, nel quadro della nostra produzione cinematografica pur tanto brillantemente affermata anche all'Estero, un punto piuttosto debole ed oscuro. Fin dal 1941, in un mio articolo su questa stessa rivista (*Carrellata musicale*, *Cinema* n. 132) richiamavo l'attenzione dei nostri produttori su questa triste constatazione: troppo spesso il cinema rappresenta per un musicista italiano una dolorosa « via crucis ». Di chi la colpa? Non certo dei registi e nemmeno

Il musicista cinematografico è considerato ad Hollywood, afferma Amfitheatrof, sullo stesso piano gerarchico, artistico e tecnico del regista, con il quale lavora a parità di diritti.

degli stessi musicisti. Il cinema italiano può contare su un buon numero di ottimi e seri compositori, i quali spesso dimostrano che potrebbero ottenere i medesimi risultati raggiunti dai loro colleghi americani, solo se fossero messi in condizione di lavorare con dignità e coscienza. Troppo sovente il musicista viene chiamato all'ultimo momento, gli si concedono le briciole di tempo rimasto dal piano di lavorazione (in alcuni casi un massimo di dieci giorni) per la composizione e la strumentazione della musica, gli si centellina l'organico dell'orchestra ed i turni di incisione, si bistratta e si deturpa a sua insaputa, in sede di montaggio, il suo commento musicale concepito con amore e con serietà d'intenti; il « mixage » poi, molto frequentemente, compie il « servizio » finale, facendo scomparire quell'effetto studiato con tenera cura, oppure riducendo ad un pianissimo insopportabile un fortissimo d'orchestra (tralasciando i tagli operati senza alcun rispetto sulla sua povera colonna sonora).

Chiedo scusa all'amico Amfitheatrof per questa mia lunga e quasi sentimentale divagazione, dovuta soltanto al grande amore che noi musicisti nutriamo per il nostro



cinema, ed ascolto con vivo interesse il seguito di quanto egli va esponendomi. « Molti altri elementi importanti concorrono alla perfetta riuscita artistica e tecnica di queste colonne sonore. Stabiliti, di comune accordo col produttore e col regista, i punti da musicare, si cronometrano fino a un terzo di minuto secondo le sequenze interessate, con l'assistenza di un montatore di musica e di una segretaria. Si passa quindi alla creazione del commento musicale: al compositore sono concessi circa sessanta giorni di tempo per comporre al pianoforte una musica della durata normale di quarantacinque minuti. Dico « al pianoforte », perché la strumentazione viene affidata da un orchestratore specializzato nel realizzare le intenzioni dell'autore. Circa l'impiego dell'orchestra, è lasciata al compositore la più ampia libertà di scelta, sia come numero sia come organico, che normalmente è caratterizzato dalla presenza di quattro clarinetti e di soli due corni, onde ottenere un migliore impasto armonico. Il direttore d'orchestra è assistito da quattro o cinque tecnici del suono, normalmente anche musicisti, che seguono in cabina di sincronizzazione, con la guida della partitura, il susseguirsi delle sequenze musicali da incidere, regolando i microfoni (in numero di sei o sette) piazzati in sala sull'orchestra: questa operazione si svolge su turni giornalieri di sette ore come massimo, e di solito dura cinque o sei giorni. Preparata con cura estrema la colonna sonora definitiva (sempre con l'aiuto di un montatore di musica e di una segretaria) ha luogo il « mixage », cui sovrintende un tecnico specializzato, anch'esso con una buona cognizione musicale, che conosce a perfezione il film, la colonna sonora e gli altri effetti speciali: in questa delicatissima fase di lavorazione egli è assistito, oltre naturalmente all'autore della musica, da cinque o sei collaboratori specializzati, preposti alle teste sonore principali (che possono raggiungere il numero di quindici). Solitamente il « mixage » richiede otto, dieci giorni di lavoro, e viene compiuto con la cura più scrupolosa.

Altri elementi importanti sono da considerare ai fini del perfetto risultato: gli impianti tecnici modernissimi, le sale di incisione attrezzate in ogni particolare, le orchestre stabili, impiegate esclusivamente a tale scopo e composte di esecutori di primissimo ordine, la completa preparazione artistica e tecnica del personale specializzato (compositori, orchestratori, direttori d'orchestra, fonici, montatori di musica, ecc.): ma soprattutto, come fattore decisivo, la comprensione ormai completa dei produttori, i quali si sono perfettamente convinti che la « musica » deve essere considerata sotto un aspetto di primaria importanza ai fini della riuscita finale del film ».

Ringrazio Daniele Amfitheatrof per la sua interessantissima esposizione. Lo ringrazio a nome di tutti quei musicisti italiani che amano il cinema, per averci indicata la via da seguire.

MARIO NASCIMBENE

II - BETTE DAVIS

L'ELEMENTO « fortuna », che entra nella carriera di ogni attore, entrò in quella di Bette Davis lo stesso giorno della sua nascita, nell'aprile del 1908, e precisamente facendola nascere brutta. Con l'incoscienza che caratterizza le donne giovani, Bette cerco, durante i primi anni di lavoro ad Hollywood, di disperdere ai venti questo suo tesoro. Ma fortunatamente senza risultati efficaci. Le prime fotografie ce la mostrano grassottella, con i capelli ossigenati, astute truccature ed in atteggiamenti provocanti. A dire il vero, con ogni probabilità, non era la sua incoscienza a spingerla sulla via del male, ma quella dei suoi produttori. Al cinema ella arrivò dopo alcuni anni di lavoro a Broadway. Non era una « stella » famosa, ma aveva lavorato duramente in compagnie serie, fra l'altre quella ibseniana di Blanche Yurka, allora una delle maggiori attrici dei palcoscenici americani. Comunque si era fatta le ossa ed aveva imparato la tecnica. Venne scritturata dalla Warner e, caso veramente eccezionale, è rimasta fino ad oggi fedele a questa casa. Gli inizi in cinema non furono sensazionali: piccole parti di fianco in film anche sostenuti da attori famosi: si vedano *The Cabin in the Cotton* (Tentazioni, 1932) di Michael Curtiz, accanto a Richard Barthelmess e Dorothy Jordan; *The Crowd Roars* (L'urlo della folla, 1932), accanto a James Cagney e Ann Dvorak. La prima volta che apparve come principale interprete femminile fu in *20.000 Years in Sing Sing* (20.000 anni a Sing-Sing, 1932), ancora di Curtiz. Accanto a Spencer Tracy ed in un film a forti tinte, cominciarono a spuntarle gli artigli. Ma fu solo con *Of Human Bondage* (Schiavo d'amore, 1934) diretto da John Cromwell, che la Davis si impose alla critica ed al pubblico di tutto il mondo come un'attrice di sorprendente potenza drammatica. Ella stessa, quando parla di quell'interpretazione si limita a ricordare il duro allenamento compiuto per imparare il dialetto « cockney » e lo studio dell'ambiente londinese. Ma in realtà fece molto di più: creò un personaggio vivo con una sua psicologia ed una sua moralità, un

suo modo di camminare e di guardare. La modesta statura artistica di Cromwell ci permette di non avere dubbi sul merito effettivo di questa creazione. Non va dimenticato, piuttosto, il contributo offerto dalla vicinanza di Leslie Howard. Quell'anno la statuetta dell'Oscar andò a Claudette Colbert per la sua interpretazione di *It Happened One Night* (Accadde una notte), ottima senza dubbio. Ma di classe assolutamente diversa. La Bette ottenne questo premio (che in quell'epoca aveva ancora una parvenza di serietà), l'anno seguente, con *Dangerous* (Paura di amare, 1935). Prima però aveva interpretato un film accanto a Paul Muni, *Bordertown* (Il selvaggio, 1935). Utile esperienza anche il lavoro con Muni. *Dangerous*, diretto da Alfred Green, non era un film d'eccezione ma un buon dramma con alcune note psicologiche ben studiate. Il « partner » di Bette era Franchot Tone, bravo ma surclassato da lei. Il gradino seguente fu *The Petrified Forest* (La foresta pietrificata, 1936), dalla commedia di Sherwood, diretto da Archie Mayo con Leslie Howard e il debuttante « a sorpresa » Humphrey Bogart. Ancora accanto ad Howard ed ancora diretta da Mayo, appare nel divertentissimo *It's Love I'm After* (Avventura a mezzanotte, 1937). A questo punto il personaggio Davis è già completo. Mi sembra che esso presenti nei confronti degli altri, un elemento essenziale: la modernità. La Garbo, che aveva appena finito *Margherita Gauthier*, era l'ultimo esponente del « divismo » e del romanticismo ottocentesco o per lo meno anteguerra e viveva all'insegna della « Passione » anche quando chiedeva le sigarette. Marlene era da poco uscita definitivamente dalle mani di Sternberg con *Capriccio Spagnolo* e continuava a vivere di rendita su *L'angelo azzurro*. Era apparsa da poco Mae West la quale si era programmaticamente proposta un ritorno all'ottocento. Apparentemente più moderna era invece la Hepburn. Ma solo apparentemente, e questo lo capivano tutti gli studenti di liceo che sospiravano per la dolce Jo di *Piccole donne* o per Alice Adams e sognavano l'Amore con l'A maiu-

scola. Era venuta su la Lombard che della donna moderna aveva colto a meraviglia l'elettricità nevrotica e l'accelerato ritmo di sentimenti e di emozioni. La Harlow e soprattutto la Crawford avevano creato pure dei personaggi di ragazze moderne, tipicamente americane, però, impegnate in una dura lotta quotidiana per la vita. Ma Bette Davis è stata la prima che abbia creato una figura completa di donna moderna con il suo apparente cinismo e la sua fondamentale dolcezza, con un vivo senso di umorismo ed una profonda, ineliminabile tristezza, con le sue debolezze improvvise e le sue inesauribili capacità di recupero. Le varie vicende di questa figura femminile ebbero nuovi sviluppi nei film seguenti: *Marked Woman* (Le cinque schiave, 1937), *Kid Galahad* (L'uomo di bronzo, 1937) di Curtiz accanto a E. G. Robinson e Wayne Morris. Nel 1938, unico caso oltre Luise Rainer e Spencer Tracy, Bette vinse per la seconda volta l'Oscar per la sua interpretazione di *Jezebel* (La figlia del vento) di nuovo vicino ad Henry Fonda. Questa, fra l'altro, fu una delle pochissime volte che ella ebbe un regista veramente significativo, William Wyler: di solito sono onesti mestieranti che la dirigono. Tornò con Wyler per interpretare un'altra opera della Hellmann: *The Little Foxes* (Piccole Volpi, 1941). Da qualche anno, a giudicare almeno dai film venuti in Italia, le sono mancate occasioni importanti, se si eccettua forse *The Corn Is Green* (Il grano è verde, 1945) dalla commedia di E. Williams. Per esempio *Deception* (Il prezzo dell'inganno, 1946) di Irving Rapper con Paul Henreid è un film mediocre.

Bette Davis resta comunque una delle più grandi attrici del cinema mondiale. Ella è anche una « diva » nel senso morale della parola, con una « macchina » dietro. Ma, a differenza di quasi tutte le sue colleghe, anche le migliori, Bette ha saputo sempre conservare la sua indipendenza creatrice. La « Macchina Davis » non si è mai impadronita della carriera di Bette Davis, attrice.

SERGIO SOLLIMA

FILMOGRAFIA

1931: *Bad Sister*; *Seed* (Il richiamo dei figli) di J. M. Stahl, con John Boles; *Waterloo Bridge* (La donna che non si deve amare) di J. Whale, con Mac Clark. - 1932: *The Man Who Played God*, con G. Arliss; *So Big*, con Barbara Stanwyck e William Warren; *Three on a Match* di M. Le Roy, con H. Bogart; *The Cabin in the Cotton* (Tentazioni) di M. Curtiz, con R. Barthelmess; *20.000 Years in Sing Sing* (Ventimila anni a Sing-Sing) di M. Curtiz, con S. Tracy. - 1933: *Ex-Lady* di R. Florey, con G. Raymond; *The Working Man* (Lo zio in vacanza) di J. Adolphi, con G. Arliss; *Bureau of Missing Persons* di R. Del Ruth, con L. Stone. - 1934: *Jimmy the Gent*; *Houseswife*; *The Big Shakedown*; *Fog Over Frisco*, con D. Woods; *Of Human Bondage* (Schiavo d'amore) di J. Cromwell, con L. Howard. - 1935: *Bordertown* (Il selvaggio) di A. Mayo, con P. Muni; *The Girl From Tenth Avenue*; *Front Page Woman* di M. Curtiz, con G. Brent; *Special Agent* (Grande nemico) di W. Keighley, con G. Brent e R. Cortez; *Dangerous* (Paura di amare) di A. E. Green, con F.

Tone (Premio dell'Academy, 1935). - 1936: *The Petrified Forest* (La foresta pietrificata) di A. Mayo, con Howard; *The Golden Arrow* (Mogli di lusso) di A. E. Green, con G. Brent. - 1937: *Marked Woman* (Le cinque schiave) di L. Bacon, con H. Bogart (Premio Venezia, 1937); *Kid Galahad* (L'uomo di bronzo) di M. Curtiz, con E. G. Robinson; *It's Love I'm After* (Avventura a mezzanotte) di A. Mayo, con L. Howard; *That Certain Woman* (Vivo per il mio amore) di E. Goulding, con H. Fonda. - 1938: *Jezebel* (La figlia del vento) di W. Wyler, con H. Fonda e G. Brent (Premio dell'Academy, 1938); *The Sisters* (Io ti aspetterò) di A. Litvak, con E. Flynn. - 1939: *Dark Victory* (Tramonto) di E. Goulding, con G. Brent; *Juarez* (Il conquistatore del Messico) di W. Dieterle, con P. Muni; *The Old Maid* di E. Goulding, con G. Brent e M. Hopkins; *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Il conte di Essex) di M. Curtiz, con E. Flynn. - 1940: *All This and Heaven Too* (Paradiso proibito) di A. Litvak, con Boyer. - 1941: *The*

Letter (Ombre malesi) di W. Wyler, con H. Marshall; *The Great Lie* (La grande menzogna) di E. Goulding, con G. Brent; *The Bride Came C.O.D.* di W. Keighley, con J. Cagney; *The Man Who Came to Dinner* (Il signore resta a pranzo) di W. Keighley, con M. Wooley; *The Little Foxes* (Piccole volpi) di W. Wyler, con H. Marshall. - 1942: *In This Our Life* di J. Huston, con O. De Havilland; *Now Voyager!* di I. Rapper, con P. Henreid. - 1943: *Thank Your Lucky Stars* di D. Butler, con E. Flynn; *Mr. Sheffington* di V. Sherman, con C. Rains; *Watch on the Rhine* (Quando giorno verrà) di H. Shumlin, con P. Lukas. - 1944: *Old Acquaintance* (L'amica) di V. Sherman, con M. Hopkins. - 1945: *The Corn Is Green* (Il grano è verde) di I. Rapper, con J. Dall. - 1946: *A Stolen Life* di K. Bernhardt, con G. Ford; *Deception* (Il prezzo dell'inganno) di I. Rapper, con P. Henreid e C. Rains. - 1947: *Winter Meeting* di B. Windust, con J. Page. - 1948: *June Bride* di B. Windust, con R. Montgomery e F. Banter.



PER LE VIE DI PARIGI NON SI ERA PIÙ SOLI

APPENA QUI, da Baudelaire ad Artaud, in un breve circuito, sembrò mancare la solitudine. Se nel resto del mondo, per conturbato e attivo che fosse, non potevi trovare allora che un romitaggio, qui invece riuscivi a scendere e a rifletterti negli occhi dei tuoi compagni di « bistro ». Altrove i tuoi compagni dovevi conquistarli con un senso di lacerazione, distruggendo ciò che si frapponneva. Qui l'incontro era naturale: e già da tempo lo avevi visto trasalire sullo schermo, come un puro gioco di luci e di acque dove tutto si faceva paesaggio dell'anima. Come aveva potuto sottrarsi Parigi alle leggi storiche? Eppure, in quest'ultimo secolo tutto vi si è svolto come se soltanto a Parigi ci si potesse sollevare per un momento e guardare in faccia ciò che succede senza esserne travolti. Esaurite progressivamente le sue esperienze fino all'« *amour fou* » di Bréton, Parigi ha chiuso i suoi petali sulle immagini popolari e sentimentali dello schermo, come per un addio, quasi a dire che in definitiva ad esse, alle sue vicende apparentemente minori, si era legata la sua sorte, ed in esse la solitudine si era infranta per muoversi alla ricerca dell'amore.

Come l'adolescenza si afferrò alle rive ventose e chiare di Rimbaud, di Laforgue, di Ducasse, così andò poi a scoprire la sua patria, oltre i limiti della parola, nei volti e negli anditi che Clair, Renoir, Carné, portavano improvvisamente alla presenza di tutti: e si sentiva finalmente che in essi era racchiusa quella storia personale e privata da scorgersi al di là dei versi, dalla quale spesso con angoscia ci sembrava di essere esclusi. La nostra dimora era all'*Hôtel du Nord*, non qui in un angolo sperduto e provinciale del resto d'Europa, dove si veniva soffocati da tirannidi dopo tirannidi, e con silenziosa desolazione ci si sentiva condannati all'esilio. Quando si è pensato di riacquistare almeno per poco la libertà di un nostro apri-

co sentiero, Parigi si è appassita: le ricostruzioni di Carné (*Les portes de la nuit*) sono apparse ingenuie e grottesche. Cocteau è sceso al rango di Sem Benelli, il surreale si è fatto libellismo, René Clair gira a Roma, Léon-Paul Fargue e Antonin Artaud sono morti: ma forse tutto era già spento da quando Daladier veniva accolto da una folla plaudente, al ritorno dalla viltà di Monaco.

I personaggi di questa fiammata finale, da Gide a Juvet, da Giono ad Arletty, da Claudel a Jules Berry, da Malraux a Pierre Brasseur, si preoccupano ora di mettere in ordine i cassetti e di chiudere i conti, pur non riuscendovi. Al più, preparano inventario; e le rughe si accrescono attorno alla bocca. Il nostro occhio commosso e filiale, viene pregato di lasciare la vetrina, e di andarsene per la strada. C'è da stupirsi se nei primi passi, la vista che vi si era fissata, vacilla, trema per qualche attimo e nulla sembra intorno avere ancora assunto il suo aspetto genuino?

E' molto probabile che i film attraverso i quali abbiamo visto vivere Parigi dopo le evocazioni della nostra educazione letteraria, siano destinati a scomparire ben presto dal ricordo e dal pensiero degli spettatori: vi sarebbe un motivo fondato per renderli ancora presenti, se non fossero legati alla raffigurazione di Parigi e se non credessimo che quanto oggi si va recuperando con un fedele pellegrinaggio, è legato alla vita che allora echeggiava in quei film?

Perché negare che l'emozione suscitata dall'infinito periodo di Proust, l'abbiamo provata anche quando una canzone sulla fisarmonica attraversava con René Clair « le vie di Parigi »? La qualità della prima ha in certo senso un prolungamento nel tempo e nei nostri atti, che inconsciamente ci guida: ma la seconda per quell'attimo ormai irrinconoscibile, giunse da un'immediatezza che strinse il cuore e lo attanagliò forse ancora di più, per-

ché legata ad una innegabile realtà, perché sorta fra tanti che vi hanno assistito, perché scaturita da un destino che inevitabilmente è comune a loro sullo schermo, come a te lontano: il diaframma si è così assottigliato che ti sembra possibile confonderti volto con volto. Lo spettacolo non ha bisogno dei supporti dell'immaginazione come la parola. Dinanzi all'attore e alla « camera » sono caduti gli ostacoli: attraverso di loro, a cui sembra che tutto è perfino Proust sia stato di preparazione, al di là di loro, si potrebbe infrangere l'alienazione della vita.

In una salita di Montmartre, all'incrocio con due file di tigli polverosi, mi sono trattenuto in un minuscolo « *café-tabac* » alla Vallès. Ho alzato gli occhi e sotto festose immagini di baldoria paesana, ho potuto leggere: *On dit que l'alcool tue lentement - ici on s'en fout, on n'est pas pressé!* Questa è la vera leggenda delle tenere e sentimentali vicende che René Clair conduce attraverso questo colle, dove le case si sono appollaiate con tanto ordine ed amore che sembrano svanire in cielo. Gli autisti, le sartine, gli erbaioli, i portieri, gli operai, i piccoli artigiani, l'umanità di Montmartre a cui ci si vorrebbe stringere perché è con essa che si può vivere ed è fra di essa che ha potuto sorgere la fantasia e la composizione-scomposizione moderna del nostro gioco, sapendo di dover morire si preoccupano soltanto di assorbire giorno per giorno quel tanto d'alcool che accompagna il giro del sole: può essere il verde assenzio, come l'alcool di Apollinaire, come il disfarsi ora per ora nella consunzione a cui porta l'amore, come il « nero sortilegio » di Mallarmé e Poe. Un alcool è la vita stessa: lo vedete nei visi infiammati ed esultanti dei « *villageois* » di Montmartre che nel « 14 Luglio » si abbandonano alle giravolte come se non potessero mai finire, riuscendo a perdere l'ingombro della testa per il palpito



In « *Zéro de conduite* » Jean Vigo « pone a soqqadro l'ordine e il significato del mondo ».

del cuore, per la tenerezza di due mani che si allacciano.

Max Jacob conobbe Dio in un cinema di Montmartre. La grazia precipita dove capita (presto anche nella televisione). Parigi parlava con i suoi eroi, da Montmartre a Montparnasse, attraverso i trucchi dell'arte: ma ieri, tra una guerra e l'altra, appena dileguato un dopoguerra, appena prima che sorgesse il nuovo anteguerra, si è presentata nella evocazione commossa e sorridente di René Clair, per poi esprimere un presentimento tragico negli scuri melodrammi di Jean Renoir, e colorirsi di nostalgica e sentimentale desolazione nelle avventure di Prévert e Carné. « *L'Atalante* » passa da Parigi; a Parigi scoppia il suo dramma, perché già Parigi conosce i primi sintomi del trauma che la coglierà nel giugno 1940. E' stata vinta dalle forze ostili che coltivava nel suo seno: non aveva più la libertà di fronteggiarle, e di ottenere ugualmente, contro di loro, il bene della vita, secondo la sua incessante tradizione rivoluzionaria, e gli ultimi aneliti della « Comune ». Jean Vigo vede cupe e disperate le facce della periferia di Parigi: nelle file davanti alle fabbriche chiuse, l'attesa pesa come una catena, l'esistenza quotidiana si è fatta carcere. E' sopraggiunta la crisi: da cui non si potrà non precipitare nella guerra. Lo sfasamento perenne e conaturato delle creature suscitate da Carné, è appunto quest'attesa, questa catena che impedisce loro di muoversi come avrebbero fatto prima.

Da « *Le jour se lève* » (1939), tipico prodotto della letteratura deprimente di Carné: il film non assume un atteggiamento di giudizio o di condanna, ma riflette uno stato di ribellione.



dall'89 al '48 al '70. Gli operai di Renoir (*La bête humaine*) provano questo giogo sulla stessa necessità d'amore del loro giorno: tutto viene sconvolto, ogni passo che si compie porta disgusto, l'amore conduce al male di vivere, perché s'inquina nella legge che regola il commercio dell'esistenza. Spetta così al film di concludere l'incantevole notte di Parigi. Quando batte il sole, si viene chiamati al lavoro in altre vaste pianure, quelle verso cui si avviano Jean e Juliette dopo l'odissea parigina, a poppa dell'«Atalante». Non si sa dove, ancora, ma liberi e innamorati.

Quelle di Vigo sono appena tenui indicazioni. Eppure Parigi ha vissuto e le ha fatte scaturire, anche perché la si lasciasse. Ad esse si riferiva Chaplin con il vaudeville *The Woman of Paris*. In essa s'illuminano le fisionomie del mondo che vi ha fatto ressa per mezzo secolo, nelle avventure galanti di molte operette cinematografiche, nello squarcio del «cancan» in *Atlantide*, nelle finte evasioni degli «yankees», nella dolce e fatua eleganza di *Roberta* come in altri mille capricci amabili, «sophisticated» in California. A Parigi sembrava di trovare salvezza da una peste che avesse invaso l'esistenza: in essa rifluivano ancora le linfe. Mi muovo in essa come lungo una siepe odorosa di ricordi: ogni nome di strada, ogni colore sparso sulle case e ogni sguardo che m'interroga, sembrano provenire dall'incontro di universi. Non si ha altro desiderio che di affogare in una vicenda personale tracciata sulla trama invisibile, ripetuta da uno scenario leggermente piccante e punteggiato di canzoni, secondo l'aria del tempo che passa. Il film che Parigi ha prodotto, trasfonde un sapore d'intimità, di segreto racchiuso nel proprio animo e sorpreso per un attimo mentre si apre, a Parigi, con una fiducia che non avrebbe mai potuto avere altrimenti, sentendo vicino a sé l'affetto. Perché que-



Dall'estero, e precisamente dall'osservatorio della California, Charles Spencer Chaplin con «Monsieur Verdoux» (1946) "definisce tutte le vicende di Parigi: dopoguerra-anteguerra-dopoguerra".

tempestosi. Parigi dunque appartiene al passato, al ricordo: dove la raggiunge il gelo.

Nell'altro dopoguerra la libertà vi sprizzava da tutti i pori, zampillava con limpida e irruenta allegria, vi si era data convegno, premeva da ogni angolo divertendosi a sorprendere e ad agitare. Una girandola di luci, un cotillon turbolento e colorito, che in un seguito di brillanti figurazioni melodiche, vi si era venuto sviluppando con mille forme e variazioni. Era l'apice, la mezzanotte: l'animazione e i traffici raggiungevano con lieta frenesia il loro colmo. Come uno sforzo supremo

per salvarsi: vano come ogni sforzo, perché, appena esaurito nel volgere dei pochi anni per cui poteva durare il suo respiro, scivolò lentamente nell'anteguerra: questo, lungo e spento, cieco, lamentoso. Ma doveva forse, o voleva «durare»?

Se ne può seguire il corso nella parabola tracciata in poco più di dieci anni da René Clair: *Entr'acte*, intervallo alla fine di quel dopoguerra, impetuoso, deciso ad affrontare la realtà, nutrito di speranze. *Le chapeau de paille d'Italie*, fa apparire in uno specchio appena ombrato l'immagine sorridente dell'origine. *Le million* la

Un'altra inquadratura di «L'Atalante»: "il barcone va in avanti, seguendo la corrente sulle rive della Senna porta l'uomo al di fuori della società, nella sua vera natura". (Attore M. Simon).



Da «L'Atalante» (1934) diretto dal trentenne Vigo, poco prima della sua immatura morte.

sto a Parigi? Il mondo avanza di tirannia in tirannia. L'una succede all'altra senza arrestarsi, ripetendo sfacciatamente le stesse offese alla materia che le è sottoposta. Eppure c'è sempre qualcosa di intimo e di intimamente libero. Non è di uno solo, ma di qualcuno, di una comunicazione privata fra uomo e uomo, nata sull'angolo di una strada, in una comunicazione privata fra uomo e uomo, nata sull'angolo di una strada, in un piccolo albergo, ad una svolta inavvertita ma decisiva della vita. Si propaga, si diffonde di bocca in bocca, di cuore in cuore, e libera chi ne è toccato dal peso dell'esistenza e della società, per permettergli di far valere le risorse della vita, naturalmente, come per il fiore che sboccia, per la foglia che si allarga, per il frutto che matura. Questo viale alberato, questo felice e nostalgico lungofiume, questa equilibrata piazzetta che si illumina improvvisamente da un ritrovo appannato di fumo, puoi ritrovarli soprattutto a Parigi. Per molto tempo Parigi è stato l'asilo della libertà umana. Oggi tutto questo si è spostato. Non si sa ancora dove. Si pensa con affanno che quella liberazione possa essere addirittura scomparsa. Non può essere, evidentemente. Ci si sta spostando verso altri termini. L'animo percorre altre correnti: di meditazione, di adempimento alla propria natura, di levitazione, in un ambito ancora buio ma più vasto, e percorso veramente da un senso d'infinito e d'eterno. Stiamo abbandonando Parigi, e levando le vele verso mari più oscuri e



rende ancora più escogitata con benevolo sarcasmo, dà forma compiuta e definitiva allo spettacolo del suo mondo. *14 Juillet* e *Sous les toits de Paris* sono al punto culminante della crisi mondiale, e attraverso le umili vicende di Annabella e Albert Préjean, pongono in termini di nostalgica luce i limiti estremi, il crepuscolo, la linea d'orizzonte oltre la quale sta nascendo la nuova guerra e i movimenti prima inconsulti di queste vicende patetiche e lievi, verranno a irrigidirsi. Difatti, ecco la ribellione amara di *A nous la liberté*: presagio del '40. Questo, assai più che la letteratura deprimente alla Carné, mette punto: perché dinanzi alla situazione assume un atteggiamento di giudizio e condanna, mentre *Le jour se lève*, *Quai des brumes*, *Hôtel du nord* ne sono un accorato riflesso sentimentale, e *La règle du jeu* di Renoir, una caricatura con senso funereo, un Feydeau ammalato d'umorismo sanguigno, che usa lo scherzo come un'arma. Solo Jean Vigo si

dopoguerra-anteguerra-dopoguerra. Ora non si può più farlo che dall'esterno, dall'osservatorio della California: e per quel tanto che Verdoux ha di gnomico (il primo film in cui le parole abbiano finalmente questo suono: per questo hanno tanto urtato esteti ed ideologi), lo si può portare anche a conclusione del personaggio «come gli altri» di Salacrou - «Ulisse» per la «sconosciuta di Harras» - del «malinteso» perenne nella definizione di Camus, delle «mani sporche» di Sartre stesso, pur di uscir fuori dalle porte chiuse dell'inferno. Ci si porta verso la ghigliottina: e *Monsieur Verdoux* va con disinvoltura, dopo la lunga lotta per la vita. Dal giugno '40 sono andate sempre più scomparando in Parigi le zone di libertà. Sono cadute nell'ombra: da quando Verdoux non passeggia più in cerca di sole, e la polizia lo ha raggiunto, il suo sorriso è morto, troppo stanco. Si sostituiscono nuove forme generali di convivenza. Il pensiero si sposta verso nuove ricerche scientifiche

passione, malinconia e rimpianto: *Les enfants du Paradis*, un sottile spirito di rinuncia che non sa essere ascetico ed è solamente fantasticheggiante; *Paris 1900* acrimonia ed affetto per i genitori «terribili»; e la produzione di Jean Anouilh, con immagini fuggevoli di pianto o di sorriso, con veli turbati. L'eccezione perciò è finita, nel gioco delle parti, delle influenze esterne e delle schiavitù interne. Le regole riportano una strepitosa vittoria. La parola è alla moralità: facile quanto la verità è fragile, ma spietata contro chi le si opponga. Come rifugio per qualche anno si consigliavano Ascona o Santa Monica in California. Ma non sono i rifugi che contano. Quanto la possibilità di determinare ogni volta la propria azione e il suo significato nel processo storico: possibilità che da lungo tempo si era potuta trovare soltanto in una comunanza sorta a Parigi.

Lo spensierato «montmartrois» o «montparno», Préjean o Lefèvre, è caduto nella galanteria di monsieur Verdoux seduto ai tavolini di «rue de la Paix», per chiudere la vicenda della società a cui siamo appartenuti, e di cui Verdoux simboleggia il destino, la fine, appunto a Parigi (una fine che non va vista sotto cieli apocalittici, ma semplicemente per il netto spostarsi della potenza economica). L'amore è soltanto inganno, veleno dissimulato. Verdoux vive in un lungo malinteso con se stesso, con l'esistenza, con gli uomini; lo riconosce e pur di amare qualcuno, e di salvarlo dalla miseria, risolve il finto amore nel massacro, ed egli stesso finisce inaugurando il nuovo massacro, annunciando la nuova guerra. In «rue de la Paix» tutto si è fatto ostile: al posto della solidarietà, prospera la violenza.

In provincia, si è giunti alla frenesia di *Le corbeau*. Violenza genera violenza. Le classi si sfaldano. Si forma in esse un denso limo che paralizza. Visto che l'amore è inganno, non si può far altro che togliere la vita con dolci parole d'amore, come fa Verdoux, o infangarlo così da renderlo odioso, come fa «le corbeau» che rende il male esplosivo, sommovitore, distruttore, come una malattia che erompe. E' la società della provincia non solo francese, la vita che non può accostarsi a Parigi, e si sente resa impotente: ecco come manca Parigi anche a questi francesi; e quando Parigi manca a se stessa? Il corvo allarga il suo volo, prima di abbandonarsi nel vuoto.

Oggi perfino la Senna appare trasparente, nel sole di giugno. Il giardino del Lussemburgo si popola di canti d'uccelli, sul marciapiede si scherza e si ride, due bimbi tengono sollevata una corda per far cadere il passante distratto: vi sono realtà che nessuna tenebra e nessuna ennesima conferenza riescono a cancellare. Su di essi per ora non si libra l'ombra oscura del corvo. Il loro *thé* non ha stricnina. Eppure questo veleno e questi massacri sono passati qui sopra. Questi film ne rappresentano il documento più logico ed evidente. Sembra ancora che l'aria ne sia intrisa: ma loro non hanno fatto che riferire, e parlano di una patria perduta, di una confidenza che non si sa più dove trovare, di una ricerca che si estende verso altri confini, abbandonando quanto è sorto a Parigi perché il tempo ormai non ne fa più conto, come con ogni cosa che è terrena, con ogni lotta e con ogni unione, perché non si arresta mai e compie un atto dopo l'altro.

Non potendo più ritrovarci a Parigi poiché è scomparsa anche tra tanti illustri e frivoli monumenti l'omertà tra uomo e uomo, non potremo non tentare di crearne una nostra dove capita. Ma vi è un attimo di sospensione, forse di vuoto e di tristezza, di involontario smarrimento, per essere poi certi invece che il primo lavoro compiuto con le nostre mani ha un immediato e naturale sbocco: dove non poté Verdoux. Le visioni che Parigi ci ha dato, per quanto accorate e tragiche, nella luce che emanano, nello slancio che può essere infine festoso, noi le ricordiamo ancora trascorrere frementi di vita nei suoi film, in un'armonia che coinvolge tutte le note; e non ci lasciano un rammarico, ma un dolce gusto inebriante, quel trasporto che l'aver provato il dolore e la felicità, il senso della morte e quello dell'amore, concedono perché la vita si adempia liberamente, per l'essere.

VITO PANDOLFI



Jean Marais e Danielle Darrieux in «Ruy Blas»: il film, firmato da Billon, è in verità di Cocteau, autore dei dialoghi e dello scenario, tratto da Victor Hugo. «Cocteau è sceso al rango di Benelli».

stacca e si libera, allo scatto iroso dà un senso di lotta. *Zéro de conduite* pone completamente a soqquadro l'ordine e il significato del mondo, lo salva rovesciandolo improvvisamente e facendogli ritrovare così l'equilibrio, in altre sfere. *L'Atalante* va in avanti, seguendo la corrente sulle rive della Senna; porta l'uomo al di fuori della società, nella sua vera natura. Jean Vigo com'è noto morì poco più che trentenne, appena terminato *L'Atalante*. Una morte che fa pensare all'impossibilità di uscire dal mondo di cui faceva parte, di contrapporsi alle sue soluzioni storiche, di ovviarle. Jean Vigo resta a indicare il sogno di sfuggire a un destino comune. Un sogno presto troncato (ma evidentemente, in attesa di un'altra epoca e di un altro terreno, dove sorgere nella realtà). *La grande illusion*, proprio nel tentativo di fissare l'assurdità delle illusioni con cui si accompagnano le guerre, ne annuncia una nuova.

Dall'esterno Chaplin con *Monsieur Verdoux* definisce tutto il corso della vicenda di Parigi:

e nuove esigenze religiose, a cui lo spirito cartesiano di cui si imbeve la cultura francese — tra «finesse» e «clarté» — resta sostanzialmente estraneo, condannandosi all'inettitudine. In esso l'uomo è vittima delle strutture sociali, anziché loro dominatore, dà rigide norme alla sua natura, invece di darle il più libero corso nel sole, mortifica l'esistenza con un avaro sistema quotidiano.

Insensibilmente Parigi si è chiusa nel suo orto, si è fatta provincia, con arcadie e accademie. La vita si è spostata altrove: dove gli uomini hanno ancora da scoprire il giorno che verrà, da inventarlo, lottando a morte. Come accade nel destino dei molti Jean Gabin, le è stata strappata di mano l'iniziativa. Il fuoco di Prometeo è emigrato. Alla base, diffusi fenomeni biologici, nei terreni e nei corpi, povertà di risorse, mancanza di un ampio e saldo organismo sociale. Debole capacità di produzione in massa, capitalista o socialista. Impulsi che si spengono naturalmente, dopo una lunga e accesa giornata. Così, da allora, si presentarono

FILM DI QUESTI GIORNI

QUARTO POTERE (Citizen Kane)

Regia: Orson Welles - Soggetto e sceneggiatura: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles - Fotografia: Gregg Toland - Scenografia: Van Nest Polglase, Perry Ferguson, D. Silvera - Musica: Bernard Herrman - Interpreti: Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Leland), Dorothy Comingore (Susan Alexander), Everett Sloane (Bernstein), Ray Collins (James), Agnes Moorehead (La signora Kane), Paul Stewart (Raymond), Ruth Warrick (Emily Norton), Erskine Sanford, William Alland - Produttore: Orson Welles - Produzione: Mercury-R.K.O., 1941.

CITIZEN KANE è stato presentato a Milano, dopo una fugace apparizione al Festival milanese dell'anno scorso, il 13 luglio, quando cioè il sole sta per entrare sotto il segno del leone, e la gente non più al cinematografo. La scelta di una stagione così poco propizia sembra che sia stata determinata da una scarsa fiducia, anche da parte dei direttori di sale cinematografiche, nel successo di questo film che aveva perciò il destino segnato di dover passare alla chetichella. Ma tre giorni di proiezione sono pochi per un *Citizen Kane*, anche se l'assoluto disinteresse dimostratosi conferma la malavoglia degli spettatori i quali non credono a Orson Welles, e se i pochi volenterosi l'hanno infine giudicato un film irritante, con ciò mascherando in parte una confessione di sconcertamento.

Il non credere a Orson Welles non è poi tanto una prova di originalità o di furbizia, specialmente se si tien conto che questo film ha già otto anni, e in otto anni Welles ha rivelato quel che vale e di conseguenza molti dei primi entusiasmi per lui sono svaniti. Piuttosto la questione dev'essere posta in altri termini e cioè: nel 1941, quando apparve, *Citizen Kane* — a parte la sorpresa e il clangore pubblicitario voluto e non voluto — poteva davvero, in buona fede, venir considerato un'opera eccezionale, e magari d'ingegno? E in tale domanda, ch'è piuttosto un dubbio, si avverte implicita la constatazione della grande ambizione di Welles, a scapito di una vera originalità, e di una genuina genialità.

La grande ambizione di Welles gli si muta in discredito, agli occhi di chi voglia giudicarlo: quella sua smania di primeggiare in tutto incrina la fiducia in una sua costante serietà di propositi. Poco importa ch'egli sia o voglia farsi credere un ragazzaccio; è più importante invece che egli si ritenga soddisfatto d'essere stato « globe trotter », pittore, musicista, commediante: è una prova di più ch'egli vuol sempre, per vie diverse, far parlare di sé e sbalordire. In fondo è restato un dilettante, negli sport, in pittura, in musica, nel teatro. Anche, e specialmente in *Citizen Kane*. In America lo chiamano, con benevola o forse ironica considerazione, « jack of all trades », buono a tutto fare diremmo noi, mentre in Francia di siffatti tipi si suol dire che vogliono ad ogni costo « épater les bourgeois ». Bisogna in-

fatti riconoscere a Welles una grande abilità nel saper strabiliare e rendere credula la gente, altrimenti quelli della R.K.O. non gli avrebbero concesso di realizzare un soggetto che pareva una sfida all'opinione pubblica. In Charles Forster Kane, tutti quanti — almeno in America — videro chiaramente William Randolph Hearst, nella parte di Dorothy Comingore ricordarono in realtà Marion Davies, e nella cupa tragedia dell'uomo potente e tuttavia rimasto solo scorsero una fatale maledizione: « vae soli! » anche per chi deteneva il quarto potere della stampa.

Se non che, questa, è la spiegazione più semplice del film, ma Orson Welles non poteva accontentarsi di contribuire a un vistoso scandalo che amareggiasse il vecchio Hearst. Bisogna anzi dire che il narratore mondano delle rubriche radiofoniche « The March of Time » e « The Shadow » non aveva, in tal caso, una particolare intenzione di venire a mostrare i panni sporchi della famiglia Hearst. L'interessavano tutte le famiglie Hearst, o secondo un'ingenua definizione che gli è sfuggita nel film stesso, « i fascisti americani »: uno strano atto di accusa in un film che non rivela alcuna forza di convinzione, e che non sembra neppure sfiorare problemi umani, talmente è disumano, straordinariamente disumano. Il cittadino Charles Forster Kane non significa più un uomo, è già rappresentato come un tipo che riassume, porta impresse, scolpite in una maschera che non rianima simpatie, infinite esperienze vissute in un'eternità di tempo, e di cui il pubblico non ha conoscenza. Quel distacco dalla realtà, che faceva dire a Balzac: « La vérité de l'art n'est point celle de la nature; tout objet rendu par le moyen de l'art contient forcément une part de convention » non è in tal caso una buona ragione per far credere un travisamento artistico quello ch'è, molto più semplicemente, soltanto un interessantissimo e singolare saggio di regia cinematografica. Se di un autentico maestro si vuol parlare per questo film, bisogna fare il nome di Gregg Toland, l'operatore preferito da Samuel Goldwyn che

se ne intendeva, addirittura il « director of photography » il quale mise a disposizione di Orson Welles tutti i progressi della tecnica di ripresa, compreso il procedimento del « pan-focus », il nitido risalto della profondità del campo. Con questa antologia di inquadrature disparate, Toland diede valore sostanziale al film, e da un suo punto di vista egli ebbe piena ragione quando lo definì « l'avventura più appassionante di tutta la carriera », in quanto non gli era mai capitato di dover lavorare con un tipo simile che voleva lasciar tutti a bocca aperta davanti a un suo portento d'invenzioni. L'effetto complessivo, però, è di una stravaganza a lungo andare monotona, di una mania di ostentazione inopportuna, di una sorprendente confusione, di una bizzarra fatua: indubbiamente il bravo « jack of all trades » d'America si è dedicato al *Citizen Kane* con lo stesso animo con cui, una volta, voleva fare il giro del mondo o una musica o un quadro, e anche una poesia oppure una trasmissione sensazionale.

Soprattutto impensierisce la sua mancanza di buon gusto nella insistenza delle esagerazioni inutili. E Orson Welles ha il gusto del barocchismo, l'idea fissa degli eccessi, e vede per iperboli per creder grande anche se stesso. Pare, talvolta, un personaggio di Balzac, è balzachiano. « Il accentue, augmente, élaque, ombre, éclaire, éloigne ou rapproche les hommes ou les choses, selon l'effet qu'il veut produire. Il prepare des fonds sombres à ses figures lumineuses, il met des fonds blancs derrière ses figures brunes... quelquefois, il obtient des résultats fantastiques et bizarres, en plaçant sous l'oeil un microscope: les détails apparaissent alors avec une netteté surnaturelle, et font d'un visage insignifiant une sorte de mascarone chimérique... » — diceva Teofilo Gauthier di Balzac. « Però — concludeva — sa amministrare le sue esagerazioni ». Manca, a Welles, tal senso della misura, la sagacia amministrazione delle occasioni necessarie. Crede sempre al Bengodi del suo ingegno, alla cuccagna per tutti della sua originalità, e se ne compiace. Dopo l'interpretazione di *Citizen Kane*, la rivista « Harvard Lampoon » gli conferì il premio per « il peggior attore dello schermo », ed egli se ne rallegrò moltissimo poiché non poteva neanche supporre che, magari, dicesse sul serio.

VICÉ

Da « Citizen Kane » (Quarto potere, 1941) di Orson Welles: un film discutibilissimo, specialmente nella edizione italiana ampiamente mutilata. Si tratta comunque di un'opera singolare e anticonformista, la quale occupa già un significativo posto nella storia del cinema americano.



UN CHIEN ANDALOU

GLI AUTORI di *Un chien andalou*, Luis Buñuel e Salvador Dalí, dichiararono, una volta terminato il film, che chi lo avesse trovato bello e poetico non poteva essere che un « imbecille ». A parte la stravaganza, propria del costume di quei tempi cosiddetti d'avanguardia, si può dire che gli autori avevano in un certo senso effettivamente ragione. A distanza di venti anni (una enormità per il cinema), *Un chien andalou* conserva comunque un posto ben definito e rappresentativo nella storia della evoluzione cinematografica, vicino ai film più o meno significativi della Dulac, di Cocteau, di Ray. E il fatto stesso che su quest'opera i giudizi siano stati tanto discordi (vale la pena di ricordare che Jean Vigo ebbe a giudicare *Un chien andalou* opera di capitale importanza e, dal punto di vista sociale, precisa e coraggiosa) conferma se non la bellezza e poeticità del film, la sua validità sperimentale e la sua importanza come documento di un'epoca piena di fermenti e pronta ad accogliere con entusiasmo ogni cosa che si presentasse sotto l'aspetto della novità. Comunque anche se in questo caso si trattò di una « novità » clamorosa, è bene tener presente che nello stesso anno (1929) in cui venne girato questo film nascevano opere come *Der blaue engel* (L'angelo azzurro) di Sternberg, *Staroe i novoe* (La linea generale) di Eisenstein, *Hallelujah!* di Vidor e in Francia Clair si preparava a girare *Sous les toits de Paris*: opere, queste, ben altrimenti valide e nuove di *Un chien andalou*.

Rintracciare un filo conduttore, una linea narrativa sia pure tenue in *Un chien andalou* sarebbe impresa disperata. Tuttavia lo si può genericamente interpretare come un tentativo di oggettivare o almeno di dare una qualche espressione concreta a una rappresentazione subcosciente, tipicamente onirica, che si presenta come deformazione di ogni senso comune e logico. Quindi film di evasione totale dalla realtà o film programmaticamente surrealista, che è la stessa cosa. All'inizio si vede un uomo in maniche di camicia che affila macchinamente un rasoio, nella sua camera vicino alla porta che si apre sul balcone; qui una donna sta seduta su una poltrona di vimini, tranquillamente. L'uomo le si avvicina e, finalmente, le passa la lama sulla pupilla dalla quale schizza la materia gelatinosa dell'occhio. Un primissimo piano dell'occhio sezionato dal rasoio sottolinea il particolare della scena in tutta la sua orridezza. Dopo un simile esordio, qualsiasi cosa potrebbe succedere nel film, tutto diventa automaticamente « possibile » nella « dimensione » che si è creata fino dalle prime immagini. L'effetto sullo spettatore è rapidissimo; dopo la prima reazione violenta a un gesto che non ha assolutamente alcuna giustificazione di nessun genere, la sua mente ha subito una specie di « accomodamento » (simile a quello dell'occhio umano o dell'obiettivo fotografico): in una parola il film è riuscito a creare, almeno momentaneamente, una sua atmosfera, e questo è molto in un film. In seguito non sarà più necessario, se il film procede sullo stesso ritmo, cercare una giustificazione, poiché questa si è ormai resa superflua e l'azione procede indipendente, libera da ogni costrizione logica e da ogni legame temporale o spaziale. In attimi come questi il cinema raggiunge il massimo della sua capacità suggestiva e nello stesso tempo il suo apice antiaristotelico (antiteatrale); a lasciarsi trascinare dalle parole si sarebbe portati a parlare di film « puro », di « essenza » cinematografica, se

non si conoscessero i pericoli di equivoco che si nascondono sotto simili definizioni. Tanto più che il film di cui si parla non mantiene affatto quello che promette nelle prime sequenze: il ritmo si spezza, l'atmosfera si volatilizza per ricomporsi soltanto a tratti in alcune sequenze più felici.

Tuttavia *Un chien andalou* rimane, come si è detto, sotto diversi aspetti, una delle cose più interessanti dell'avanguardia. Si può più particolarmente constatare come Buñuel e Dalí con questo film abbiano voluto penetrare e esprimere cinematograficamente il senso proprio del sogno e in parte ci siano anche riusciti, almeno per quanto riguarda la rappresentazione visiva, se non per quanto si riferisce ai raccordi, alla « logica » (impenetrabile oggettivamente) che guida il sogno attraverso un labirinto lungo nel quale le immagini si compongono secondo particolari leggi, non a caso. Ora a Buñuel

Regia: Luis Buñuel - *Scenario:* Luis Buñuel e Salvador Dalí - *Interpreti principali:* Pierre Batcheff e Simone Mareuil - *Prod. indipendente, 1929*

è imputabile soprattutto il fatto di aver trascurato e lasciato insoluto il problema che doveva essere maggiormente studiato in un film di questo genere: il montaggio, che qui, anziché come mezzo di espressione cinematografica, è sfruttato come veicolo di preziosismo fotografico; si ricorderanno i famosi passaggi per analogia in cui le formiche raccolte nella palma della mano si trasformano nei peli dell'ascella di una donna, che a loro volta si tramutano in un riccio di mare: passaggi che avvengono senza una funzione precisa, ma che hanno ugualmente la loro importanza poiché saranno ripresi nella loro struttura e sfruttati funzionalmente da altri registi in film posteriori. È un po' il difetto, questo, anche degli altri film di Buñuel che cade troppo spesso in divagazioni di gusto pittorico; tuttavia nelle altre sue opere l'elemento montaggio non è assente come in questa, sebbene non raggiunga neppure in esse un peso definitivo. Pertanto sia *L'âge d'or* che *Terre sans pain* sono da giudicarsi su un piano diverso. Nel primo l'elemento surreale di ispirazione freudiana che costituisce la base di *Un chien andalou*, è spostato su intenzioni morali di polemica e nello stesso tempo legato a espressioni di erotismo: e il montaggio risulta in funzione di questi motivi, anche se non sono per niente cinematografici. Nel secondo l'autore si propone degli scopi ben precisi da raggiungere, e del montaggio si serve per trasfigurare in elemento fantastico una realtà che porta in sé i germi dell'assurdo: il dramma in apparenza tutto umano e terrestre delle misere popolazioni del paese di Las Hurdes sui Pirenei. In questo « documentario » la fame la miseria le piaghe, come ce le presenta Buñuel, cioè misurate con un metro che non è quello della realtà quotidiana, diventano « accettabili » proprio per la loro tragica assurdità. Tutto questo perché, tanto in *L'âge d'or* che in *Terre sans pain*, ma specialmente nel secondo, il regista nel presentarci le immagini si preoccupa di darcene un certo signifi-





cato. In *Un chien andalou* succede il contrario; le molte immagini, talora veramente belle, si accettano e si assimilano casualmente, una per una, non legate al significato del film, ma come immagini indipendenti, sciolte da qualsiasi legame. Si ricorderà facilmente la mano brulicante di formiche, la scena dell'uomo eccitato che non può possedere la donna che gli sta davanti, le carogne sanguinolenti che avanzano sul pianoforte a coda, la scena allucinata della donna che fa voltolare con la punta di un bastone la mano mozzata che giace sull'asfalto della strada in quella indimenticabile inquadratura dall'alto; non si riesce invece a farsi del film un quadro in cui definirlo e circoscriverlo, non si riesce insomma ad applicare a questo lavoro quella possibilità di assimilazione e di memoria che si esercita invece con facilità anche davanti alle opere più insulse ma che abbiano una loro omogeneità data, non fosse altro, dalla trama. Ed è da notarsi che quanto più le immagini sono suggestive tanto più tendono a rimanere chiuse e compiute per se stesse, senza entrare nella macchina del film. *L'âge d'or*, ad esempio, è ancora inferiore a *Un chien andalou*, ma è più compatto anche se questo non dipende da una trama, ma proprio dalla continuità del compromesso polemico non cinematografico che è il suo difetto maggiore. Ci si accorge in ogni caso di trovarsi di fronte a un film, mentre *Un chien andalou* non può dirsi che sia un film. Neppure l'insistenza di certi particolari ossessivi (per esempio il motivo della mano mozzata) riescono a cementare le diverse parti. Il vizio del frammentarismo è nativo, di origine, in quanto rientra per necessità in quell'« automatismo espressivo » di cui si erano fatti banditori i surrealisti e al quale sembra si siano voluti attenere gli autori di *Un chien andalou*.

Breton ha dato questa definizione di surrealismo: « automatismo psichico col quale ci si propone di esprimere, sia per iscritto sia in ogni altra maniera (cinema), il funzionamento reale del pensiero. Dettatura del pensiero, in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale » (*Primo Manifesto del Surrealismo*, 1924). Ed ecco un esempio di come procedere riguardo allo scrivere, che tuttavia dai cineasti di avanguardia fu applicato anche al cinematografo: « Ti farai portare il necessario per scrivere, dopo esserti messo in luogo favorevole quanto possibile alla concentrazione dello spirito su se stesso. Poniti nello stato più passivo e recettivo che potrai; fa astrazione dal tuo genio, dai talenti

tuoi e da quelli di tutti gli altri. Scrivi rapidamente, senza un soggetto predisposto... ». È un gioco che promette di essere divertente e che solletica a provare. Senonché, ebbe giustamente a osservare René Clair (che per conto suo seppe staccarsi in tempo dall'avanguardia), quell'« automatismo psichico puro » di cui parlavano i surrealisti doveva perdere gran parte della sua purezza sottoposto alla tecnica cinematografica: il cinema non poteva essere mezzo perfetto di espressione surrealista in quanto troppo legato ai mezzi tecnici. *Un chien andalou* avrebbe effettivamente dovuto essere dettato « in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione ecc. », senonché la tecnica cinematografica ha le sue esigenze inevitabili, e il film è risultato una composizione priva di ogni reale significato e perciò sterile, gratuita. Forse proprio per questa sua mancanza di un significato e di una linea precisi, ogni volta che lo si rivede, in mezzo al susseguirsi sconclusionato delle immagini si scopre qualche cosa che prima ci era sfuggito, qualche particolare che sembra aprirsi a una nuova interpretazione, a un significato impreveduto. Perché film come questi si è sempre portati a vederli sotto il segno del simbolo, della allegoria, come succede del resto ogni volta che ci si trova di fronte a espressioni che sono fuori della gamma ordinaria della vita, che non basta l'esperienza umana comune per dar loro un significato plausibile. Ma *Un chien andalou* più che sotto questa luce andrebbe visto col candido proposito di accettare per vera la nuova misura della realtà che Buñuel e Dalí tentano di darci attraverso il cinema, come già aveva fatto qualche anno prima attraverso la creazione letteraria lo scrittore Kafka, le opere del quale hanno molti punti di contatto con quelle cinematografiche del regista spagnolo. Ma mentre nelle opere dello scrittore l'espressione del mondo assurdo, che era vivo nella sua fantasia, si è fatto stile e poesia, l'opera di Buñuel e Dalí non ha saputo sollevarsi dall'ambito della desolata avanguardia sotto il cui segno era nata.

LUIGI MALERBA



COMENCINI E IL FILM COMICO

ANNO DOPO ANNO, le estati si susseguono e puntualmente compaiono nelle terze pagine dei giornali gli articoli sull'«isola meravigliosa», l'«isola di sogno», eccetera, cioè su Capri. E' il pezzo d'obbligo estivo che, a quei 999 millesimi di italiani che non sono mai stati a Capri, narra le straordinarie bellezze e, soprattutto, la favolosa vita dei nababbi che villeggiano nell'isola. Sulla scorta di quegli articoli, i lettori ignari immaginano, nel quadro di un paradiso terrestre, una vita affascinante, fuori di ogni regola; un luogo d'incanto popolato di donne meravigliose e di illustri personaggi che sono per lo meno sultani e principi. In realtà, Capri non è così; e Luigi Comencini, iniziando in questi giorni le riprese de *L'imperatore di Capri* vuole in certo modo fare, attraverso un film comico, la satira di questa immagine illusoria.

Luigi Comencini è uno dei più giovani e più recenti registi del nostro cinema. Come Alberto Lattuada, col quale allestiti nel 1940 la Mostra del Cinema presso la Triennale di Milano, è laureato in architettura. Direbbe il suo primo film, *Proibito rubare*, l'anno scorso; e vi si dimostrò attento e talvolta arguto osservatore della vita. *L'imperatore di Capri* sarà un film di tono completamente diverso. Un film comico, con Totò protagonista; un film nella tradizione dei film comici italiani.

«Spero — dice Comencini — di riuscire a divertire il pubblico e di fare, come regista, un'utile esperienza. Il film comico italiano è nato come una macchina per far quattrini, trova la sua origine nel successo delle riviste. Non c'è da stupirsi. In tutto il mondo c'è oggi crisi del film comico. L'esperienza neo-realistica non ha ancora influito su questo genere. I produttori preferiscono battere la vecchia strada; ed è così che i nostri film comici raramente sfociano all'estero. L'insicurezza del

mercato straniero porta come conseguenza la tendenza a limitare le spese di costo, mentre un film comico dovrebbe invece costare almeno quanto un altro qualsiasi film di normale impegno. Basta considerare che per un film comico bisogna girare, grosso modo, il doppio di inquadrature di un film drammatico se si vogliono ottenere e sfruttare effetti, movimento, eccetera. Naturalmente, queste osservazioni sono di carattere generale poiché, per mia fortuna, la Casa produttrice de *L'imperatore di Capri*, non vuol fare la politica della lesina ad ogni costo».

Quando han saputo che Comencini avrebbe diretto un film comico, i suoi amici si sono stupiti. Ma Comencini è tranquillo. Certo, per temperamento e per cultura, egli sarebbe semmai portato a fare un film che risultasse comico per le situazioni e non per le battute e le smorfie; un film cioè che, se riuscito, avrebbe probabilità di successo anche presso gli stranieri; ma i tempi evidentemente non sono maturi per l'innesto del realismo nel comico. E così Comencini farà un film "falso", nel senso che il film comico inteso nella vecchia maniera non ammette né personaggi, né situazioni, né ambienti "veri". I personaggi sono parodie di personaggi e gli avvenimenti trovano giustificazione in una loro logica tutta particolare. Di più, ne in *L'imperatore di Capri*, c'è Totò protagonista.

«Totò — osserva Comencini — non è mai logico. E' illogico. Rompe la battuta. E non è mai un personaggio. Comunque lo si voglia rigirare, Totò rimane sempre se stesso, come ai loro tempi Ridolini o Buster Keaton. Una vicenda che abbia protagonista Totò non può essere che la storia di Totò in rapporto a qualche cosa. Per questo preferirei che il mio film si chiamasse Totò a Capri, come ieri ci fu Totò al giro d'Italia e domani, poniamo, ci sarà Totò palombaro».



Luigi Comencini ha iniziato il suo secondo film: «L'imperatore di Capri». Interprete, Totò.

BUDD SCHULBERG: «Qu'est-ce qui fait courir Sammy?». (What makes Sammy run; traduzione di Georges Belmont). - Paris, Robert Laffont, 1947.

DA TEMPO non ci capitava di leggere un romanzo. La scelta cadde su questo libro di Schulberg perché, in tal modo, potevamo unire l'utile al dilettevole. E non fummo delusi, tutt'altro: questo romanzo è una satira di Hollywood e delle «carriere veloci» e non è un passatempo inutile. Schulberg abita a Hollywood, ne conosce vita e miracoli ed è, tra i giornalisti e scrittori di laggiù, uno dei più vivaci. Le pagine del suo libro, è probabile che siano in gran parte autobiografiche: il racconto è in prima persona ed il protagonista è sempre alle prese con Sammy Glick, l'infame ragazzo che, col passar dei capitoli, diventa un potente magnate dell'industria californiana. L'intento è satirico, abbiamo detto, e si tratta di una satira intelligente, spassosissima, mai pacchiana. I riferimenti a luoghi e persone davvero esistenti non è raro: non è difficile, per esempio, incontrare Chaplin o Upton Sinclair o sentir parlare di qualche noto film; e sempre il riferimento è spunto di osmo americano di oggi. Schulberg lo lascia chiasservazioni pungenti, eccitanti. Sammy, beninteso, è un simbolo: l'uomo di Hollywood, l'uomo americano di oggi. Schulberg lo lascia chiaramente intendere, che il suo Sammy è rappresentativo di una generazione più che di una categoria: egoista e furbo, di una furbata meravigliosa e tempista, di mediocre intelligenza ma di inesauribili doti fantastiche, disonesto fin dove è possibile esserlo senza venirne accusato e forse un tantino oltre. Che cos'è che fa correre Sammy così in fretta? si chiede il protagonista-autore. Sammy è prodigioso: il protagonista non lo può soffrire ma finisce sempre per ammirarlo stupito: da fattorino di redazione e suo diretto dipendente, ecco che lo si trova tra i piedi poco dopo libero e ilare in partenza per Hollywood. Comincia così una carriera che farà di Sammy un grosso produttore di film. La strada era lunga, ma non per Sammy Glick che ha le gambe lunghe e che può reggere alla corsa grazie ad un'attività febbrile e ad una totale assenza di scrupoli.



Budd Schulberg non ci racconta niente di nuovo, si sa. Che Hollywood sia piena di "talenti" partiti dal nulla e giunti alla gloria o alla ricchezza dopo un meticoloso spoglio di tutte le più umili imprese possibili e immaginabili, da lustrascarpe a marinaio, da strillone a fabbricante di fiori finti, ci era noto da tempo. Hollywood stessa è sollecita a ricordarcelo quando ci assorda con la "prodigiosa" carriera di un Frank Capra o di un Frank Sinatra (che per Hollywood son lì, pari a pari). Se Hollywood è quella città che sappiamo, il cui fascino giunge da anni con sempre eguale intensità a commuovere a far sognare le nostre aspiranti dive di Gorgonzola e i nostri futuri registi di Fiumelatte, lo si deve al fatto che nessuno ignora più la biografia di qualche Sammy Glick di laggiù. E queste cose le sa anche Schulberg, che non si è proposto, col suo romanzo, di aprire un'inchiesta o di scoprire, di rivelare particolari segreti, ma solo di architettare una saporta canzonatura su un tema vecchiotto, traendone spunti per considerazioni significative, amare quanto possono esserlo in una satira ben congegnata. Ad un certo punto, anzi, il testo par quasi scostarsi dalla finzione per incidere un poco più nella realtà. E sono momenti in cui si può meditare su non poche cose. E altre cose ce le spieghiamo meglio, per esempio perché ad Hollywood si facciano i film che si fanno e perché i film di Sam Wood assomigliano tanto e in maniera così impressionante a quelli di Mitchell Leisen e perché mai René Clair può aver fatto *And Then They Were Nosse* o Renoir *The Woman on the Beach*. L'intuizione psicologica di Schulberg è notevole, in queste cose, e il suo romanzo è di quelli che si leggono in fretta, oltre che con profitto. E' già un segno del suo valore:

LOUIS CHAVANCE e H. G. CLOUZOT: «Le Corbeau» (adaptation et dialogues) - Paris, La Nouvelle Edition, 1949.

LE CARATTERISTICHE della collana «Les Classiques du Cinéma français», curata dalla «Nouvelle Edition», le abbiamo già illustrate parlando, sul n. 5, del volume dedicato a *La symphonie pastorale*. *Le Corbeau* ultimo arrivato non aggiunge nulla, in tal senso, e possiamo solo dire che, ancora una volta, la scelta è stata buona. Ma dove va notata una novità è nel fatto che questa volta non si tratta di uno "scenario" ma di un "adaptation". Non è una differenza sostanziale: invece di leggere il film come se fosse un testo teatrale, ci troviamo di fronte ad un vero e proprio romanzo, i cui capitoli indicano i mutamenti di luogo nell'azione. E' bene dire subito che, non volendo o non potendo pubblicare delle vere e proprie sceneggiature, tanto valeva arrivare subito a questo risultato. *Le corbeau* è un romanzo di valore letterario forse discutibile (benché non stia a noi il dirlo), ma indubbiamente è un romanzo appassionante. Clouzot ha collaborato direttamente alla stesura di queste pagine e il peso del suo stile cinematografico si sente, vorremmo dire, anche come ritmo, così come si avverte che Clouzot "sente" le immagini tra le righe. Però, intendiamoci — ed è qui il punto dubbio sul valore di queste iniziative editoriali —, il libro è bello e utile per noi perché già conosciamo il film che ne è nato, e tutto ciò che il testo suggerisce non facciamo fatica a controllarlo esattamente nella nostra memoria: luoghi, volti e gesti. Se il film ci fosse sconosciuto, probabilmente non accetteremmo con egual interesse il libro, o lo giudicheremmo in diversa maniera. Una cosa, comunque sia, ci sembra resti positiva: che anche così facendo, si può contribuire ad arricchire di "documenti" una biblioteca specializzata. Il solo fatto di constatare che fra "treatment" (poiché, in fondo di un "treatment" si tratta) e film c'è identità o similitudine profonda, è quanto basta per iniziare uno studio su un'opera che, nel caso di *Le corbeau*, non lascia dubbi in quanto a valore ed importanza.

CORRADO TERZI

CIRCOLI DEL CINEMA

Notizie federative

COME ABBIAMO già annunciato, il giorno 20 luglio si è riunito a Milano il Comitato direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Tra le decisioni prese nel corso della riunione, segnaliamo anzitutto lo spostamento del Congresso nazionale dei C.C. dal 10-11-12 agosto al 21-22-23 dello stesso mese, sempre a Venezia. Questo cambiamento di data è stato deciso per la necessità di un miglior coordinamento tra il congresso e le varie manifestazioni che si terranno al Lido in occasione della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Naturalmente, sarà cura del comitato di organizzazione fare in modo che le sedute del Congresso si svolgano in ore nelle quali non siano previste presentazioni di film particolarmente interessanti. Così sarà possibile ai delegati dei circoli di assistere alle proiezioni. D'altra parte, sono state prese disposizioni tecniche per facilitare un regolare svolgimento dei lavori congressuali e l'esaurimento di un ordine del giorno che sarà particolarmente importante e denso per la grande mole di problemi culturali, organizzativi e amministrativi che i delegati dovranno affrontare.

Si tratta di mettere in piedi la struttura di una Federazione efficiente, nei suoi aspetti statutari (proposte di modifiche), nel suo funzionamento pratico e amministrativo, nei suoi accordi con la Cineteca Italiana e con le altre fonti di film. Senza contare tutti gli altri aspetti tecnici e non meno importanti (S.I.A.E., P.S., censura, riconoscimenti legali, ecc.). D'altra parte, vi sono anche le varie relazioni di carattere culturale (di cui abbiamo già dato notizia) e che non saranno certo trascurabili per l'interesse dei loro argomenti direttamente legati alla vita dei C.C. Ancora una volta, constatata l'importanza di questa prossima riunione nazionale, ci sembra necessario ripetere l'invito che il Comitato direttivo della F.I.C.C. ha rivolto a tutti i cineclub, soprattutto a quelli recentemente costituiti o a quelli che non abbiano ancora risposto al questionario distribuito, di mettersi urgentemente in contatto con la segreteria provvisoria della Federazione stessa (Palazzo Carignano - Torino) per poter partecipare al Congresso di Venezia.

Congresso a Parigi

Nei giorni 15-16-17 luglio si è svolto a Parigi il congresso annuale dei circoli del cinema francesi federati nella F.F.C.C. Un delegato della Federazione italiana ha partecipato ai lavori e il materiale raccolto è del più grande interesse per i cineclub italiani che potranno trarre dalle esperienze già compiute su larga scala dalla federazione e dai club francesi numerosissimi insegnamenti per la loro attività e organizzazione. Vorremmo poterci dilungare ed esporre punto per punto i problemi affrontati e le soluzioni adottate al congresso parigino. Ci ripromettiamo di farlo in altra occasione. Per ora, limitiamoci a segnalare la importanza e l'efficienza della grande Fédération Française des Ciné Clubs. Più di 150 circoli funzionanti, di cui 34 federati in quest'ultimo anno di attività. Per le programmazioni, i film spediti ai C.C. direttamente dalla Federazione sono saliti, in alcuni mesi, a quota 200 (mensile). Il lavoro per ottenere uno «statuto legale» per i cineclub con un provvedimento legislativo, attende soltanto la sua conclusione con il voto del Parlamento, dopo aver già ottenuto l'approvazione dei ministri interessati. Problemi nuovi e di eccezionale interesse sono stati sollevati e portati all'attenzione di tutti: i cineclub di giovani e di bambini. Il lavoro di documentazione (*archives filmographiques*) ha raggiunto un elevatissimo grado di sviluppo. Il giornale *Cineclub* (al quale bisognerà tornare a dare una adeguata distribuzione nei C.C. italiani) ha ormai assunto un ruolo importante tra le riviste di alti studi cinematografici.

Ancora, parlando del movimento francese dei cineclub, bisogna ricordare la maturità, la preparazione di molti dirigenti di circoli, anche provinciali; le personalità della cultura e del mondo cinematografico che in Francia sono direttamente legate al movimento dei C.C. (Jean Painlevé, Georges Sadoul, Jean Faurez). A Venezia, i delegati dei cineclub italiani accoglieranno con grande piacere i rappresentanti della Federazione francese che

interverranno al nostro congresso e particolarmente il vicepresidente della F.F.C.C. e segretario generale della Federaz. Internaz. dei C.C., Georges Sadoul. Sarà la continuazione e lo sviluppo di un sempre più frequente scambio di contatti e di esperienze destinate a influire considerevolmente sul reciproco sviluppo del movimento di diffusione della cultura cinematografica nei due paesi latini.

VIRGILIO TOSI

CONGRESSO INTERNAZIONALE - Il 25-26-27-28 agosto, come abbiamo già annunciato, si svolgerà a Venezia il Congresso della Federazione Internazionale dei Cineclub. Hanno già comunicato l'invio di delegati i seguenti Paesi: Belgio, Francia, Gran Bretagna, Irlanda, Italia, Olanda, Palestina, Polonia, Svizzera. Tra gli argomenti all'ordine del giorno, figura l'esame dei lavori sin qui svolti dalla commissione internazionale mista F.I.A.F.-F.I.C.C. per la regolamentazione degli scambi di film di cineteché e la loro diffusione nel cineclub.

CASALE MONFERRATO - Il Cineclub locale, costituitosi il 25 febbraio 1949, ha chiuso la sua prima stagione di attività con *Mine awn Executioner* di A. Kimmins e *Rape of the Earth* di P. Rotha. Precedentemente erano stati pre-

sentati: *L'ultimo miliardario* di R. Clair, *Panico* di J. Duvivier, *Ivan il terribile* di S. M. Eisenstein, *Ventesimo Secolo* di H. Hawks, *Breve incontro* di D. Leaa, *Pietro il grande* di V. Petrov, *Il sacrificio del sangue* di J. Musso, *The Courtneys of Curzon Street* di Wilcox, *Ostatni Etap* di W. Jakubowska.

CORTONA - Il «Circolo Cortonese del Cinema» ha proiettato *Il milione* di Clair, *Le notti bianche* di San Pietroburgo di Roscial e Stroe-va, *Prigionieri del sogno* di Duvivier. Germania anno zero di Rossellini e N.U. di Antonioni. Ha inoltre effettuato una proiezione di documentari educativi gratuita per gli alunni delle scuole elementari e medie inferiori. I soci sono attualmente 80. I film vengono presentati e viene distribuito un programma ciclostilato. E' stata costituita una biblioteca cinematografica e la direzione della Biblioteca civica ha concesso una saletta del Palazzo Casali (dove ha sede anche l'Accademia Etrusca e il Museo. Il «Circolo Cortonese», per quanto «neonato», ha già compiuto un ottimo lavoro. Ancora i nostri auguri.

MIRANDOLA (Modena) - Con grande piacere e con un po' di malcelato stupore (siamo in luglio e generalmente i cineclub si chiudono) dobbiamo annunciare la nascita del «Circolo Mirandolese del Cinema» che ha proiettato *Kermesse eroica* di Feyder, *Il vagabondo* di Chaplin, *L'eterna illusione* di Capra e vari documentari. I soci sono già 228 e si prevedono molte altre adesioni. Anche a loro i nostri migliori auguri.

VETRINA

La costituzione di un Circolo del Cinema a Genova era progettata sin dall'estate del 1945, ma gravi ostacoli (la penuria di film e la difficoltà di trovare una sede) ne ritardarono la fondazione fino al 19 marzo del 1946. Le proiezioni del Film Club Genovese ebbero inizio con una serie di film classici in formato 9,5 e 16 mm. e di film di amatori. In questo inizio di attività il Circolo contava una quarantina di soci. Nel maggio, per accordi con la Cineteca Italiana il Film Club organizzò una Mostra del Cinema: tra gli altri film, furono proiettati: *Mörder*, *La chienne*, *Ragazze in uniforme*, *Zuiderzee*, *L'Atalante*, *Zéro de conduite*, *Vampyr*, in gran parte inediti a Genova. L'attività di spettacolo continuò fino alla metà di giugno con la proiezione di una serie di

Goupi-Mains-Rouges. Tali spettacoli ottennero il migliore dei successi e contribuirono a diffondere la conoscenza dell'attività e degli intenti del Film Club tra pubblico e noleggiatori. A maggio il normale ciclo di proiezioni gratuite si arricchì di alcuni film della Cineteca Italiana (Asfalto, I due timidi, Il cappello di paglia di Firenze, Entr'acte, La carne del diavolo). Furono particolarmente apprezzati i film di Clair. Considerata la difficoltà di proseguire l'attività senza una organizzata base nazionale, il Film Club propose alla Cineteca Italiana di farsi promotrice di un Convegno Nazionale dei Circoli del Cinema, e con la Cineteca stessa curò l'organizzazione del Convegno che ebbe luogo a Nervi nel luglio di quell'anno. A Nervi e successivamente a Venezia il Film Club Genovese appoggiò caldamente il progetto di una Federazione e partecipò alla sua fondazione.

L'attività di spettacoli dell'autunno 1947 si svolse con i programmi dei Circoli aderenti alla Federazione. Da quel periodo si cominciò a presentare ogni film e a discuterlo; il successo di queste discussioni fu sempre maggiore. All'attività di spettacoli si aggiunse una attrezzata biblioteca con sala di lettura e una scuola di recitazione e regia, con la possibilità di esercitazioni in formato ridotto. Gli spettacoli del 1947 furono complessivamente una quarantina, il numero dei soci raggiunse alla fine dell'anno quello di circa 200. Anche il bilancio del 1947, pur con un'attività tanto intensa, si chiuse con un leggero passivo. L'anno seguente a lato della normale attività di spettacoli, fu organizzata una serie di proiezioni facoltative, su richiesta di gruppi di soci, con film già presentati negli anni precedenti. Si passò in una migliore sala di proiezioni. Inoltre si diede vita ad una Sezione Studenti Medi che iniziò la sua attività autonoma nello stesso gennaio. Anche nel 1948 gli spettacoli furono una quarantina; nonostante le quote fossero più che raddoppiate il numero dei soci crebbe ancora.

La stagione 1949 s'è iniziata con più di trecento iscritti, con la proiezione di *Il monello*. Per un confronto con *La chienne* è stato presentato fuori ciclo *La strada scarlatta*. Particolarmente apprezzati e applauditi, oltre *The Kid*, *La linea generale*, e il documentario *Night Mail*; poi *Film and Reality*, *Ostatni Etap*, e un documentario svedese *Manniskor i Stadt*; non piacque *Le nouveaux messieurs*. Alle discussioni assistono ormai quasi tutti i soci; alcune sono vere e proprie battaglie. Settimanalmente si discute anche sui film in visione normale. Dall'autunno ogni spettacolo è corredato da un bollettino informativo a ciclostile, con i dati sul film e qualche nota critica. La quota è di L. 3.100 annue, pagabili in due rate.



documentari britannici (tra cui: *Trade Tattoo* di Len Lye) e con altri film in formato ridotto. Alla fine della stagione primavera il numero dei soci aveva raggiunto il centinaio. L'attività fu ripresa in autunno con Tabù. Gli spettacoli del 1946 furono in tutto più di 20; alla chiusura i soci erano circa 130. Il bilancio fu chiuso in leggero passivo.

Nel 1947 ai normali spettacoli riservati ai soci, che compresero una ricca scelta di film di repertorio (*Traditore*, *Accadde una notte*, *Darò un milione*, *Ho ucciso!* *La foresta pietrificata*, ed altri) si aggiunse una serie di proiezioni in anteprima, libere a tutti, a pagamento, a posti prenotati. Furono proiettati otto film inediti a Genova, tra cui *Ivan il terribile*. *Le visiteur du soir*, *The Long Vayage Home*,



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

RAIMONDO LUCHETTI (Santa Margherita Ligure). Le nozze di Palo è stato presentato negli Stati Uniti nel 1937, parlato in eschimese, col titolo *Wedding of Palo*. Il produttore è il dottor Knud Rasmussen, il quale figura anche come regista insieme a Friedrich Dalsheim.

ADOLFO RICCI (Pavia). Per corrispondere con De Sica, manda a noi una lettera col francobollo per l'espresso: il regista l'avrà prestissimo.

ENNIO MOLINARI (Venezia). Un giudizio di natura letteraria? Non è questa la sede, mi pare, né io sono la persona più indicata per dire se «l'aria del tuo racconto è nuova o sorpassata». Mi piace, questo sì, e ti consiglio di rivolgerti alla redazione di una rivista cui possa interessare la narrativa. Al massimo, mi arrischiò ad avanzare un nome, che mi pare si possa citare immaginando alcuni tuoi intenti: Ernest Hemingway, in particolare quello dei «racconti» in cui nulla succede nel senso drammatico della narrativa americana odierna.

EDDY GALZANO (Napoli). Non mi annoiano affatto le tue osservazioni. Mi sembra giusto quello che dici a proposito di Toland e di Fuga nel tempo. Vuoi che si risponda alla tua domanda: «E' possibile creare un'opera d'arte secondo schemi fissi?». Io penso che si possa poiché l'opera d'arte non dipende tanto dagli schemi quanto dalla potenza dell'artista; comunque il dibattito è aperto. In quel punto di In nome della legge pare anche a me che ci sia uno stacco, anziché un movimento di macchina. Me ne accerterò rivedendo il film alla prima occasione. Intanto richiamo l'attenzione dei Circoli del Cinema su una tua idea: Organizzare del festival circolanti. Ci pensi Tosi e ci pensino i vari dirigenti dei circoli. Gli indirizzi escono in questo numero; presto, verranno messe in vendita anche le copertine.

M.P.V.P. (Arezzo). Per tutte le domande che mi rivolgete intorno alla Passione di Giovanna d'Arco di Dreier, poiché non mi basterebbero tre pagine di Cinema per rispondere, vi rimando a quanto ha scritto Guerrasio ad introduzione dei fotogrammi del film, nel volumetto edito dalla «Cineteca Domus».

GUIDO C. CARRARESI (Senza indirizzo). Hai fatto bene a scrivermi perché la tua proposta può interessare qualche produttore. Hai letto l'articolo del padovano G. Enrico Lugli e ti attrae l'idea di realizzare in Italia un film su un'or-

chestra jazz nostra, un film corale, come dice Lugli, «in cui ognuno dei suonatori sia visto in rapporto ad una propria vita, e le varie vite siano legate tra loro da un filo comune». Dici di avere rapporti tutto il giorno, per il tuo lavoro, con le nostre orchestre, e il fatto che Lugli abbia avanzato il nome del complesso Kramer come «protagonista corale» dell'ipotetico film ti trova solidale. Osservi che il chitarrista Cerri è un tipo eccellente per il cinematografo. Come vedi, mi limito a riferire e se qualche produttore farà tesoro dei consigli tuoi e di Lugli, saprà certo chi ringraziare. Dissenti dall'articolista in una sola cosa: non ritieni De Sica il regista più idoneo al film in questione. Scarti anche Gerni e Laituaga. Chi, allora? Ti dirò che, personalmente, l'orchestra Kramer non mi ha mai mandato in visibilità, pur riconoscendo la bontà di certe esecuzioni e il valore di alcuni solisti. Dovremmo, per esempio, utilizzare la fisarmonica, e lo strumento — passata la scalmana del 1940, anno in cui tutti facevano genere — le ancie e comprimerevano gli eleganti mantici — risulta ora sorpassato, antipatico e per nulla gradevole, anche se lo suona un bravo «jazzman» come Kramer. La fisarmonica, nel jazz, è un po' come il violino: neppure Joe Venuti, neppure Eddie South sono riusciti a farlo sopportare. A meno che — sempre parlando del film in progetto — Kramer non intenda suonare il contrabbasso, come sovente fa, e allora forse...

GUSTAVO PECCI (Parona). Per i numeri arretrati di Cinema, nuova serie, leggi le condizioni di vendita nella pagina del sommario.

DIEGO C. (Sant'Alfio). Mi spiace, ma non posso rispondere personalmente ai lettori, se non in casi eccezionali. Lo studio della citazione per corrispondenza davvero non lo capisco: forse un caso su mille può dare buoni risultati, ma sinora non ho avuto notizia di attori creati per il tramite delle poste e dei telegrafi. E' una mia opinione, intendiamoci e con questo non voglio danneggiare un qualsiasi istituto che promette risultati eccellenti con modica spesa.

PAOLO NUZZI (Senza indirizzo). A proposito de L'albergo del libero scambio (ancora!), diretto da Marc Allégret, intervieni Corrado Terzi di Bergamo per precisare: «il film non è del 1934 bensì del 1937; il soggetto, la sceneggiatura e i dialoghi sono di Jacques Prevert». Giulio Cesare Castello afferma invece che il film è basato su una commedia di Feydeau.

DORIGO (Venezia), ZAMA, W.

CANTATORE (Roma), **CLEMENTELLI** (Roma), **S. F.** (Livorno), **RIVOLTA** (Milano), **CARPANI** (Bologna), **VECCHI** (Nocera Inferiore), **NELLI** (Roma), **VILLANI** (Trieste), **ROMITI** (Cascina di Pisa), **P. F.** (Cagliari), **F. C. POMICINO** (Napoli), **DE GIOVANNI** (Napoli), **F. M. G.** (Genova), **A. G.** (Massa Marittima), **RENTINI** (Basiliano), **ROSSO**. La commissione giudicatrice del «Premio-Pasineti» sta leggendo i vostri articoli. Agli altri lettori che intendono concorrere a questo premio, ricordiamo che i dattiloscritti vanno indirizzati alla redazione di Cinema entro il novembre 1949: il vincitore verrà proclamato nel dicembre dello stesso anno.

A. C. R. (Mantova). - Grazie per i consensi; scrivici pure quando vuoi. L'indirizzo delle «Olimpiadi» è sempre via Arenula, 53 - Roma.

GIUSEPPE CINTIOLI (Como). L'indirizzo che richiedi è il seguente: Via Veneto, 96 - Roma.

LUCIANO RAINUSSO (Rapallo). Per il profilo di King Vidor vedi Cinema n. 18. Erotikon di Stiller è venuto in Italia col titolo di Verso la felicità. Dans le remous è del 1918 ed è tratto dal lungo racconto Il canto del fiore rosso.

LUCIANA STRIOLI (Udine). Troppi film! Ti indico i registi di alcune produzioni soltanto, perché lo spazio è limitato. Il ribelle: Clifford Odets. Il grano è verde: Irving Rapper. Sorvegliato speciale (con Taylor): Tay Garnett. Legittima difesa: H. G. Clouzot. Marco il ribelle: William Dieterle. Agente confidenziale: Herman Shumlin. Il grande orizzonte: William A. Wellman. Preferisco la vacca: Norman Z. McLeod. Saigon: Leslie Fenton. Il tesoro della Sierra Madre: John Huston. Scandalo a Parigi: Douglas Sirk. E' uscito quest'anno un annuario aggiornato sul cinema italiano, a cura di Achille Valignani.

PIER LUIGI BERETTA (Milano). Nessuna scuola del genere da te indicata, ha fatto conoscere alla nostra redazione il suo programma.

S. M. (Montana). In Francia usciva La Revue du Cinema, ed era molto autorevole: ora — per mancanza di fondi — ha cessato le pubblicazioni, e non ci rimane che L'Ecran Français, una curiosa «melange» di sacro e di profano quasi sempre bene informata e talvolta attendibile nelle critiche. Ho anche trovato delle classificazioni di natura spuria: Duellio al sole era stato giudicato ottimo, ad esempio. Comunque è raccomandabile; esce ogni settimana, al lunedì. In Austria viene pubblicato trimestralmente Film Kunst, una buona rivista.

NERIO TEBANO (Taranto). Pregho, signora Anna Magnani, un po' d'attenzione. L'amico Tebano le propone un film basato sul romanzo di Lieskov, Lady Macbeth del villaggio, e fa il nome di Luchino Visconti per la regia.

GIANNI C. (Bologna). Sì, il difetto (lieve) sta nel «tecnicismo non bene assimilato», come dici tu; ad ogni modo i tuoi articoli mi piacciono e ti invito a continuare. Troppo entusiasmo per i forzati della gloria, mi sembra, ma è un entusiasmo intelligente. Felice l'enumerazione delle «sequenze mirabili»; meno invidiata, nella critica all'Amleto, la citazione tra virgolette del passo di un (ahimè) noto critico. L'operatore de I forzati della gloria è Russell Metty. Preferisco a questo film, l'altro di Wellman, Alba fatale, sebbene non ne sia soddisfatto al punto da includerlo nella lista dei «good american pictures».

FELICE LO VECCHIO (Foggia). Ti consiglio Soggetto e sceneggiatura di Umberto Barbaro (Edizioni dell'Ateneo Roma, via Adige 80-86).

e, con riserva (leggilo solo per apprezzare qualche sfumatura tecnica). Come si scrive un film di Seton Margrave, edizione Bompiani.

UN FEDELE AMICO (Perugia). Tutte le case produttrici attendono soggetti. Figurati, se avessi avuto nel cassetto, pronto, un soggetto su Milano, anch'io avrei passato la mia settimana di angoscia — come capita ai cineasti novellini — perché Comencini cercava affannosamente un'idea, un canovaccio, uno spunto, magari, per un film su via Montenapoleone, la Bovis, il Parco e Piazza della Scala. E invece niente soggetto, niente settimana d'ansia in attesa del giudizio e niente contratto. So che a Roma gli attori meglio pagati leggono tutto, dalla «realità romanesca» ai resoconti di Crimen, pur di ricavarne uno spunto non per un «film» ma per una propria «interpretazione». Cioè, scrivendo una trama, è bene confezionare il personaggio tenendo d'occhio le misure e i desideri degli attori disponibili sulla piazza. E' un consiglio da mercenario il mio, ma dopotutto me l'hai chiesto.

SERGIO GIANNIOTTI (Genova). In merito alla relatività di Einstein il discorso diventerebbe troppo lungo. Per l'Amleto di Olivier vedi Film di questi giorni in Cinema n. 8.

ROBERTO SPAMPINATO (Milano). Non è sempre necessario citare i «carrelli», le «angolazioni», le «sequenze», il «ritmo interno», quando si scrive una critica cinematografica. C'è un pubblico di lettori che vuole essere informato e naturalmente ci tiene a conoscere le ragioni dello scarso valore di un film; allora la terminologia cui tu alludi è da impiegarsi, sia pure con una giudizioosa parsimonia. E' un pubblico che vuole essere informato ma anche divertito; la citazione del carrello cede — in questo caso — il posto alla battuta, il gioco di parole subentra all'esame strettamente estetico, e il risultato è dovuto più al dispendio di lepidette che all'acutezza specifica del critico. Comunque anche questo tipo di recensione può giovare; se non altro — quando il giudizio è imbroccato — procura spettatori ai buoni film e ne toglie a quelli brutti. Lentamente, anche il pubblico «profano», a contatto col vero cinema, si educa. Per quell'altra domanda, leggi i volumi di critica letteraria, a cominciare da Sainte-Beuve; non trascurare De Sanctis, cerca il Gargulio e il De Robertis, procurati i saggi del Contin (Gianfranco). «Che cosa c'entra tutto questo con la mia intenzione di diventare critico cinematografico?» domanderai tu. C'entra, e te ne accorgerai.

AMINA TANI (Firenze). La Bergman ha interpretato Rifarsi una vita nel 1939, immediatamente prima della partenza dalla Svezia per l'America. In Italia il film — che reca il titolo originale di Med Livet Som Insats — non ha avuto un grande successo, così mi pare. Per La sfinge, non potresti essere più precisa nel segnare il nome della protagonista? Presentato dall'Ultra, era arrivato un film con quel titolo nel 1938, ma escludo la partecipazione di Brigitte Helm.

ERMANNO PINESCHI (Pisa). Per gli studi di regia, al Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, si richiedeva una laurea agli atenei. Informarti presso la segreteria, al km. 9° di via Tuscolana, se il bando è stato modificato. Hai scritto delle cose giuste riguardo al disinteresse di certo pubblico per il cinema italiano. Spero che presto le tue osservazioni possano perdere la loro validità; anche tu devi augurarti che ciò avvenga.

IL POSTIGLIONE

DI QUANDO in quando c'è ancora chi, con grande scrupolo e meditata coscienza critica, studia i rapporti tra cinema e teatro. In *Le scimmie e lo specchio*, nell'articolo *Un uccello e un cane*, Francesco Prandi dice: «... Gli interpreti? Non singolarmente (ché Charlie Chaplin vale, ad evidenza, un poco più di Walter Marcheselli; e Viviane Romance vince ai punti Franca Mazzoni) ma collettivamente considerati, gli attori del cinema, al confronto con quelli del teatro, appartengono a casta inferiore». Noi, perbacco, torpidi e pigri come siamo, non ci avevamo mai pensato. Chaplin da solo va bene, ma la coppia Chaplin-Romance val meno della coppia Marcheselli-Mazzoni. Sta bene che viviamo nell'epoca delle masse e del collettivo: ma possiamo accettare in pieno la nuova legge statistico-artistica di Prandi? Ecco un bel giuoco di società. Bette Davis da sola è migliore attrice di Vici De Rol, ma rispetto a Vici De Rol e Anna Galento, Bette Davis e Katharine Hepburn appartengono a « casta inferiore ». Il giuoco può continuare all'infinito.

A PROPOSITO di « caste » inferiori o superiori. Alcuni giornalisti americani hanno cominciato a batter tamburi contro Rita Hayworth perché ha sposato l'Aga Khan, un « uomo di colore ». Di Rita Hayworth si può dir tutto quel che si vuole, in quanto attrice (cioè tutto il male che si vuole). Nondimeno essa è almeno libera di sposare chi vuole, magari anche uno zulu. E' il minimo che le si possa concedere.

A PROPOSITO, non vi sarà per caso alcun rapporto tra questi discorsi a base di « caste inferiori » e « uomini di colore », e le voci circa l'arrivo in Italia di Kristina Söderbaum, la quale soltanto ora si ricorda di essere nata a Stoccolma? Oh, la fiera Kristina biondissima e ariana, tedesca al mille per mille, costretta a rivendicare il suo certificato di nascita! Come se bastassero i capelli biondi.

L'ONDATA di caldo che sommerge e l'Italia e l'Europa comincia ad agire anche sui critici? Notiamo in essi, specie in quelli dei quotidiani, una maggiore serietà e competenza. Per esempio sul *Corriere della Sera* un anonimo recensore parla di *Atlantide*, (interprete Maria Montez), per dire anche che « Gli spettatori di buona memoria, e non troppo giovani, ricorderanno almeno un precedente: un film muto, interpretato da Brigitte Helm ». Certo che ricordiamo. Ricordiamo perfino un'edizione con Stacia Napierkowska. Ma bizzarri e strampalati come siamo, ricordavamo sonora l'edizione con la Helm. O forse le musiche provenivano da un'attigua sala da ballo.

E' COSA strana la memoria. Certe cose le registra, e altre no. Lo stesso recensore (comunque, l'anonimo recensore del *Corriere* estivo), analizzando *Seduzione*, con Rita Hayworth, dimentica di dire che si tratta del rifacimento americano di un bel filmetto francese, venuto in Italia anni fa col titolo *Il caso del giurato Morestan*, e illuminato dagli occhi puri di Michèle Morgan. A noi il sistema del « remake » non piace. E' come vendere due volte allo stesso acquirente la medesima merce. E poi i buoni film non si possono rifare. Non che *Il caso del giurato Morestan* fosse un capolavoro. Ma insomma...

RIDER'S INDIGEST

IN UN SAGGIO dal titolo *Appunti su John Grierson*, pubblicato da *Bianco e Nero*, Franco Venturini scrive: « Poesia del sonoro indubbiamente, ma non proprio fantasia fonofilmica (e si paragoni a *Coal-face*, a *Night-Mail*, con la scansione ritmica dei versi di Auden) ». Concetti chiarissimi, come ognuno vede. In un primo tempo, però, non avevamo capito che cosa fosse la « scansione ritmica ». Consultati alcuni grandi scrittori contemporanei (che il volgo chiama ermetici), pazientemente ci fu spiegato che « scansione » deriva dal verbo scandire (o viceversa?). Solo allora comprendemmo che l'espressione del Venturini era una tautologia, che dire scansione ritmica significava dire ritmicità ritmata, ovvero bianco candore, pura purezza, nera nerezza, eccetera. (Sul significato di quest'altra frase del medesimo saggio: « ... è un montaggio che determina puntualmente le proprie clausole secondo le proprie immediate esigenze emotive », stiamo ancora meditando).

SI SA CHE per noi europei, tutti i cinesi sono eguali. Per Pierre Michaut (che su *Bianco e Nero* scrive circa *Zanzabelle*, film per ragazzi), tutti eguali e indifferenziabili sono anche i russi. Dice difatti lo scrittore francese che Starevitch è « autore della *Nuit sur le Mont-Chauve* ». Semplice confusione fisionomica. Autore di *Une nuit sur le Mont-Chauve* è Alexeieff (in collaborazione con l'americano Parker). E' perfettamente inutile aggiungere che il film di Alexeieff è un'« incisione animata », mentre Starevitch non ha mai fatto disegni animati, ma solo film di pupazzi. Ma tant'è, nel misterioso Oriente tutto è avvolto da nebbie densissime. A parte il fatto che Starevitch e Alexeieff sono due emigrati.

ANNI FA, un bello spirito aveva pensato di tradurre in italiano non solo i nomi, ma anche i cognomi stranieri. Proponeva così un Giorgio Bernardo Boschetto per G. B. Shaw e un Flotterunite Giorgio per Lloyd Gec ge. Pare che l'idea sia stata decisamente ripresa oggi dal critico cinematografico del *Candido*, il quale non scrive Charlie Chaplin, ma Carletto Chaplin. Se l'uso prendesse piede, avremo Paolina Goddard, Francesco Gabin, Michelina Presle, Enrico Fonda, eccetera. Bob Hope si chiamerà *desormais* Berto Speranza, e Ginger Rogers diverrà Rossorame Rogers. Come ognuno vede, il sistema presenta innegabili vantaggi. O. D. F.



Dalla critica alla macchina da presa: Corrado Terzi, con la collaborazione di Giulio Questi, ha terminato in questi giorni per la Record Film di Bergamo un documentario dal titolo « Città alta », di cui diamo un'inquadratura. Terzi dirigerà altri cortometraggi per la stessa Casa.



LA TERRA TREMA

Produttore:
SALVO D'ANGELO

Regista:
LUCHINO VISCONTI

Interpreti:
PESCATORI SICILIANI

UNIVERSALIA PRODUZIONE