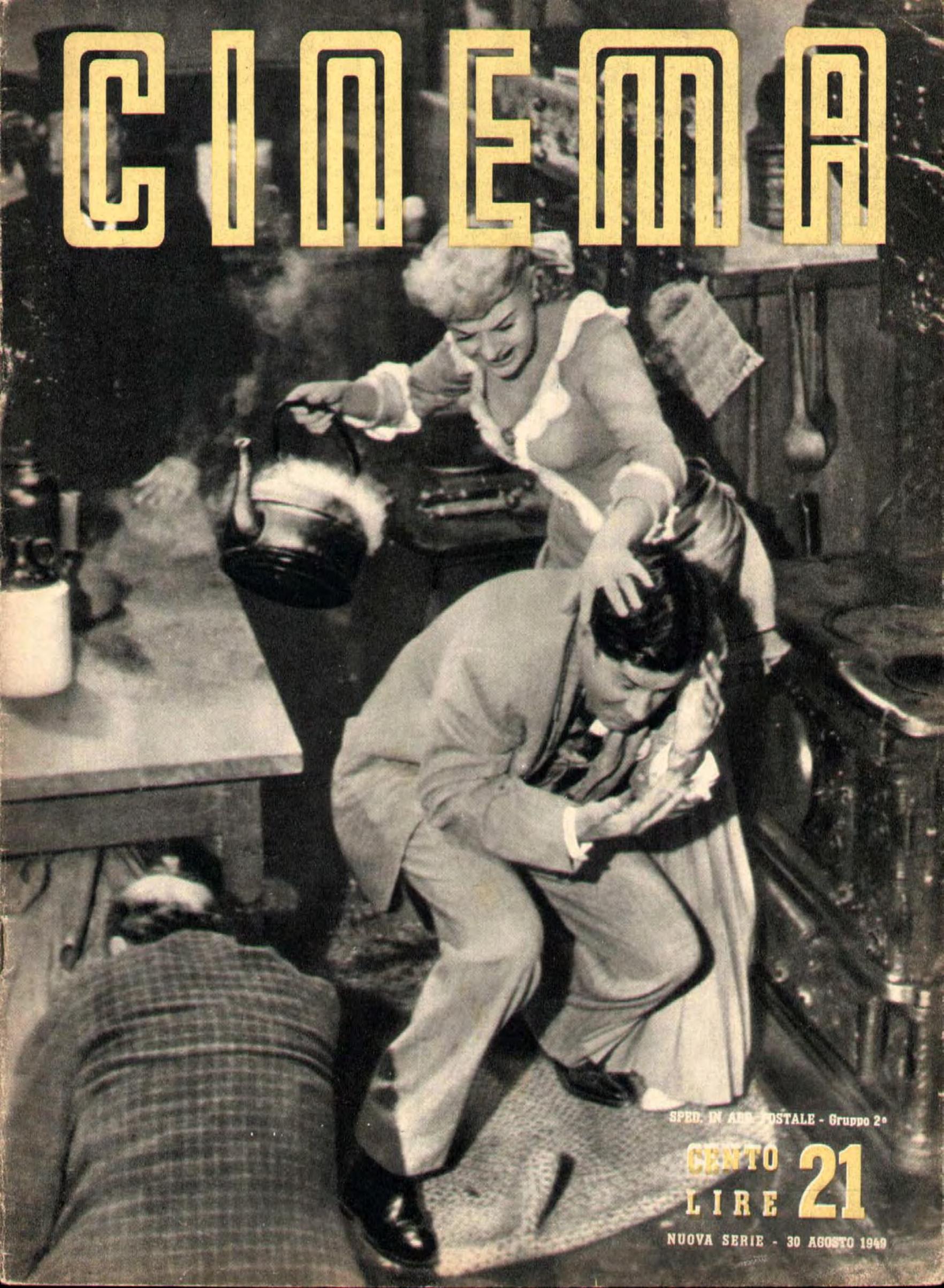


CINEMA



SPED. IN ADD. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 21

NUOVA SERIE - 30 AGOSTO 1949

MACARIO * CARLO NINCHI * DELIA SCALA * FOLCO LULLI



Come scopersi l'America

UN FILM LUX PRODOTTO DA LUIGI ROVERE * REGIA DI CARLO BORGHESIO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 21

Anno II - 30
Agosto 1949

Questo fascicolo contiene:

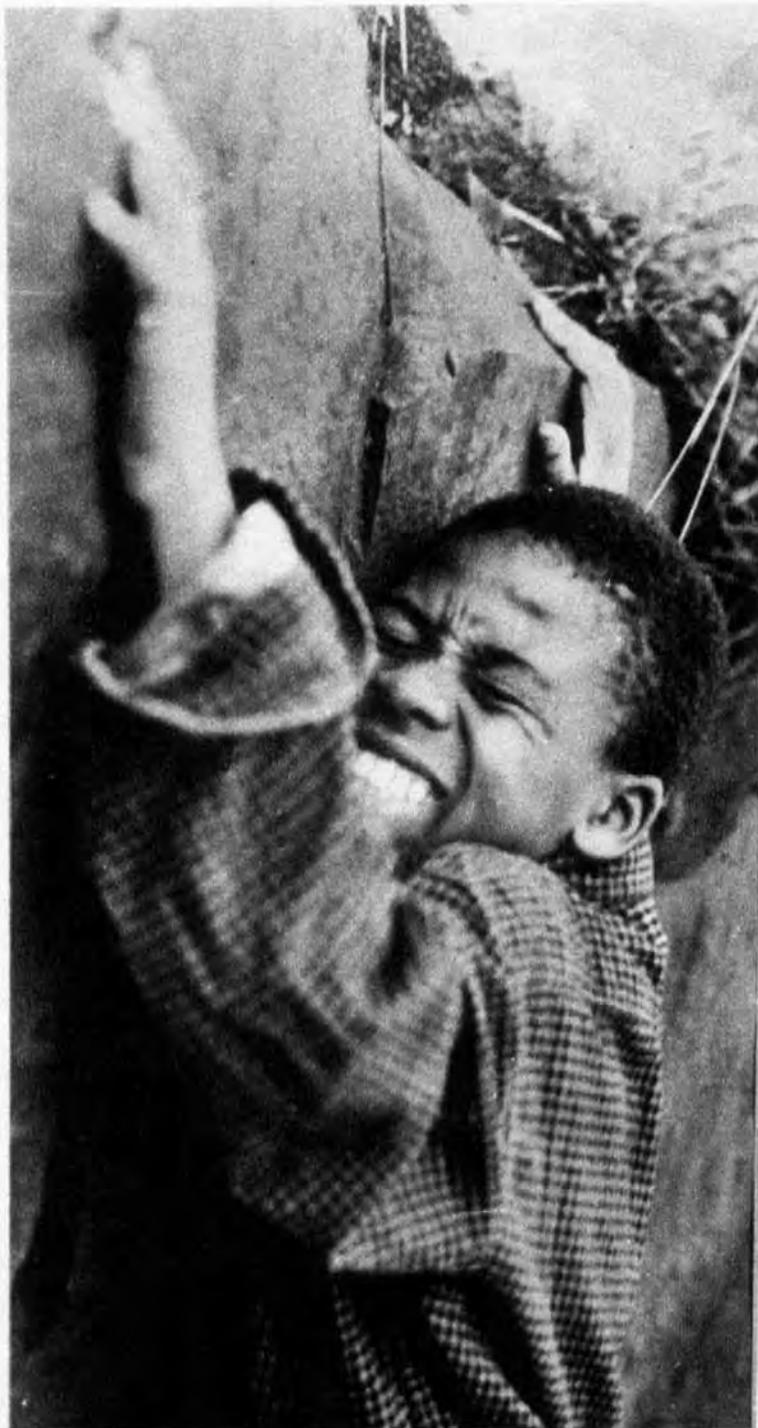
Cinema-gira	88
GLAUCO VIAZZI	
Cifre e punti di vista	91
GUIDO ARISTARCO	
Vale soltanto l' "escluso"	92
CARLO DOGLIO	
Personaggi equivoci e nuova decadenza	96
NINO GHELLI	
Il racconto a rovescio	98
DAVIDE TURCONI	
Il cinema svedese è nato sonoro	101
LO DUCA	
Televisione. Problema giuridico o tecnico?	105
GASTONE TOSCHI	
Galleria: Maurice Chevalier	108
SERGIO ROMANO	
Sturges a Parigi con Autant-Lara e Pagnol	110
SANDRO BOLCHI	
Crisi del caratterista	111
MASSIMO MIDA	
Retrospective: Mae West, Lillian Gish, Gloria Stuart e Madeleine Carroll	112
TOM GRANICH	
Discorso su Hemingway con divagazioni su Dreiser e Faulkner	114
DOM	
Blasfemi e i "pregiudizi"	117
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	118

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERUCCIO FRISONE *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 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'amministratore
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: doccia bollente su Rudy Vallee ad opera di Betty Grable, nel
film americano "The beautiful Blonde from Bashful Bend".



Due figure espressive apparse sullo schermo della Mostra di Venezia: sopra: il piccolo negro (Donald Thompson) protagonista di «The quiet one»; sotto: la reclusa innocente (P. Peters) di «Mädchen hinter Gittern».

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Benvenuto, Reverendo! (Alfa), regista Aldo Fabrizi, interpreti Aldo Fabrizi, Lianella Carell, Massimo Girotti; Vent'anni (titolo precedente: L'occasione fa l'uomo onesto: Al.C.E.-Fin-cine), regista Giorgio Bianchi, interpreti Liliana Mancini, Oscar Blando, Francesco Golisano, Nando Bruno, Lamberto Maggiorani; La figlia del peccato (Forum Film), regista A. Ingenero, interpreti Milly Vitale, Franca Marzi, Aldo Fiorelli, Giovanni Grasso, Arturo Bragaglia, Tecla Scaramo; Vulcano (Artisti Associati-Panaria), regista William Dieterle, interpreti Anna Magnani, Rossano Brazzi, Geraldine Brooks.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Terra di Dio (Berit Film), in esterni a Farfa, regista Roberto Rossellini, interprete Ingrid Bergman; La mano della morta (Flora), in interni a Milano, regista Carlo Campogalliani, interpreti Mery Martin, Adriano Rimoldi, Carlo Ninchi, Sara Urzi, Germana Paolieri, Renato De Carmine, Raf Pindi; Pasqua di sangue (titolo precedente: Non c'è pace fra gli ulivi; Lux), in esterni vari, regista Giuseppe De Santis, interpreti Lucia Bosé, Folco Lulli, Raf Vallone, Dante Maggio, Maria Grazia Francia; Un amore perduto (Roio Film), in esterni in Abruzzo, regista Giulio Morelli, interpreti Dina Sassoli, Marco Ellis, Vira Silenti, Anna Maestri; Donne nell'ombra (Navona Film), in interni a Roma, regista Géza Radványi, interpreti Simone Simon, Valentina Cortese, Françoise Rosay, Vivi Gioi, Irasema Dilián, Gino Cervi, Gina Falckenberg, Carlo Sposito, Mario Ferrari, Claudio Ermelli, Lamberto Maggiorani; Adamo ed Eva (Lux), in interni a Roma, regista Mario Mattoli, interpreti Macario, Isa Barzizza, Gianni Agus, Guglielmo Barnabò, Nerio Bernardi, Riccardo Billi, Luigi Cimara, Nicky Denver, Arnoldo Foà; Domani è troppo tardi (Amato), in esterni vari, regista Léonide Moguy, interpreti Vittorio De Sica, Lois Maxwell; Femmina incatenata (Trombetti - Opera Film), in interni a Roma, regista G. D. Martin in collaborazione con Leonardo De Mitri, interpreti Lori Randi, Manuel Roero, Jacqueline Plessis, Gianni Agus, Franca Tamantini, Mara Domestici, Lora Silvani e il sarto Schubert con le sue indossatrici; La bellezza del diavolo (Universal - ENIC - Franco - London Film), in interni a Roma, regista René Clair, interpreti Michel Simon, Gérard Philipe, Carlo Ninchi, Nicole Besnard, Simone Valère, Raymond Cordy, Gaston Modot, Paolo Stoppa; L'imperatore di Capri (Lux), in esterni a Capri, regista Luigi Comencini, interpreti Totò, Yvonne Sanson; Biancaneve e i sette ladri (F.C.F.), in interni a Roma, regista Giacomo Gentilomo, interpreti Peggino De Filippo, Mischa Auer, Silvana Pampanini, Luisa Rossi; Paolo e Francesca (Lux), in esterni vari, regista Raffaele Matarazzo, interpreti Odile Versois, Armando Francioli, Andrea

Checchi, Aldo Silvani; Altura (Produzione Films Internazionali), in esterni in Sardegna, regista Mario Sequi, interpreti Massimo Girotti, Roidano Lupi, Leonora Rossi.

Anche il formato ridotto...

...intensifica i suoi raduni e le sue Mostre. Dal 1° all'11 settembre, a Gardone, si svolgerà la Mostra internazionale del cinema in formato ridotto e l'Esposizione della tecnica sempre del formato ridotto. Durante la manifestazione si terranno alcuni interessanti congressi sulla cinematografia medico-chirurgica, la cinematografia agricola, la cinematografia scolastica e la cinematografia cattolica. Un premio è destinato « al miglior ritrovato tecnico che contribuisca allo sviluppo e al perfezionamento della cinematografia in formato ridotto », ed altri, « al miglior ritrovato sull'ottica cinematografica », « al miglior complesso industriale italiano nel campo della riduzione dal 35 mm. », e « alla migliore microcamera professionale 16 mm. ».

Sulla Riviera Ligure...

...Gregory Ratoff ha iniziato le riprese degli esterni di Mia figlia Joy, dopo aver girato alcune scene preliminari a Parigi e a Londra. Di questo film, Ratoff è produttore, regista e interprete. Gli altri interpreti sono Edward G. Robinson, Peggy Cummings, Nora Swinburne, Richard Greene. La vicenda è tratta dal romanzo di Irene Niemerovskij « David Golder ». Direttore della produzione per la parte italiana è Luigi Freddi assistito da Jacopo Comin.

Camillo Mastrocinque...

...sta preparando un film sugli ambienti del giornalismo. Tratto da un soggetto di Gino De Santis, esso si intitolerà Anni facili.

Durante la stagione...

...1948-49, sono stati proiettati in Italia 578 film dei quali 386 americani, 53 italiani, 41 inglesi, 33 francesi, 15 messicani, 13 di varie nazionalità e 37 riedizioni (solo 4 italiane). Così, secondo una statistica comunicata dall'Agenzia ARI.

È tornata in Italia...

...Lea Padovani per una breve vacanza di un mese. Entro settembre tornerà in Inghilterra per prendere parte ad un nuovo film di Edward Dmytryk.

Giuseppe Amato...

...ha manifestato l'intenzione di allestire, per l'autunno, un rifacimento di La figlia del Corsaro Verde, in edizione anglo-americana. Altri suoi progetti sono Don Camillo di Guareschi, e Napoli milionaria con Eduardo De Filippo. Si parla anche di sue trattative con Jean Negulesco, il regista di Johnny Belinda, per la realizzazione di un film in compartecipazione italo-americana.

E' stato recentemente...

...a Roma il signor Louis Lober, supervisore delle organizzazioni Warner Bros. in Europa. Interrogato da un giornalista, egli ha detto: « I film italiani giunti in America dopo il 1945 han fatto conoscere al nostro pubblico uno spirito innovatore che, secondo me, ha influito e influisce

sulla produzione di determinati tipi di film. Ne è una prova il nostro recente Johnny Belinda... E' mia convinzione che il film italiano, accolto negli Stati Uniti calorosamente dalla critica e dagli spettatori, ha rivelato alle produttrici americane che dopo la guerra si è formato un pubblico nuovo per il quale occorrono spettacoli sentiti ed espressi in modo nuovo ».

Con la partenza dalle Eolie...

...si è scatenata di nuovo l'indigna gazzarra intorno al caso Bergman-Rossellini, gazzarra che, dopo l'Editoriale di Cinema, sembrava essersi calmata. Gunge intanto notizia da Stoccolma che Gustaf Molander, il quale diresse il primo film della Bergman, avrebbe dichiarato che se l'attrice volesse tornare a lavorare in Svezia sarebbe accolta con ogni simpatia.

A Napoli...

...si è costituita l'Associazione « Amici del cinema » patrocinata dall'ing. Giuseppe Cenzato, dai proff. Francesco Arnaldi, Federico Chabod, Alessandro Graziani, Manlio Rossi Doria e dal nostro collaboratore avv. Roberto Paolella.

INGHILTERRA

I produttori cinematografici...

...hanno deciso di ridurre dal 10 al 20 per cento tutte le paghe e proventi percepiti dai loro scritturati. Poiché la riduzione si applica automaticamente, a risentirne in misura maggiore saranno coloro che hanno paghe settimanali fisse; gli altri, soprattutto i grandi attori, ne risentiranno di meno essendo i loro contratti stipulati volta per volta o per gruppo di film. Margaret Lockwood ha detto: « Ho già perduto tanto con le tasse sul reddito, le soprattasse ed altri ammenicoli che non credo di poter perdere di più con la nuova riduzione ». Jean Simmons a sua volta ha calcolato che, pagate le tasse e subita la riduzione, le rimarranno circa tremila, tremila cinquecento sterline all'anno. Questa decisione si ricollega alla recente Assemblea annuale dell'Associazione dei produttori cinematografici inglesi, durante la quale Arthur Rank, analizzando la crisi di cui soffre la produzione britannica, disse tra l'altro: « Noi dobbiamo eliminare ogni forma di spreco, inclusi gli eccessivi onorari e salari al personale di tutti i gradi ». Avvertiva però che le economie non dovevano mettere in pericolo la qualità della produzione. Nella stessa occasione, Rank indicava fra le cause della crisi il fatto che negli ultimi anni si era tentato di fare un numero di film superiore a quello consentito dal numero dei produttori e dei registi qualificati.

Nel corso di una riunione...

...della Associazione Cinematografica di Southampton, Roger Manvell dell'Ufficio Studi dell'Istituto Cinematografico Britannico ha predetto l'avvento del film tridimensionale nel giro di una decina di anni. Ha affermato inoltre che la televisione sostituirà le cine-attualità. La riunione era dedicata allo studio del « realismo sociale del cinema » e si è con-

clusa con la proiezione de La tragedia della maniera di Pabst. Una delle tirate del signor Manvell che hanno suscitato maggior scalpore è stata quella contro l'intellettualismo poiché « in qualsiasi movimento non vi è nulla di più pericoloso di una cricca di intellettuali schifiliosi e pedanti ».

I fratelli Grimm...

...saranno portati sullo schermo da Jean e Ronald Haines per conto della British Foundation Pictures. Il film si intitolerà Brothers (Fratelli) e sarà un misto di sequenze con personaggi veri e di sequenze in disegno animato. Le vedute di sfondo dei disegni animati saranno grate in Germania.

I sindacati inglesi...

...hanno chiesto al Ministero del Lavoro che le domande dei permessi per i tecnici americani che debbono lavorare in Inghilterra, siano inoltrate almeno un mese prima dall'effettivo inizio del loro impiego. Questo perché gli organi direttivi dei Sindacati stessi abbiano il tempo necessario per esaminare la fondatezza delle domande.

FRANCIA

Una serie...

...di proiezioni, organizzate dalla Cinemateca Francese e dedicate ai pionieri del cinema avrà luogo a Cannes durante il Festival. Saranno presentate opere di Méliès, Cohl, Max Linder, Feyder, Gance, L'Herbier, Sjöström, Griffith, Ince, Mack Sennett, Murnau, Eisenstein, Chaplin, Lang, Vidor, eccetera.

Verso la metà...

...di settembre, Jean Cocteau inizierà la riprese di Orfeo, interpretato da Jean Marais, Maria Casarès, François Périer e Marie Déa.

Sa la Prefettura...

...di Polizia di Parigi non tornerà sulla sua decisione, i cinematografi che superano gli 800 posti dovranno avere ad ogni spettacolo un medico di servizio.

"Chéri", il romanzo...

...di Colette, sarà portato sullo schermo da Pierre Billon, interprete Arletty.

Marcello Pagliero, in occasione...

...della presentazione di Roma, città libera al Festival dei « film maledetti » di Biarritz, si è dichiarato orgoglioso di aver diretto un film non buono per il pubblico. (Come si ricorderà, Roma, città libera fu premiato, nel 1947, col Nastro d'Argento per il miglior soggetto della stagione). Durante lo stesso Festival, il Vescovo di Bajona si è opposto alla presentazione del cortometraggio Circoncision des jeunes africaines ed ha ottenuto dal Ministro degli Interni che i film, prima della proiezione, fossero visionati e autorizzati dalla locale Prefettura di Polizia. Il Festival era patrocinato da Cocteau.

GERMANIA

Secondo un'inchiesta...

...condotta nella zona inglese della Germania da un membro della British Film Academy, i film inglesi preferiti dai tedeschi sono quelli di carattere romantico, comico o musicale. Scarso successo ottengono invece quei film che mostrano le piaghe della disfatta o trattano di problemi psicologici e sociali. Secondo



Sopra: Petra Peters, protagonista di « Mädchen hinter gittern », assiste alla serata di gala del suo film. Le sono accanto Nicola De Pirro e l'On. Ponti, Presidente della Biennale. Sotto: Léonide Moguy, Lois Maxwell (al centro), Gabrielle Dorziat e Vittorio De Sica mentre tengono una conferenza stampa per illustrare il loro prossimo film « Domani è troppo tardi », che tratta il problema dell'educazione sessuale nei giovani.





Sopra: Carla Del Poggio e Alberto Lattuada parlano con Julien Duvivier sul film «Au royaume des cieux», proiettato in prima visione mondiale alla Mostra di Venezia. Sotto: Dopo il successo di pubblico ottenuto da «The Snake Pit», il regista Anatole Litvak e l'attrice Betsy Blair ballano ad un ricevimento in loro onore.



la stessa inchiesta, la più alta media di incassi dal 1946 ad oggi è stata realizzata dai film musicali americani.

ARGENTINA

Dopo un breve riposo...

...di spettacoli continuati nei cinematografi di Buenos Aires, il sindaco della città ha ristabilito l'obbligo degli spettacoli a orario fisso (ore 10; 13,30; 17; 21). I produttori e gli esercenti hanno chiesto la revoca dell'ordinanza.

A condizione...

...che non sia richiesto alcun pagamento immediato in dollari, il Governo argentino sembra disposto a concedere alcune licenze d'importazione dagli Stati Uniti di corti e lungometraggi.

Emma Gramatica...

...ha interpretato il film *La mia vita per la tua*, diretto dal regista Roberto Galvaden il quale ora si appresta a girare nel Messico, con Dolores del Rio, una nuova versione de *La usurpatrice*.

AUSTRALIA

Gli esercenti...

...hanno protestato contro la disposizione che li obbliga a proiettare, in testa ad ogni film, la classifica della censura. Essi dicono che si tratta di un'utile seccatura poiché la classifica stessa vien vista da un pubblico che è già in sala. A loro volta gli esercenti sono stati richiamati al rispetto della quota dei film australiani data l'attuale disponibilità di quattro nuove produzioni.

SUD AFRICA

Il Governo ha invitato...

...John Grierson a recarsi nel Sud Africa allo scopo di contribuire allo studio dei mezzi più idonei a stimolare la produzione locale. Si riprende così il vecchio progetto della Commissione di sussidi statali e la obbligatorietà di proiezione per un determinato periodo.

STATI UNITI

80 cinema...

...del circuito Loew hanno applicato un nuovo schermo interamente di vetro («Fiberglass»), senza suture né strati. Eliminando le perforazioni, tale schermo permette un più eguale flusso del suono, con un miglioramento delle qualità acustiche di circa il 48 per cento. Il circuito Loew ha impegnato nell'innovazione una somma di circa 100 mila dollari.

In concorrenza...

...con la technicolor, l'Anso ha annunciato una sensibile riduzione del prezzo del suo materiale per la stampa a tre colori. Esso scende da 5 «cents» e mezzo a 4 «cents» il piede. Si prevede imminente l'entrata in lizza anche della Du Pont.

120 sono le stazioni...

...di trasmissione televisiva attualmente autorizzate negli Stati Uniti. Non tutte sono in funzione; alcune, anzi, debbono ancora essere terminate di costruire. Lo Stato che ha il maggior numero di stazioni è quello di New York (14), seguito dall'Ohio (12) e dalla California (11). Fra le città viene in testa Los Angeles con 7 stazioni, seguita da New York con 6 e da Washington e Chicago con 4. Gli Stati che non hanno ancora alcuna stazione televisiva sono 14.

NUOVA SERIE

30 AGOSTO

1949

CINEMA

21

CIFRE E PUNTI DI VISTA

SONO STATE pubblicate, recentemente le statistiche degli incassi cinematografici di una grande città, Milano, relative al periodo settembre 1948 - maggio 1949. Si tratta di cifre molto significative, che è necessario analizzare. Intanto, eccole:

Primo in graduatoria viene *Via col vento*, che ha incassato 54 milioni; secondo *Duello al sole*, con 51.445.000; terzo *Bellezze al bagno*, che ha realizzato 30.401.000. Seguono *Passaggio a Nord-Ovest* (24.462.000), *Fabiola* (22.750.000), *Storia del Dottor Wassel* (21.396.000), *In nome della legge* (21.096.000), *Ladri di biciclette* (20.593.000), *Sogni proibiti* (17.500.000), *Scarpette rosse* (14.144.000), *Pompieri di Viggiù* (13.400.000), *Ha da veni* (12.221.000), *Torna a casa, Lassit!* (11.200.000), *Giudice Timberlane* (10.173.000), *Il massacro di Fort Apache* (8.148.000). S'intende che non siamo minimamente in grado di controllare questi dati; non per questo giuriamo della loro veridicità o inesattezza. Un bel giorno, li abbiamo trovati stampati in giornali e riviste. Ignoriamo la loro fonte. Quindi ogni nostro commento sarà sempre relativo alla incertezza che ci pare legittima dinanzi a cifre che non hanno valore di documento ufficiale. Ma precisato questo, esaminiamola un poco, questa graduatoria. Ed esaminiamola dal punto di vista del pubblico. Vi sarebbero altri punti di vista dai quali sarebbe possibile entrare in argomento. Ma pensiamo che siano dei punti di vista troppo facili. Se per esempio ci mettiamo nei panni dell'esteta, del critico e dello studioso al quale interessa solo l'arte con la cosiddetta A maiuscola, il commento è immediato e semplicissimo: « Vedete quant'è cretino il pubblico? », direbbe l'esteta puro. « Il pubblico non capisce niente, non ha gusto d'arte. Ahimè, invano noi ci sforziamo di fargli capire dove risiedono i genuini valori poetici; grossolano e incolto, il pubblico affolla le sale dove si proiettano film mediocerrimi, che non rientrano nella storia dell'arte cinematografica, che tra dieci o vent'anni tutti avranno dimenticato ». Proviamo a metterci nei panni dell'industriale cinematografico. Costui gongolerebbe: « Vedete che cosa vuole effettivamente il pubblico? Vuole storie d'amore, film scacciapensieri. Il pubblico al cinema va per divertirsi, per dimenticare le amarezze della vita quotidiana. Indietro, o esteti che vivete nel mondo delle fate. Della vostra arte, il mio pubblico non sa che farsene. Ed io continuerò a dargli tanti *Via col vento*, altri *Duello al sole*, tante *Bellezze al bagno* ».

Entrambi questi punti di vista a noi sembrano radicalmente sbagliati. Il primo è un giudizio: il pubblico non capisce niente. Il secondo vuole essere una constatazione: questo, e non altro ama il pubblico. Sia il giudizio che la constatazione sono il frutto di una grave deformazione della reale sostanza dei fatti. Possiamo noi dire che il pubblico è cretino perché non capisce i valori d'arte? Non possiamo. Se ci fossero spiegati una volta per tutte quali siano questi eterni e assoluti valori d'arte, potremmo obiettare: scusate, il pubblico non li conosce. Il pubblico non è stato educato a riconoscerli, né dai film stessi né in altro modo. Scherziamo? Ma fate il conto di quanta gente ha fatto appena le elementari (e non per colpa sua); fate il conto di quanta gente non ha frequentato le scuole superiori (e non per colpa sua); fate il conto di quanta gente non ha letto un libro, semplice, serio e succoso di teoria o storia dell'arte (e non per colpa sua); fate il conto di quanta gente non ha la possibilità (e non per colpa sua) di parlare d'arte, di discuterne. E poi venite a dire che il pubblico è cretino perché non capisce l'arte, e corre a vedere *Via col vento*, e spende in tal modo i suoi soldi! E possiamo dire che il pubblico è intelligente e in gamba, perché « se ne infischia dell'arte e di tutte le disquisizioni degli esteti », e cerca film come *Duello al sole* o *Bellezze al bagno* quasi si trattasse di pane? Possiamo dar ragione all'industriale il quale, pesato il suo sacchetto di milioni, conclude: « Ho ragione io? Non possiamo. Il pubblico non ha nessuna possibilità di scelta. Il pubblico è spinto al cinema, è trascinato, è — la parola non sembra grossa — costretto. Lo spettatore comincia a vedere dall'infanzia film come *Duello al sole* o *Bellezze al bagno*. Viene condizionato, drogato, ubriacato. Non gli si dà altro. Non gli si permette di vedere altro. Poi vengono gli esteti ad accusarlo di esser rozzo e incolto, e gli

industriali a citarlo come testimone a loro difesa. Lo ubriacano e poi gli chiedono: ma perché non cammini diritto? Tolgono di circolazione le posate, e poi con raecapriccio gridano: ma perché mangi con le mani?

Noi invece ci mettiamo nei panni dell'uomo comune, dell'uomo che non ha mai letto un libro di estetica, dell'uomo che forse (e ripetiamo ancora: non per colpa sua) ha fatto solo la quinta elementare, non legge riviste d'arte, lavora dalla mattina alla sera e di quanto in quanto va al cinema più vicino a casa sua, e diciamo: saremo noi, uomini comuni, la causa di quella statistica, di quegli incassi; ma non ne siamo i responsabili. Se non comprendiamo l'arte, la colpa è di chi non ci permette di comprenderla; di chi nulla fa per farcela comprendere. Se ci piacciono i film che non hanno valore artistico, la colpa è di chi non ci ha mai spiegato in modo chiaro e persuasivo, in modo soprattutto a noi accessibile, quali siano i buoni film e quali i film cattivi. Che cosa ha fatto per noi la scuola, che cosa fanno i giornali? Dove sono le conferenze che potrebbero illuminarci? Dove sono gli opuscoli che potrebbero insegnarci l'abbicci di questi problemi? E soprattutto, dov'è la tranquillità d'animo, la sicurezza del proprio lavoro e del pane quotidiano, che ci permetterebbero di studiare che cosa sia l'arte, e quindi di giudicare bene? Se ci mettiamo nei panni dell'uomo comune, dell'uomo della strada, una volta ammesso che abbiamo sbagliato a correre a perdifiato verso il cinema dove si proiettava *Duello al sole*, diciamo: scusate, quali altri film possiamo vedere? Dove sono i film artistici, i film che hanno soggetti non stupidi, trame non inverosimili, sentimenti non falsi; dove sono i film veri? Fabbriocate o proiettate solo film falsi, e con questi film ci ubriacate, e poi volete rimproverarci l'ubriachezza dalla quale, tra l'altro, ricavate utili non indifferenti?

Queste cose, crediamo, direbbe l'uomo della strada non drogato, non ubriacato. E avrebbe pienamente ragione. E' forse un fenomeno naturale, un fatto di ordinaria amministrazione, il trovare tra i film che abbiamo elencato due opere di indiscusso valore artistico e umano, *Ladri di biciclette* e *In nome della legge*, e un film discutibile dal punto di vista artistico ma ricco di valori umani e sociali, *Fabiola*? E' contemporaneamente un fatto naturale e un fatto innaturale. E' un fatto che dimostra che il pubblico, che il gran pubblico, non è quella gran bestia che certuni vorrebbero. Tutt'altro! Esattamente il contrario: dimostra che quando date all'uomo semplice un film vero, che abbia qualcosa da dire sul serio, ebbene l'uomo semplice lo comprenderà ed apprezzerà. Ma c'è un altro aspetto della questione. Se a Milano non fossero state fatte delle manifestazioni speciali, delle proiezioni straordinarie ben organizzate e ben diffuse e propagandate, crediamo che *Ladri di biciclette* e *In nome della legge* non avrebbero avuto il successo che invece hanno ottenuto. Ma qualcuno ha voluto appoggiare questi film, e parlarne in un certo modo sulla stampa, e parlarne in conferenze e pubblici dibattiti. Si trattava di film italiani di grande valore: bisognava cominciare a sdrogare il pubblico, si trattava di aver fiducia nel pubblico: e si poteva aver fiducia nel pubblico, perché quei film erano umani e veri, e il popolo non è né disumano né falso. La prova è riuscita in pieno.

Nelle intenzioni degli industriali, il cinema è solo ed esclusivamente un mezzo per far quattrini, in qualunque modo, a qualsiasi costo. Secondo gli esteti, non esiste altro cinema all'infuori di due o tre film all'anno, da individuare accuratamente, prendere con le pinze e mettere sul vetrino dei microscopi estetici. Secondo noi invece il cinema è l'arte più popolare e più diffusa: ma bisogna che sia una buona arte, una vera arte, non una falsa arte o una speculazione commerciale; bisogna che le persone istruite non si limitino a gongolare: « Eh, come sono istruito e colto, io! », ma invece mettano al servizio di tutti la loro cultura e le loro capacità di giudizio. Le persone colte, che ragionano bene e chiaramente, devono essere un passo avanti rispetto al pubblico, non tre passi avanti, o tre passi indietro. Solo in tal modo, e avendo fiducia nelle qualità innate e spontanee del gran pubblico, sarà possibile fare qualcosa di utile, affinché non domini più lo slogan « Panem et cinematographa ».

GLAUCO VIAZZI

riera lo divide non soltanto dai bianchi, ma anche dagli uomini della sua stessa razza. Abbandonato dai genitori amorali, ben presto lascia la casa dove vive la nonna che lo maltratta: il suo complesso di inferiorità lo porta nelle strade, agli espedienti e alle ribellioni, le quali continuano anche nella « Wiltwyck School for Boys », dove viene sottoposto a trattamento psicanalitico. Evade, ed erra a lungo pieno di rancori e di paure. Questa "passeggiata" ricorda molto da vicino quella di Edmund in *Germania anno zero* di Rossellini, e del resto i due film hanno altre cose in comune, a cominciare dall'idea centrale: la completa solitudine, appunto, di un bambino isolato dalla sua stessa infanzia e dalla famiglia. Ma il piccolo negro, a differenza di Edmund, trova un maestro non corrotto, e la crisi spirituale questa volta non si risolve nel suicidio: il ragazzo viene ricondotto da un assistente alla scuola, dove forse troverà una spiegazione interiore alla sua misera condizione umana.

Nel raccontare questa storia, Sidney Meyers non si è lasciato sopraffare dalla idolatria del documento: il "reportage" non uccide la verità umana. Al suo primo lungometraggio, il trentacinquenne regista ha costruito un film intimista, o meglio un documento intimista, senza sceneggiatura più o meno "di ferro", ma servendosi di un montaggio "a posteriori" e tenendo presente, nello stesso tempo, le migliori esperienze di Rossellini e quelle del De Sica di *Sciuscià*. Una costante partecipazione umana rende il documento vivo, ricco di notazioni psicologiche che nascono in stretto rapporto con le persone e gli ambienti in cui il ragazzo vive: si veda, ad esempio, la camera da letto dei genitori vista, in un primo tempo, attraverso una porta, e i moti di ribellione: il protagonista che cancella, con la crema di bellezza della madre, la sua immagine nello specchio, i sassi che impugna nell'ira, la fuga dalla scuola, il suo errare lungo la strada ferrata. Quest'ultima sequenza è una delle



Sopra e sotto: da « *The Quiet One* » di Meyers: un documento intimista sul caso di un ragazzo negro isolato dalla sua stessa infanzia. E' l'opera più significativa apparsa alla Mostra.

VALE SOLTANTO L'«ESCLUSO»

I

L'ANNO scorso uno dei temi predominanti alla Mostra di Venezia fu la requisitoria contro l'intolleranza razziale religiosa politica: si vedano *Der prozess* (Il processo) di Pabst, ad esempio, *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile) di Kazan e *The Fugitive* (La croce di fuoco) di Ford; quest'anno la rieducazione dell'infanzia e delle "ragazze perdute" è al centro di alcuni film, che sono poi quelli tra i più significativi apparsi nella prima metà della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica: opere invero non artisticamente importanti, eccezione fatta per *The Quiet One*, già presentata nel 1948 al Festival di Edimburgo e nel luglio scorso a Knokke-Le-Zoute. Anticommerciale per impostazione e sviluppi, girato in origine in formato ridotto con pochi dollari (28.000) e molto ingegno, questo film si inserisce nella esigua ma interessante letteratura cinematografica sui negri in America. Un ragazzo negro è appunto il protagonista della vicenda; egli si sente escluso dalla vita, una bar-



più belle del film, e si avvale di un montaggio ritmico-evocativo di grande efficacia psicologica: le immagini di un treno in corsa si alternano ad altre in diretta relazione con il passato del protagonista. Cinematograficamente, *The Quiet One* costituisce inoltre un interessante e spesso raggiunto tentativo di ritornare, in un certo senso, al film sonoro con un dialogo limitatissimo, anche se non mancano voci fuori campo: il commento parlato del poeta James Agee. Le poche battute raggiungono peraltro un alto valore umano e drammatico: basti ricordare la sequenza in cui il ragazzo negro, nel suo rancore di escluso dagli affetti familiari, rifà cinicamente e in tono canzonatorio la voce di un bambino che chiama la madre: quel "mamma" ripetuto più volte, e che si deforma nell'eco di una galleria, è un illustre esempio di sonoro funzionalmente impiegato. Il regista ottiene altri risultati espressivi con lunghi silenzi e con una musica non intesa come commento. Cinematograficamente giustificati sono anche i movimenti di macchina che, come abbiamo visto, non escludono gli stacchi. Manca al film, invece, un vero e proprio termine di confronto e di paragone tra la razza negra e quella bianca, il quale avrebbe maggiormente giustificato, nel protagonista, il suo complesso di inferiorità; comunque una condizione umana e uno stato di fatto sono fissati.

Decisamente a tesi è invece *Mädchen hinter gittern*, che pone il tema della rieducazione intesa come amore e fiducia. L'odierno cinema tedesco denuncia sempre una certa non obbiettività e una mala fede che si identificano con la retorica. Il regista di questo film, Alfred Braun, è forse l'unico ad ammettere, in un certo senso, le responsabilità del suo popolo: il tema può essere inteso come un invito fatto dai vinti ai vincitori di rieducare la Germania non con la forza ma puntando sui valori dell'uomo; esiste quindi una condanna dei metodi impiegati dai nazisti. La direttrice di una casa di correzione femminile e la sua giovane assistente simbolizzano, con i loro principi di diversa e contrastante natura, due modi di pensare e di vedere: quello dittatoriale e quello della comprensione; e il secondo prevale, nel film, sul primo, allorché si viene a sapere l'innocenza di una detenuta, difesa dalla assistente contro la direttrice. *Mädchen hinter gittern* si presta soprattutto ad una analisi di contenuto; manca al film, infatti, una struttura artistica, anche se esiste una certa ambientazione, che ha come modello *Mädchen in uniform* (Ragazze in uniforme, 1931) della Sagan. E se il film rivela in Petra Peters un viso dalla umanità sofferta, i personaggi sono delineati più fisicamente che nelle loro psicologie. Le "ragazze dietro le sbarre" sono anche le protagoniste di *Au royaume des cieux*, che ha altri punti di contatto con l'opera di Braun nei personaggi, appunto, di una direttrice dai metodi violenti e di una giovane assistente la quale alla forza preferisce la dolcezza. Ma il tema del regista tedesco è al centro di ogni interesse, nasce e si sviluppa, come abbiamo visto, con un intento prettamente rieducativo e propagandistico. Nel film francese non è il tema che conta: esso è semmai un pretesto per raccontare una storia in un particolare ambiente e con particolari personaggi che si inseriscono, sia pure con una variante, nella visione tradizionale di Julien Duvivier. Il suo pes-



Sopra: da « *Au royaume des cieux* »; il tema della rieducazione femminile diventa un pretesto per raccontare una storia in un particolare ambiente e con particolari personaggi che si inseriscono, sia pure con una variante, nella visione tradizionale di Julien Duvivier. Sotto: da « *Sofka* » di Novakovic, che vuole essere una condanna della vecchia e della nuova borghesia. Formalmente, l'opera si rifà alla scuola russa, senza però assimilarne le esperienze.



simismo letterario, e spesso retorico per natura ed educazione, diventa in America un ottimismo di compromesso, con un fondo di sentimentalismo puritano. Dopo la parentesi di *Panique* (Panico, 1947) e di *Anna Karenina* (1948), film nei quali la esteriore decadenza e il disfacimento morale tornavano ad essere dominanti, il compromesso americano e la originaria posizione di Duvivier si risolvono in una specie di "pessimismo - ottimismo" ben diverso, ad esempio, da quello di un *Tales of Manhattan* (Destino, 1942), o di un *Flesh and Fantasy* (Il carnevale della vita, 1944), dove esistono conclusioni vincolate alla speranza: si veda, nel secondo film, l'equilibrista che dice alla donna ammanettata: « Un giorno ci rivedremo per essere felici insieme ». In *Au royaume de cieux* non esiste puritanesimo: una detenuta fugge con l'uomo che ama; c'è la speranza nella vita, ma con una evasione contraria alla legge. E se l'ultima rovina, sia pure in un

piccolo albergo dove l'uomo attende di fuggire con la ragazza. L'esperimento di non impiegare la musica, al fine di raggiungere particolari effetti emotivi, non sempre raggiunge i risultati previsti dal regista.

Ha completamente deluso, invece, il film di Pabst: *Geheimnisvolle tiefe*. Lo stile del grande regista austriaco appariva già stanco in *Der prozess* (Il processo, 1947), opera che tra l'altro denunciava una verbosità preoccupante, "moti" non del tutto sentiti, legati a compromessi di uno "oscurantismo" tematico che risale a *Komödianten* (1941) e a *Paracelsus* (1943), film nei quali il Pabst della trilogia sessuale e sociale lasciava il posto ad una esaltazione troppo intrisa di recente germanesimo. *Geheimnisvolle tiefe* è la logica conseguenza di quella particolare crisi, in *Der prozess* latente, qui giunta alle estreme conseguenze. Per Pabst non si può più parlare di fede non più vergine, ma di una insincerità completa: la verbosità e la retorica si identificano

lontano dalla fine e aristocraticissima interpretazione sostenuta da Leslie Howard in *Pimpernel Smith* (1941).

Né il colore è impiegato creativamente in *The Blue Lagoon* di Frank Launder (un film alla Tarzan ricco di ipocrisia puritana), ma rimane elemento esteriore come in *Scott of the Antarctic*, di Charles Frend, mediocre documentario ricostruito sulla spedizione polare del noto capitano inglese (1909). L'opera migliore presentata dalla Gran Bretagna è in bianco e nero: *The Last Days of Dolwyn*, diretto e interpretato da Emyln Williams, il quale dimostra una sensibilità interpretativa del paesaggio degno di nota, un singolare gusto e una certa finezza nel presentare alcuni personaggi, nel descrivere un idillio pieno di pudore antico: la vicenda si svolge, infatti, nel 1892 in un piccolo villaggio ai piedi del Galles settentrionale. Sensibilità più romantica che drammatica, Williams cade nel luogo comune e nel macchinoso nell'ultima parte del film: l'allagamento del paese, e la lotta tra i due uomini, che precede; ma anche nelle sequenze finali il regista impiega con particolare cura il sonoro. L'ambientazione paesana è anche una delle cose migliori del film canadese *Un homme et son péché*; Paul L'Anglais ci porta in un villaggio ai piedi dei monti Laurentides, abitato da uomini attaccati alle tradizioni francesi. Il film riesce inoltre a costruire con una certa efficacia il personaggio principale: un vecchio usuraio che, geloso della moglie, spinge un giovane ad abbandonare la terra nativa: l'avarico rimarrà solo con il suo denaro e con il suo peccato. La caratterizzazione di questo personaggio risulta soprattutto dal suo particolare modo di parlare, con una voce lenta e catarrosa. Nel folclore cade invece più di una volta Radoch Novakovic, autore di *Sofka*. Il film, di produzione jugoslava, prende il titolo dal nome della protagonista: la figlia di un patrizio decaduto che viene venduta ad un commerciante, nuovo ricco nato in seguito alla liberazione della Serbia dall'invasore turco (1870). Opera storico-sociale, dunque, la quale vuole essere una condanna sia della vecchia che della nuova borghesia: quella tradizionale e quella sorta dalla rivoluzione; comunque Sofka, rappresentante della prima, sopporta con dignità il suo destino, rimanendo accanto al giovane marito, erede del ricco commerciante. Formalmente, il film vuole rifarsi alla scuola russa, ma non riesce ad assimilarne le esperienze; manca al regista Novakovic la facoltà di impiegare uno degli elementi specifici che portano il cinema sovietico al linguaggio artistico: il montaggio creativo. *Sofka*, infatti, procede senza legami sintattici, senza attacchi giustificabili sul piano espressivo: le varie sequenze sono unite da semplici e numerose didascalie esplicative, le quali gravano sul ritmo volutamente lento del racconto. Rimane, del cinema sovietico, certi modi di inquadrare questo o quel viso, questa o quella cosa in primo piano: si veda, ad esempio, l'inizio, che prometteva un'opera inconsueta, quasi una rivelazione; la chiave del film era in quelle prime inquadrature e nella natura primitiva e quasi barbara dei personaggi, i quali raramente prendono una consistenza umana. Comunque Vera Gregovic, nella parte di Sofka, riesce a suggerire una certa sofferenza e una particolare psicologia sensuale. Un altro debutto, interessante come documenta-



Da « Champion »: un film realizzato da Mark Robson seguendo gli schemi del neorealismo americano. Questo regista aveva diretto un'opera molto più importante: « Home of the Brave ».

senso del tutto particolare, è esclusa, ritroviamo nel film tutta la cattiva letteratura, tutta la retorica e i luoghi comuni cari a Duvivier. Il coraggio di presentare certi personaggi anche sessualmente malati (quello della direttrice), certi aspetti di condizione umana e ambientale, tale coraggio si risolve spesso in un torbido edonismo fine a se stesso. Comunque *Au royaume des cieux* costituisce, rispetto alla esperienza americana e a quella inglese di *Anna Karenina*, una specie di riabilitazione per Duvivier, nel senso che il film, con tutti i suoi errori, è un'opera non priva di alcuni valori e sorretta da un mestiere che raggiunge talvolta momenti vigorosi e singolari, come nella sequenza della suicida riversa sul tavolo, intorno al quale le detenute marciano in un impeto di ribellione contro la direttrice: uno dei personaggi meglio definiti del film (attrice Suzy Prim). Di un certa efficacia è anche la scena dello sciopero della fame: le panoramiche rapidissime, che passano dalla marmitta fumante e profumata del rancio ai visi delle ragazze, suggeriscono la loro condizione psicologica in quel particolare momento. Del tutto arbitrarie sono invece le panoramiche più volte ripetute, e rotte da dissolvenze, che ci portano dal reclusorio al

con il cattivo gusto. Nella vicenda di Cornelia (Ise Werner), che prima abbandona un giovane tutto dedito agli studi per sposare un ricco e cinico industriale, e poi ritorna al primo amore, ci sono una infinità di sottintesi simbolici invero banalmente espressi: la lotta del bene e del male, un mondo corrotto in opposizione ad una vita primitivamente intesa, ricca d'ideali e di pudori, il conflitto tra il lavoro e la ricchezza; lotte e conflitti privi di un fermento interiore e umano: impostazione e sviluppi appaiono pertanto confusi, privi di sfumature psicologiche. Nella filmografia di Pabst, questa sua recente opera costituisce una preoccupante decadenza, forse definitiva. Un'altra delusione, sia pure di diversa misura ed entità, è venuta da Powell e Pressburger: una coppia troppo sopravvalutata, ma che comunque aveva dato opere di un certo interesse soprattutto in relazione al colore nel film (*A Matter of Life and Death*, *Black Narcissus*, *The Red Shoes*). *The Elusive Pimpernel* non aggiunge nulla di nuovo alle passate esperienze dei due registi; il romanzo della baronessa Orczy dà il pretesto per un film pseudo intellettualistico, dove i colori sono in funzione di un gioco calligrafico-spettacolare; inoltre David Niven, nella parte della Primula Rossa, è ben

zione di una cinematografia a noi sconosciuta, è quello dello Stato di Israele, che ha presentato *Ein breira*: modesto film sulla lotta degli ebrei in Palestina, diretto da Jozef Lejtes, regista polacco che negli anni passati aveva dato a Venezia un'opera-sorpresa con *Il giorno della grande avventura* (1935).

L'ucraino Anatole Litvak ha invece dato una delle sue opere migliori con *The Snake Pit*, che si inserisce nella produzione di un nobile mestiere. Il film narra la storia di una donna sposata che, rinchiusa in una casa per alienate, riacquista a poco a poco la memoria. Opera freudiana si potrebbe definire in un certo senso, dove però il caso clinico ha la prevalenza su quello umano; la documentazione è comunque piuttosto coraggiosa: ci sono sequenze di un ottimo vigore; la protagonista che viene condotta nel reparto delle furiose, e il ballo tra alienate ed alienate, ad esempio. Litvak impiega inoltre alcuni movimenti di macchina di una certa efficacia drammatica, come la gru che scopre la cosiddetta "fossa dei serpenti". Olivia De Havilland dimostra di possedere ottime doti espressive. Opera di buon mestiere è anche *Champion*, storia di un vagabondo che diventa, privo di ogni scrupolo, un campione del pugilato. La regia è di Mark Robson, autore di un coraggioso *Home of the Brave*, trattante il problema dei negri in America. Questa volta egli ha diretto seguendo gli schemi del neorealismo inteso come formula, e su questo piano ottiene effetti di un certo rilievo e vigore: si vedano l'ambientazione, le sequenze iniziali, l'allenamento condotto su motivi musicali con intenzioni satiriche, l'aggressione al campione, alcuni suoi incontri con la donna che sposerà e con le due amanti. Gli attori, in parte nuovi per lo schermo e in parte sconosciuti al gran pubblico, costituiscono tipi fisicamente a posto, in particolar modo Kirk Douglas, nella parte del protagonista. *Johnny Belinda*, presentato fuori concorso e in edizione italiana, è un'altra opera di mestiere, ma nobilitata soltanto dalla efficacissima interpretazione di Jane Wyman. Jean Negulesco punta soprattutto su una commovente sentimentale di facile presa. Fuori concorso è apparso anche *The Three Caballeros*, indicativo per stabilire ancora una volta i limiti in cui si muovono il disegno animato e Walt Disney, il quale è ricorso ancora una volta ad un compromesso che non ha nulla a che vedere con la fantasia, ma piuttosto con una decadenza di invenzione: l'inserimento, nel disegno animato, di attori reali, porta ad una contaminazione che si risolve più di una volta nel genere operettistico e nella rivista. Con il cattivo gusto, ritroviamo in *The Three Caballeros* molte delle "trovate" già viste in precedenti film di Walt Disney, *Fantasia* compresa, che fotografava la musica in considerevole ritardo rispetto agli esperimenti del Fischinger.

Questi i film a soggetto presentati nella prima metà della Mostra, ai quali vanno aggiunti *Il mulino del Po* di Lattuada e *Le sorcier du ciel* di Blistène, di cui abbiamo riferito da Locarno. Un'altra opera francese, *Aux yeux du souvenir*, che pure ha alcune battute spiritose scritte da Henri Jeanson, denuncia ancora una volta lo pseudo intellettualismo di Jean Delannoy. Il bilancio non si può certo dire soddisfacente.

(Continua)

GUIDO ARISTARCO



Da «The Last Days of Dolwyn», diretto e interpretato da Emlyn Williams, il quale dimostra una sensibilità interpretativa del paesaggio e una finezza nel presentare alcune figure degne di nota. È l'opera più significativa presentata dalla Gran Bretagna alla Mostra di Venezia.



Sopra: da «Mädchen hinter gittern» di Alfred Braun, film tedesco a tesi, che pone il problema della rieducazione intesa come amore e fiducia nei valori dell'uomo. Sotto: dal film canadese «Un homme et son péché» di Paul L'Anglais, che riesce a suggerire una suggestiva atmosfera ambientale e a costruire con efficacia il personaggio di un vecchio usuraio.



PERSONAGGI EQUIVOCI E NUOVA DECADENZA

Questo articolo di Carlo Doglio si inserisce nella polemica iniziata da Massimo Alberini con Annotazioni su una diffidenza, apparse nel n. 17. Cinema, che del resto ha già espresso il suo giudizio sul film di Germi, non condivide la posizione estremista assunta dal Doglio nei confronti di In nome della legge: opera per la quale non si può certo parlare di "nuova decadenza", ma che piuttosto costituisce un illustre esempio di quell'artigianato necessario ad ogni cinematografia, e in particolar modo a quella italiana, che ancora manca di una produzione cosiddetta media. (N. d. R.)

ANCHE quassù dunque, in un paesetto appoggiato ai primi monti della Val d'Aosta da un lato, col seno ammorbidito dalla lucida riviera della Dora e incoronato, a distanza, dal verde della Serra; anche quassù, dove c'è il più vecchio cinema del Piemonte e forse d'Italia — il Boario, 1898 — è arrivato *In nome della legge*, di Pietro Germi. Se fosse pacifico che si tratta di un onesto film commerciale, niente da dire. Se fossimo tutti d'accordo che la minima indagine artistica (estetica, sociale) lo frantumava, non ne lascia traccia, silenzio; diremmo che non è stato concepito per sottoporvisi, a una indagine di questa fatta. Senonché c'è da temere, da sospettare almeno, che Germi si illuda di essere un artista. Allora il caso è grave, si deve intervenire e recidere, subito. Tramite codesta opera sono molti i veleni artistici e sociali che possono invadere della gente bennata. Un elenco, pari a magica evocazione, li metterà prima in luce poi in fuga!

La scelta del soggetto, per incominciare; soprattutto quando ci si rivolge a un romanzo devesi poter rispondere al perché

di codesta lettura. Che sia un'opera di nessun valore letterario non ha importanza; ma è un fatto che un cattivo romanzo può servire da canovaccio solo in quanto abbia abbondanza, anzi sovrabbondanza di sensualità e di ammazzamenti; dei due modi primitivi ed eterni, cioè, con cui la libertà umana si mostra nella sua nuda realtà di lotta (una libertà immobile è inutile, quindi inconcepibile e inesistente). Ebbene, nel romanzo di Lo Schiavo poco o niente c'è: un vellicamento, una « pruderie » piccolo-borghese semmai (tutta la figura del pretore, d'altronde « detta » e non « creata »). Immaginarsi nel film! peggio che peggio quella relazione tra pretore e baronessa, o anche tra mafioso « cattivo » e madre di Bastianedda e Bastianedda medesima. Gli è che a Germi nulla interessa; tutto gli è indifferente. Come avrebbe potuto, in caso diverso, accettare l'orribile musica della sua colonna sonora? quel « leit-motiv » da presentazione della R.K.O., che inizia il film e riecheggia ogni qualvolta si fa avanti la « mafia »; i mandolini al primo incontro con la baronessa. Ironia? L'ho pensato; ma le inquadrature da « serraglio-turco » del giardino, quel tipo d'ombre e luci assolutamente inutili che tanto ricordano la peggiore tradizione della Cines misero in chiaro che non c'erano intenzioni ironiche, bensì quello è il modo di raccontare che Germi preferisce (e in realtà non è che Germi sappia raccontare, un pregio che gli attribuiscono anche gli avversari; poiché la sua narrativa ha le stigmate dei primi film di Camerini), tutto quanto —

in casa, in piazza, al ballo, in lotta — polveroso sciatto e anodino, quando c'era il tesoro del folclore siciliano da frugare, da far veramente cantare (rivelatrice, la colonna sonora, lo è anche per la piatezza dei dialoghi e dei discorsi faticosamente rilanciati come nel peggior salotto di provincia).

Ma che cosa accompagnerebbero, poi, quei canti disperati o assalienti? E' difficile indicare un film nel quale le inquadrature siano maggiormente prive di qualsiasi personalità, oppure bellamente copiate. Il segno della decadenza (o commercialità, o insufficienza) è nell'uso di materiale oramai standardizzato, di comodo; quale: a) la uccisione di Paolino suggerita con le zampe del cavallo su cui è lo sparatore (già lo so: spacca il colpo di fucile, spiccano un balzo quelle zampe); b) il coniglio gettato sul tavolo dal capo-mafia, e si passa al cadavere sulla pietraia (quante migliaia di volte si sono visti simili « passaggi »?); c) a fil di cielo i cavalieri della mafia (per cui urgono in petto agli spettatori i mille e mille film di « cow-boy » visti da quando s'era fanciulli). Peggio, il segno di decadenza risalta dall'uso di materiale « diverso » da quello necessario; si faccia attenzione ai cadaveri, soprattutto al secondo, ripresi con l'oggettiva meticolosità degli ultimi film « gangster » (a loro volta derivazione dei documentari bellici) prodotti in U.S.A.; mentre suolo, clima, occasioni e ragioni di omicidio sono, in Sicilia, tutt'altre.

Ma non direi che Germi si sia nemmeno sognato di indagare queste cose. C'è da sospettare che tutto il suo « senso » della Sicilia risiedesse in quella fotografia che proprio *Cinema* ha pubblicato, con il regista a cavallo in una specie di sombrero: colore di seconda mano, ecco tutto. Che cosa ci starebbero a fare altrimenti le scene dei minatori in agitazione e in rivolta, inquadrare a caso o copiando qua e là « scene notturne di folle in tumulto »? Se esistesse una specie di « rimario » per cinematografari, gran parte della sua merce potremmo giurare di trovarla in questo film. Come, del resto, nella ricetta di qualsiasi rispettabile romanzo popolare troveremmo un barone truffaldino e seviziatore della moglie, scialacquatore e mezzo assassino. Fortunata Sicilia se i suoi guai fossero tutti qui, e se la mafia rappresentasse nient'altro che « la legge non scritta »! Mentre in Sicilia ci sono una terra ingrata e dura (mai che si veda la « fatica » della gente che lavora; ma già, questo non interessa né la pretura, né i carabinieri, né Germi); una proprietà spezzettata talvolta (particolare addirittura, quindi economicamente nullificata), tal'altra estesa sproporzionatamente ai beni liquidi dell'unico padrone che non può quindi acconciamente sfruttarla; una stratificazione di feudalesimo e di servitù che procrea lo sfruttamento della miseria e il perpetuarsi dello « statu-quo »: ché questo è la mafia, difesa dall'intervento statale non in senso libertario, ma compiaciuta difesa dell'osso (il povero lavoratore) che si vuole succhiare da soli. In questo senso l'accordo finale è davvero simbolico, superando il contentino del malvagio punito: da quel momento in poi le due leggi



Massimo Girotti, nella parte del pretore nel film « In nome della legge » di Germi. Girotti, rivelatosi con « Ossessione » (1943) di Visconti, è oggi il nostro miglior attore cinematografico.



Uno dei migliori "interni" di « In nome della legge »: inquadratura tratta dalla sequenza in cui la "mafia" decreta l'uccisione del pretore Guido Schiavi. La sequenza si avvale di efficaci elementi cinematografici: i numerosi "stacchi" ottengono un notevole ritmo visivo.

egualmente sfruttatrici si daranno la mano, e buonanotte signori.

Pensare che certuni hanno parlato di « film coraggioso »! Solamente la confusione delle lingue cui oggi assistiamo in Italia può giustificare gli attacchi dei reazionari e la difesa dei rivoluzionari; evidentemente « presunti » gli uni e gli altri giacché l'opera è di un conformismo e di un gretto autoritarismo veramente malvagio. S'è accennato alla mancanza del « prete » in tutto il film. Vorrei che Germi dicesse se lo ha fatto per alludere all'assenza di « religione » in quei paesi, oppure perché non se la sentiva di mostrarne la « combine » con l'arido suolo e la pesante cappa d'ignoranza che laggiù domina. Infine, possibile che la vita si svolga sempre e solo a caffè; o dal tabaccaio-liquorista? Tutta la parte economico-sociale è dimenticata. Mica volutamente, direi, ma perché gli autori del film ne ignorano l'esistenza. Tradito è il paesaggio. Valido come documentario a cui non si domanda che di « riprendere i luoghi quali sono », ma privo di qualsiasi trasfigurazione artistica: unico pezzo valido, esteticamente, l'enorme disperata piazza che « sente » di spagnolo e di secolare servitù. Tutto il resto potrebbe essere all'interno dell'U.S.A.; e, quasi, il pubblico si compiace di trovare accenni da film presi nei romanzi di Steinbeck o simili tizi.

Equivoci i personaggi. Tranne la stupenda naturalità di Bastianedda, il taglio della sua bocca evocatore di saraceni, di terra

grezza; il resto: a) il carabiniere troppo carabinieri (perfetto, esatto, identico; e allora?); b) Paolino con quell'aria omosessuale (altrimenti, del resto, non c'è giustificazione emotiva del suo attaccamento al pretore) che ridicolizza la scena del ratto di Bastianedda a un gioco di bambini; c) il pretore vecchio in partenza, il cancelliere con la toga e il tòcco, l'autista, i maggiori del paese, l'inviato dalla procura di Palermo, la stessa baronessa in pellegrina all'atto della partenza, tutte tutte macchiette; d) il barone di Mastrocinque (che non sa come muoversi, e porta in giro la propria faccia); e) il capo-mafia che varrebbe in qualunque paese del mondo come dirigente di banditi, e quindi non può fare presa col paesaggio e la trama. Equivoci, tutti quanti o quasi. E traditi dal ribobolo del dialettismo. Si badi: il film è dialettale (per questo piace al pubblico); il film è estetizzante (per questo piace ai letterati).

Nei movimenti di macchina (affatto gratuiti; o semmai adoperati per nascondere le zeppe — le crepe — del racconto), nelle inquadrature una per una, c'è un continuo rapporto tra elementi dialettali e elementi estetizzanti: a) le donne « nere », alla Dreyer, che fanno coro (ed è una cosa che sappiamo dai primi passi-ridotti della nostra vita); b) gli uomini che si muovono dai campi ai primi rintocchi della campana (altro esempio di « rimario cinematografico »); c) la corsa della madre di Ba-

stianedda con il vento tra i capelli. E' proprio così che gli estetizzanti (i dilettanti) credono sia il popolo; così che il popolo si immagina d'essere (il dialettismo) finché una mano dura di vero artista o di autentico rivoluzionario non gli scuote la polvere di dosso e ne denuda le interiora.

Germi ha fama d'uomo che s'attacca a soggetti scabrosi: si vedano *Gioventù perduta* e *Il testimone*. Vorrei si potesse conversarne un poco a lungo con i film alla mano. Certo, nessuno chiede a Germi di approvare il male che dipinge; ma di evitare l'oleografia (truccata da audacia), questo sí: tanto nello stile che nel contenuto, esattamente interdipendenti. Sennò si merita di passare da agente provocatore, e senza dubbio da corruttore. Questo film non ha infine nulla da spartire con il neorealismo, e il successo gli deriva dall'essere alla « page » con il pubblico. Volendo tracciare una storia psicologica del cinema italiano (e della società italiana) come potremmo non ricordare i primi film parlati (addirittura *Figaro e la sua gran giornata* e *Vivere?*) che documentavano uno stato d'animo, una speciale situazione del paese. Ebbene, veramente mi pare che *In nome della legge* abbia lo stesso significato. Che la sua apparizione debba farci tremare, non compiacere. E, comunque, anche di ciò senza merito volontario: è un puro esecutore di codesta incombente nuova decadenza.

CARLO DOGLIO

IL RACCONTO A ROVESCIO

LA RICERCA dell'origine dei mezzi tecnici di un'arte ha senza dubbio importanza notevole dal lato storico, ma ancor più che la data del loro primo impiego e le circostanze più o meno casuali che hanno determinato la loro nascita, è essenziale conoscere la successiva fase di evoluzione di tali mezzi tecnici in mezzi espressivi di una poetica trascendente. E' ormai noto che la maggior parte degli elementi determinanti i due specifici cinematografici (inquadratura e montaggio) trovano la loro origine nel primissimo periodo di vita del cinema: diversità di piani di ripresa, movimenti di macchina, attacchi di montaggio per stacco, dissolvenze, sovrimpressioni, uso dei modellini, impiego dei trucchi più diversi, appaiono fin dai più lontani film di Méliès di Promio e della scuola inglese di Brighton. Essi non sono però che « trucchi » o « trovate » che permettono al mago di Montreuil o ad operatori di attualità di conseguire taluni effetti giudicati stupefacenti, ma essenzialmente legati al mezzo tecnico che li ha originati. Usando il « primo piano » per prendere la grandezza di un « gigante » nei confronti dei « nani » ripresi in figura intera, Méliès dimostra infatti di non comprendere che ogni confronto spaziale assoluto è impossibile tra inquadrature diverse se non facendo riferimento a una misura di grandezza nota; così Promio che in un documentario su Venezia (1898) crede di dare la sensazione della gondola con brevi movimenti di carrello. Non sono che due fra gli innumerevoli analoghi esempi: alcuni anni devono trascorrere prima che l'artista creatore intuisca la vera essenza di quei mezzi tecnici e li trasformi in elementi di una poetica trascendente. Lo storico che si dedicherà a questa « ricerca del tempo perduto » accerterà probabilmente, se non è già stato accertato, che anche

« il racconto a rovescio » o « narrazione retrospettiva » è nato prima del 1917, quando Sjöström ne usò in *Berg evind och hans hustru* (I proscritti, 1917). Certamente però per la prima volta nel film di Sjöström il procedimento narrativo assume una precisa funzione espressiva: il ricordo della vita passata dei due protagonisti rifugiati nella capanna dopo una fuga disperata, è qualcosa di più e di diverso di una semplice « novità » narrativa: nel lento ed essenziale linguaggio d'immagini del regista svedese, il ricordo diviene simbolo di una evasione ideale attuando un trasferimento di tutto il contenuto dell'opera su un piano di intenso lirismo.

Benché frettolosamente definito da alcuni mezzo espressivo tipicamente cinematografico, il « racconto a rovescio » non è affatto una tecnica narrativa peculiare del cinema e la sua origine è remotissima in letteratura e legata ai maggiori capolavori (*La Divina Commedia* è tutta narrata in « chiave » di « racconto a rovescio »). Così in teatro il « racconto retrospettivo » è presente già in Aristofane, mentre soltanto più recentemente fa la sua apparizione nella musica (tra i molti esempi basti ricordare *Morte e trasfigurazione* di Riccardo Strauss, ove la partitura reca la seguente nota: «... nella povera stanzetta giace un malato. La lotta con la morte fu atroce... stanco egli vede nell'insonnia febbrile passare ogni quadro della sua vita... »). Naturalmente tale procedimento narrativo assume in cinema ben altra evidenza, ma ciò è essenzialmente legato alla sua straordinaria forza visiva e alle numerose « variazioni » possibili del suo impiego filmico suscitatrici di particolari contrasti drammatici o di particolari suggestioni emotive. E alle influenze di modi di espressione propri della tecnica ci-

nematografica è dovuto il sempre maggiore impiego del « racconto a rovescio » in letteratura e in teatro: Faulkner, che aveva già realizzato la più intricata e frenetica forma di « racconto retrospettivo » in *The Sound and the Fury* (L'urlo e il furore), in cui la vicenda è rivissuta nel racconto dei personaggi in un estremo soggettivismo, giunge a un più pacato efficace impiego in *Sanctuary*, usandone quale elemento risolutore dell'enigma che dilania la vita del gangster Popeye. Salacrou realizza in forma veramente cinematografica *L'inconnue de Arras*, che si inizia con la morte del protagonista di cui sono rivissuti gli episodi salienti della vita durante la commedia, mentre Pirandello nell'apparizione di *Madama Pace* nel tragico racconto della figliastria di *I sei personaggi in cerca di autore* fondendo passato e presente (parole della madre: « no signore!... accade... accade sempre!... ») e immaginazione e realtà in virtù di una sua magica forza creativa fissa il più alto livello di intensità lirica raggiunto dal « racconto a rovescio » in teatro. L'opposizione di due realtà, una presente e l'altra trascorsa, è resa evidente in cinema dalla rappresentazione oggettiva delle due realtà stesse: Sjöström fissò l'inizio e la fine della rievocazione con l'uso di dissolvenze in apertura e chiusura che ben rendevano il progressivo dissolversi di una realtà presente e il progressivo rivivere di una realtà passata: la dissolvenza, quale espediente puramente tecnico, si trasforma quindi nella poetica di Sjöström in elemento ideale di espressione di una atmosfera e di uno stato d'animo e il suo impiego risultò così aderente e preciso che d'allora specie presso il molto conformista cinema americano, tale tecnica narrativa fu quasi costantemente osservata. Il che risponde naturalmente a considerazioni di ordine logico e sintattico; attuandosi nella dissolvenza una forma di montaggio discontinuo la frattura del tempo cinematografico risponde infatti alla frattura del tempo reale, che possono però essere superate da valide esigenze del mondo poetico dell'autore: valga per tutti l'esempio classico del « racconto a rovescio » del parigino in *Atlantide* (1932), di Pabst la cui straordinaria carica emotiva sta nell'attacco attuato per stacco fra l'atmosfera opprimente della città sotterranea e l'atmosfera gioiosa del can-can parigino.

Ma più che queste esigenze e rigori d'ordine prevalentemente formale, interessano il diverso impiego e la diversa significazione estetica che il « racconto a rovescio » può assumere nell'economia del film poiché è evidente che esso assurgerà a una qualche valida consistenza solo quando il suo impiego sia determinato da assolute esigenze estetiche. Nato come pura esigenza narrativa nel felice impiego di Sjöström e in quello efficace del Dupont di *Cape Forlorn*, (Fortunale sulla scogliera, 1931) in cui conferiva un tono di disperata solitudine al dramma della protagonista, il « racconto a rovescio » è usato in modo particolarmente felice e originale da Clair in *Le chapeau de paille d'Italie*, (Il cappello di paglia di Firenze, 1927) e in *Les deux timides*, (I due timidi, 1928) in cui tale tecnica narrativa diviene mezzo d'interpretazione da parte dell'autore della particolare sensibilità di un personaggio nei confronti degli avvenimenti narrati. Così in *Le Chapeau de paille d'Italie* il racconto di quanto è avvenuto durante una gita assume aspetti particolarmente gustosi nella visione deformata corrispondente al diverso risalto che agli avvenimenti conferisce il narratore, mentre in *Les deux timides* le due edizioni opposte di una stessa realtà corrispondono



In « Mildred Pierce » (Il romanzo di Mildred, 1945) di Curtiz, il racconto a rovescio non è di natura estetica e al massimo raggiunge un buon livello artigianale di suggestione emotiva.



W. K. Howard tentò di raggiungere, con « *The Power and the Glory* » (Potenza e gloria, 1933), effetti espressivi con la doppia narrazione della vita di un uomo effettuata da due giudici; ma il tentativo merita di essere ricordato soltanto perché costituisce un esempio di "narratage".

alle due interpretazioni oratorie di essa da parte di due avvocati e il ripetersi accelerato dello stesso racconto interpreta visivamente il ricominciare affannoso dell'arringa di un giovane avvocato che si è confuso. Nella poetica di Clair anche il « racconto a rovescio » non è più semplice espediente narrativo, ma è elemento essenziale di linguaggio, è fattore di ritmo, è mezzo di espressione di un giudizio dell'autore sulla materia narrata. Soltanto dopo pochi anni dal suo apparire, esso è già quindi divenuto nel film elemento ideale per l'affermazione di una poetica e di uno stile: le sue possibilità soggettive, potenziate dalla sua forza visiva lo rendono un mezzo espressivo suscettibile di alti risultati artistici (Faulkner in *The Sound and the Fury* attraverso oscurità talvolta incomprensibili, tenterà disperatamente di raggiungere la massima efficacia espressiva soggettiva, nell'allucinato balbettio di Benjamin).

L'uso del « racconto a rovescio » fatto da Clair parve aprire nuovi orizzonti al cinema e soltanto pochi anni dopo William K. Howard in *The Power and the Glory*, (Potenza e gloria, 1933) pensò di raggiungere straordinari effetti espressivi sulla doppia narrazione della vita di un uomo effettuata da due giudici di cui uno vuole salvarlo e uno perderlo: ma l'applicazione meccanica del procedimento narrativo raggiunse risultati così mediocri che il tentativo non meriterebbe di essere ricordato se non costituisse uno dei primi esempi di quel « narratage » che assumerà poi nel cinema americano una diffusione addirittura preoccupante. E' ovvio infatti che il « racconto a rovescio » quando non risponda alle

intime esigenze del mondo poetico dell'autore e sia usato soltanto quale espediente per stimolare l'interesse e la curiosità dello spettatore, il che è accaduto spessissimo in film gialli o di carattere misterioso, rivela tutta la sua inconsistenza artistica in senso assoluto e la sua meccanicità in senso narrativo. L'autore del film tende cioè attraverso la presentazione iniziale di una realtà interrotta nel punto culminante e ricostruita attraverso il tempo a tenere desta l'attenzione dello spettatore: l'esigenza del procedimento narrativo non è quindi di natura ideologica o estetica e i suoi risultati possono raggiungere al massimo un buon livello artigianale di suggestione emotiva (come quello di *Confit* di Moguy e di *Mildred Pierce* di Curtiz) quando non appaiano addirittura di assoluta fatuità come nella grandissima maggioranza dei casi. Anche in tale impiego di carattere eminentemente emotivo Clair ha stabilito un primato di « tensione » in *It Happened Tomorrow* (Accadde domani, 1944) storia di un giornalista che può conoscere il futuro in virtù del giornale dell'indomani che gli viene consegnato da un misterioso vecchietto: egli è presentato vivo all'inizio del film e la sua avventura è rivissuta con il « racconto a rovescio »; durante essa il giornalista apprende un giorno dalle notizie pubblicate che l'indomani sarà morto: l'attenzione dello spettatore è potentemente stimolata dagli sforzi del protagonista per non recarsi sul luogo che la notizia cita e dall'ansia di conciliare l'inizio con lo svolgimento della vicenda, il che è reso possibile dalla trovata tipicamente clairiana di una sostituzione di persona che ha ingannato

il fantomatico « reporter » del giornale dell'indomani. Nonostante l'applicazione particolarmente felice del procedimento narrativo, si tratta pur sempre di un impiego dettato da esigenze non di ordine estetico, un'ennesima astuzia di Clair per movimentare e giustificare quel « narratage » destinato ad essere una delle tombe del cinema americano. Ciò specie quando il « racconto a rovescio » si espliciti esclusivamente nel commento effettuato in prima o in terza persona degli avvenimenti presentati nel film: deprecabile influenza d'ordine letterario estranea ad esigenze cinematografiche da cui non sono andati immuni nemmeno registi di un certo valore (Hitchcock in *Rebecca*, la prima moglie; Ford in *Come era verde la mia valle*).

Nel genere straordinariamente largo ed impreciso compreso nel termine « narratage » può farsi anche rientrare *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di Welles, che costituisce uno dei più significativi impieghi del « racconto a rovescio » nella storia del cinema. La caotica e impenetrabile essenza della vita del « cittadino Kane » è ricostruita attraverso il racconto di diverse persone a lui favorevoli od ostili, alternati alla presentazione di brani documentari. Sembra quasi che Welles abbia voluto soltanto raccogliere documenti visivi sulla vita di questo fantastico cittadino, lasciando lo spettatore arbitro di formulare il proprio giudizio secondo le sue personali convinzioni (e ciò è riscontrabile anche nella tecnica di montaggio che si vale talvolta di inquadrature lunghe quasi per influenzare il minimo possibile con il fattore ritmo il giudizio dello spettatore). A seconda del tono che



In « Letter from an Unknown Woman » (Lettera da una sconosciuta, 1948) di Ophüls, il racconto diviene fattore di stile: esistono infatti un notevole equilibrio e un raccordo emotivo-sintattico fra i componenti ideologici e i centri delle inquadrature attaccate per dissolvenze.

informa il racconto del narratore Welles modifica la sua tecnica espressiva, e le angolazioni, i movimenti di macchina, la profondità del campo, l'illuminazione, il montaggio, assumono una stretta aderenza ideale al giudizio espresso sull'interprete. In questo mosaico inconsueto e geniale Welles riassume tutte le esperienze del « racconto a rovescio »: la stessa caoticità del succedersi delle diverse visioni retrospettive e i loro contrasti, puntualizzano il disordine morale e le assurde contraddizioni della vita di Kane: sì che l'opera, mosaico di elementi soggettivi, finisce con l'assurgere a una obiettività di comprensione umana.

Con sensibilità più raffinata il « racconto a rovescio » è stato sfruttato emotivamente da altri autori per la sua possibilità attraverso contrasti ed analogie delle due realtà oggettivamente presentate, di potenziarne la carica emotiva o drammatica. E poiché il montaggio permette la visione alternata di queste due realtà la forza dei contrasti e delle analogie è moltiplicata e complicata in senso artistico. Le parole degli amanti danteschi all'apertura del loro « racconto a rovescio » (« nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria ») trovano nel cinema la loro più alta possibilità espressiva. Quel che rende disperatamente tragica la sorte dell'assassino assediato nella sua stanza in *Le jour se lève* (Alba tragica, 1939) di Carné, non è tanto l'incalzare della polizia ma dei suoi ricordi che puntualizzano la sua sventura. Le evasioni verso un passato felice, chiuse nel ritmo ossessionante dei « ritorni » alla stanza ove l'uomo difende non più la propria vita ma la sua indipendenza da una giustizia che si rifiuta d'accettare, iniziano con significato soggettivo ma poi gradata-

mente assumono una portata più larga per divenire descrizione di un mondo tragicamente connesso all'individuo braccato. Così in *The Last Command* (Crepuscolo di gloria, 1928) di Sternberg, la tragicità del ricordo del proprio passato da parte di un ex-ufficiale russo costretto a lavorare fra le comparse di un film in una scena analoga a quella della sua antica esistenza, è soprattutto espressa dal triste contrasto fra le due condizioni, presente e passata, del protagonista, che l'autore pone in collegamento e confronto ideale. In *Le diable au corps* (Il diavolo in corpo, 1948) di Autant-Lara il ricordo del felice amore trascorso del giovane protagonista assume una disperata dolorosità nel ritmico ritorno alla tragica realtà dei funerali dell'amante: dal contrasto sprigionano un alto senso tragico ed una intensa emotività, mentre la straordinaria perfezione formale e la miracolosa intuizione artistica nella scelta degli attacchi, attuati per dissolvenze « visivo-sonore », tra realtà presente e trascorsa, stabilisce una continuità lirica ideale in tutta la vicenda sì da rendere l'impiego del « racconto a rovescio » un modello d'insuperata perfezione. In *Letter from an Unknown Woman* (Lettera da una sconosciuta, 1948) Ophüls ha usato un analogo procedimento narrativo in analoga situazione emotiva, ma la minor forza del contrasto tra le due realtà è la minore efficacia dei passaggi per dissolvenze soltanto visive, gli hanno vietato il raggiungimento di un livello estetico altrettanto alto, pur attraverso il conseguimento di apprezzabili risultati formali. In *Autant-Lara* e, sia pure in minor misura, in Ophüls il « racconto a rovescio » diviene dunque fattore di stile poiché così perfetto è il raccordo emotivo-sintattico fra i contenuti ideologici e i centri

d'attenzione delle inquadrature attaccate per dissolvenza, che l'unità del film come opera compiuta è assoluta e perfetta. Il binomio forma e contenuto raggiunge in questi esempi un equilibrio intimo frutto di un chiarissimo mondo poetico: Bernhardt in *Possessed* (Anime in delirio, 1947) pur sforzandosi di raggiungere alti risultati emotivi nella narrazione delle tragiche vicende dell'esistenza di una schizofrenica da lei rivissute durante le iniezioni di « pentathlon-sodio » e pur cercando la massima esattezza dei raccordi formali non è riuscito a pervenire ad altrettanto alte significazioni artistiche proprio per l'avvertibile preordinata meccanicità di certi contrasti e di certi attacchi. A risultati ancor meno notevoli è pervenuto Litvak in analoga situazione in *The Snake Pit* (La fossa dei serpenti, 1948). Nel disprezzo assoluto di ogni artificio normale e per fissare fin dall'inizio dell'opera una tragica conclusione inamovibile di cui la vicenda non sia che un inevitabile confluire, Chaplin ha aperto con la visione della tomba del « criminale incompreso » il suo *Monsieur Verdoux* (1946). Così Verdoux è affidato da Chaplin alla pietà degli uomini prima che la sua triste vicenda indurisca il loro cuore.

Il « racconto a rovescio », nato come puro elemento di tecnica narrativa, ripete il cammino di tutti gli altri mezzi espressivi: dopo essere stato usato come semplice fattore emotivo per stimolare l'attenzione dello spettatore, motivo pur sempre d'ordine spettacolare, assurge nei pochi esempi validi del suo impiego riscontrabili nella Storia del Cinema, a elemento di interpretazione della materia narrata, a fattore di stile, a sintesi del giudizio etico e del messaggio ideale dell'autore.

NINO GHELLI



A sinistra: « Hamnstad », film di Ingmar Bergman sulla rieducazione delle "ragazze perdute". A destra: un'inquadratura di « Var sin väg ».

IL CINEMA SVEDESE È NATO-SONORO

CONTRARIAMENTE a quello di altri paesi, il cinema svedese è nato sonoro. I primi film prodotti da Magnussen nel 1909 erano delle « immagini cantanti »: un fonografo registrava le parole mentre la macchina da presa coglieva i gesti. Ma fu solo alcuni anni più tardi che il cinema svedese, dopo aver abbandonati i primi tentativi sonori, incominciò a farsi notare, particolarmente per merito di Victor Sjöström e di Mauritz Stiller, che gli diedero un suo spiccato e notevole stile. Rune Lindström, in una sua relazione al Congresso Internazionale di Båle, nel 1945, ha così sintetizzato le caratteristiche dei film di Sjöström e di Stiller, che sono appunto quelle stesse del miglior cinema svedese: « Per Stiller fu l'arte suggestiva delle immagini pregne di forza creatrice fino al limite dell'esplosione ed in continuo mutamento di ritmo. Egli aveva scoperto il segreto dell'immagine che può afferrare e captare, attraverso l'atmosfera, un'idea od un'azione. Il cammino di Sjöström fu diverso. Egli penetrò nel profondo dell'anima umana: voleva mostrarci l'uomo e rivelarci i

segreti della vita interiore. Si rifiutava di accettare il vecchio postulato che la tensione drammatica è tutto, e ben prima del 1920 cercò di far uscire dal loro involucre le forze oscure che sonnecchiano in ogni essere umano e tentò di captare con la macchina da presa questi drammi nascosti. Così Sjöström ha introdotto nel film "l'anima dell'uomo". Allorché la tecnica visuale di Stiller, col dinamismo delle sue immagini, incontrò la profondità di descrizione umana di Sjöström, si ebbe la perfezione. Disgraziatamente, nel cervello dei produttori svedesi, spinti dall'assillo della conquista d'un più ampio mercato, germinavano ambizioni sbagliate. Staccandosi dall'aderenza alla tradizione scandinava, essi si volgevano verso un tipo di film chiamati « internazionali » e che erano soltanto banali tentativi di scopiazzare i modelli americani. Da questo sbagliato indirizzo, oltre che da altre cause la cui analisi sarebbe, in questa sede, troppo lunga, si sviluppò per il cinema svedese una profonda crisi che lo portò, per il ventennio dal 1920 al 1940, ad una con-

dizione di grave decadenza. Inoltre, nel 1923, Sjöström partiva per l'America e l'anno successivo partivano pure Stiller (il quale con *Gösta Berlings Saga*, interpretato da Greta Gufstafsson, divenuta poi Greta Garbo, aveva realizzato il canto del cigno del cinema svedese), Lars Hanson, la Garbo ed altri.

Dopo l'avvento del parlato, la Svezia produsse dai 20 ai 30 film all'anno e benché alcuni di Hedqvist, di Brunius e di Molander non fossero trascurabili, la produzione svedese dell'accennato ventennio non annovera film d'eccezione. Per la maggior parte si trattava di cosiddetti film « internazionali », o di rifritture piuttosto sbiadite di opere di Sjöström e Stiller, o di farse o commedie di netta influenza hollywoodiana: film generalmente di scarso rilievo, anche se hanno servito a porre in luce buone attrici che furono poi accaparrate dagli americani (la Bergman, la Lindfors, la Hasso). Con la seconda guerra mondiale, sorge per il cinema svedese (che negli anni della precedente guerra aveva avuto le sue prime migliori affermazioni)



A sinistra: dal film « Medan porten var stänga ». A destra: Birger Malmsten in « Farlig vär »: primo piano e uso della profondità di campo.



Movimento nell'inquadratura e composizione figurativa: dal film svedese «Flickan från fjällbyn», di Anders Henrikson, il quale si affida, tra l'altro, alla natura-personaggio per dare ai protagonisti una maggiore evidenza psicologica e drammatica. Produzione Europa Film, 1948.

una nuova alba. Oltre all'aumento quantitativo — una quarantina di film all'anno — si manifesta pure un evidente miglioramento qualitativo. « Il cambiamento — rileva ancora Lindström — avvenne nel 1940. A quell'epoca la Terrafilm realizzò *En brott* (Un delitto), che non trattava né di "dandy", né di "cocktails", né di altri effetti puerili o facili. Trattava dell'uomo: della sua durezza che provoca la durezza, della vendetta che genera la ven-

detta, del delitto che fa nascere il delitto. Dei giovani si erano messi al lavoro: giovani che avevano conosciuto la fame e la disperazione della guerra mondiale, che erano disgustati della decadenza e della falsità dell'epoca, che intendevano creare, dopo tutta la precedente farsa ». Nasce così la nuova scuola svedese, che per certe sue evidenti tendenze « neorealiste » offre punti di contatto con analoghe correnti di altri paesi pur possedendo una sua carat-

teristica che le è conferita dal suo riallacciarsi alle grandi tradizioni del cinema svedese: « Partendo dai dati fondamentali di Sjöström e Stiller, del 1920, dobbiamo approfondire l'arte immaginata da Stiller, il suo dinamismo cinematografico e col medesimo fervore penetrare nei recessi più nascosti dell'anima umana come Sjöström ci ha appreso ».

Lindström ha un po' sopravvalutato l'importanza di *En brott*, che fu diretto ed interpretato (per tradizione i registi svedesi sono spesso anche attori) da Anders Henrikson. Si tratta di un film appesantito da lentezze e caratteristiche alquanto teatrali e merita di essere ricordato non tanto per il suo valore intrinseco quanto per l'essere uno dei più riconosciuti indizi di un risveglio e di nuove aspirazioni del cinema svedese: risveglio di cui s'erano tuttavia avuti chiari sintomi anche in alcuni film precedenti, quali *Gläd dig i din ungdom* (Giovanotto, godi la tua giovinezza, 1939) di Per Lindberg — fra i cui interpreti figura proprio Anders Henrikson — e *En handfull ris* (Un pugno di riso, 1938) di Gunnar Skoglund e Paul Fejos. Due buoni film (entrambi presentati a Venezia) nei quali le inquadrature del paesaggio non sono soltanto elemento pittoresco, ma parte funzionale ed integrante dell'atmosfera del film. Dello stesso Skoglund è pure *En kvinna ombord* (Una donna a bordo, 1942, presentato a Venezia nello stesso anno) un « giallo » che ha, particolarmente all'inizio, alcune sequenze di buon valore cinematografico. Dal 1940 ad oggi parecchi so-

no stati in Svezia i film drammatici d'atmosfera, con manifeste ambizioni psicologiche ed evidenti addentellati realistici e con preferenze ora per ossessioni « nere », ora per riferimenti sociali, ora per atmosfere tipicamente liriche e mistiche. A quest'ultima corrente appartiene *Blod och eld* (Sangue e fuoco, 1945) che viene considerato in Svezia, dove ottenne vari premi, come il miglior film di Henrikson. E' un'opera nella quale gli elementi narrativi avrebbero dovuto essere valorizzati da una accorta fusione di crudo realismo e di misticismo religioso, cosicché i casi della giovane prostituta (Sonja Wigert), del suo sfruttatore (George Fant) e del milite dell'Esercito della Salvezza che di lei è innamorato (lo stesso Henrikson), risultassero immersi in un'atmosfera di forti contrasti che ne potenziassero tutti i valori emotivi e drammatici. Ma ciò è rimasto più che altro allo stato intenzionale ed il film alterna a sequenze vigorosamente costruite brani banali e prolissi, privi di carattere e di convinzione. Ai film a contrasti drammatici ingigantiti da temi religiosi e risonanze mistiche appartengono pure, oltre a pochi altri minori, due fra le migliori realizzazioni del rinato cinema svedese: *Ordet* (La parola, 1943) di Gustaf Molander e *Himlaspelet* (1942) di Alf Sjöberg. Nel primo, interpretato da Victor Sjöström e Rune Lindström, che ne ha pure scritto lo scenario, Molander ha deliberatamente ignorato lo stile fantastico e poetico del vecchio cinema svedese, per attenersi invece ad uno stile volutamente realistico che rende gli sviluppi psicologici della vicenda un po' ostici per la nostra mentalità, pur potendo anche esser veri e conseguenti negli ambienti in cui l'azione si svolge. Inoltre, agli sviluppi del dramma principale se ne intersecano altri collaterali, che non sempre con quello si amalgamano compiutamente. Comunque, nonostante questo, il film ha una sua forza ed un suo stile che ne fanno una delle opere significative dell'odierna cinematografia svedese e si giova di magnifici esterni e di una ottima interpretazione. *Himlaspelet* si potrebbe prestare, per certi aspetti, ad un parallelo con *The Green Pastures*, particolarmente per l'ingenuità nella raffigurazione dei personaggi ultraterreni e per i rapporti tra folklore e misticismo cristiano. Contrariamente a Molander, Sjöberg si è riallacciato al clima poetico, al romantici-

simo dolce e severo delle antiche leggende nordiche, caratteristico della vecchia scuola svedese, valendosi di sequenze ed inquadrature impostate e realizzate, all'infuori d'ogni preoccupazione realistica, in accordo col raggiungimento di determinate risultanze plastiche e particolari emozioni estetiche. Nel raggiungimento di questo scopo, Sjöberg ha potuto giovare di una fotografia bellissima, nella quale la ricchezza di composizione si combina con una semplicità lineare e le inquadrature del paesaggio sono volta a volta, con perfetto funzionalismo psicologico, immerse in una luce d'una straordinaria purezza od in nebbie opprimenti. L'interpretazione, affidata a Rune Lindström — che anche in questo caso è pure l'autore dello scenario — ad Anders Henrikson e ad Eivor Landström, contribuisce all'efficacia del film, che pur prestandosi a qualche appunto (alcune discutibili impostazioni costruttive, ed una troppo aperta reminiscenza del *Karkarlen* [Il carretto fantasma, 1920] di Sjöström nella sequenza finale), costituisce indubbiamente la rivelazione d'un temperamento artistico originale ed interessante.

E che Sjöberg sia il più interessante regista dell'odierno cinema svedese l'ha confermato l'altro suo film *Hets* (Spasimo, 1944) ancora più perfetto e vigoroso di *Himlaspelet*. Interpretato da Stig Järel, da Mai Zetterling e da Alf Kjellin, *Hets* è la storia di un insegnante nevropatico che perseguita un suo studente, allontanando da lui la donna che l'ama e spingendola all'alcoolismo, alla follia e alla morte. La narrazione, spesso condotta con genuini criteri filmici, impostata e mantenuta su un tono psicologico singolare, è valorizzata da una indovinata funzionalità degli ambienti nella traduzione cinematografica dei rapporti fra i personaggi e da un intelligente intuito nell'uso del materiale plastico e delle varie risorse del linguaggio propriamente cinematografico. Pure di Sjöberg sono altri film di ineguale valore: *Med livet som insats* (A rischio della vita, 1940), film anch'esso notevole per l'ottimo impiego del materiale plastico e dei ritmi sonoro-visivi, nonché per l'intelligenza della narrazione mantenuta quasi costantemente su un efficace piano visivo, malgrado alcune evidenti ed eccessive semplificazioni psicologiche; *Den blomstertid* (L'epoca dei fiori, 1940), altro film non privo di buone qualità cinemato-



George Fant e Inge Waern in «Blod och eld», che ottenne diversi premi in Svezia ed è considerato il capolavoro di Anders Henrikson.



Sopra: l'elemento paesaggio in un'altra inquadratura di «Flickan från fjällbyn». Sotto: da «Hem från Babylon» (1941), di Sjöberg.

Eva Dahlbeck e B. Blomgren in un'altra inquadratura di «Flickan från fjällbyn»: entrambi si rivelano ottimi attori. La Dahlbeck è anche l'interprete del film «Eva» di Gustaf Molander.



Da «Himlaspelet» (1942) di Alf Sjöberg su soggetto di Rune Lindström, in cui si trovano molti elementi tradizionali del cinema svedese, dalle saghe nordiche alla natura-personaggio.



grafiche: *Hem från Babylon* (Ritorno di Babilonia, 1941), *Kungajakt* (Caccia reale, 1944) e *Resan bort* (Il viaggio, 1945). Ritroviamo poi due dei principali interpreti di *Hets*, Mai Zetterling e Alf Kjellin, in un altro film di Sjöberg: *Iris och löjtnantshjärta* (Iris fiore del nord, 1946) un idillio drammatico raccontato con alcuni passaggi ben condotti, benché risenta dell'americanizzazione e dell'eccessiva tendenza teatrale che hanno deprezzata tanta produzione svedese, non esclusa quella degli altri due registi precedentemente nominati, Henrikson e Molander.

Anders Henrikson, prima di *En brott*, aveva diretto *Valfångare* (Pescatori di balene, 1939) del quale sono da ricordare alcune buone sequenze documentarie che rialzavano il tono del film, guastato da una vicenda quanto mai banale e sfruttata. Dopo *En brott* ha diretto, oltre a *Blod och eld*, un altro film in stile «nero»: *Fallet Ingegerd Bremsen* (Il caso di Ingegerd Bremsen, 1942) ancora interpretato da lui stesso e da Sonja Wigert, nel quale, pur attraverso evidenti artifici costruttivi, è riscontrabile un'efficace forza drammatica. Tra i suoi successivi film drammatico-psicologici, si possono menzionare: *Asa-Hanna* (1946) sempre interpretato da Henrikson stesso, oltre che da Aino Taube e *Flickan från fjällbyn* (La ragazza del villaggio alpestre, 1948) con Eva Dahlbeck e Bengt Blomgren, dove il nucleo drammatico, benché indebolito da convenzionalismi artificiosi e da sviluppi non sempre sufficientemente approfonditi, acquista tuttavia forza e suggestività in grazia dell'intelligente uso del paesaggio, sfruttato con uno stile che si ispira ai buoni modelli della vecchia scuola svedese: *Tagg 56* (Il treno 56, 1944), *Det vachraste på Jorden* (La più bella cosa del mondo, 1947) con Marianne Löfgren e lo stesso Henrikson, due film non eccellenti, ma pervasi di sufficiente forza drammatica e ravvivati da alcune buone sequenze ambientali. Inoltre, benché la quasi totalità della sua produzione sia di carattere drammatico, Henrikson ha pure diretto ed interpretato recentemente una commedia, *Nyckeln och ringen* (La chiave e l'anello, 1947) nella quale ha avuto ancora a fianco Aino Taube. Gustaf Molander ha al suo attivo una produzione molto abbondante, ma non sempre notevole. La quasi totalità dei film da lui diretti nell'ultimo decennio sono generalmente — ad eccezione di *Ordet* — di medio livello commerciale ed in essi, pur persistendo tracce della buona tradizione svedese avvertibili in particolari situazioni ed in alcuni personaggi, è chiaramente discernibile l'influenza degli schemi americani. Ricorderemo, tra i suoi film dal 1940 al 1948, *En man ett lejon* (Un uomo non leone, 1940) la commedia *Jakobs stega* (La scala di Giacobbe, 1940) — presentato a Venezia nel 1942) dove alcuni pregi stilistici rialzano a tratti la facile genericità con cui l'insieme del film è condotto; *I natt eller aldrig* (Stanotte o mai, 1941); *Rid i natt* (Cavalcata nella notte, 1942) con Lars Hanson e Gerd Hagman, imperniato su una rivolta di contadini contro i nobili del XVII secolo e realizzato con buona correttezza, ma senza particolari pregi; *Det brinner en eld* (Un fuoco arde, 1943) pure con Lars Hanson e con Inga Tidblad, film sulla resistenza, considerato come uno dei migliori del genere e che ac-

centra l'interesse non tanto sulle azioni belliche, quanto sui contrasti umani; *Den osynliga muren* (Il muro invisibile, 1944) altro film sulla resistenza, interpretato da Irma Christenson e Karl-Arne Holmsten; *Ålsking, jar ger mig* (Amore, mi piego, 1943); *Kejsarn av Portugalien* (L'imperatore del Portogallo, 1944) rifacimento dell'omonimo film realizzato ad Hollywood nel 1925 da Victor Sjöström, il quale ricompare come interprete, accanto a Gunn Vallgren, in questa nuova versione di Molander, restando però al di sotto dell'eccellente livello artistico delle sue antiche interpretazioni. Sjöström era anche ricomparso in un precedente film di Molander, *Sriden går vidare* (Il combattimento continua, 1941) accanto a Alf Kjellin, rispettivamente nei panni di due medici impersonanti la vecchia e la nuova scuola. Fra la recentissima produzione di Molander sono: *Kvinna utan ansikte* (1947) con Alf Kjellin e Gunn Wallgren, film d'una certa arditezza nell'impostazione d'una aberrata



Sopra: Anders Henrikson, uno dei più significativi registi del cinema inglese. Sotto: da una inquadratura di «Medan porten Stängd».



psicologia femminile, ma che non riesce ad essere una realizzazione di primo piano — benché abbia avuto un buon successo — per l'errore d'aver affidato il tono del film più alle risorse del dialogo che non ad un genuino linguaggio cinematografico; *Nu börjar livet* (Ora incomincia la vita, 1948) con Mai Zetterling e Georg Rydeberg, in una vicenda fortemente drammatica con delle sequenze ben riuscite, ed infine *Eva* (1948) interpretato da Eva Dahlbeck e Birger Malmsten.

Per dare un panorama completo della moderna produzione svedese, resterebbe ancora da parlare dei film di altri numerosi registi, alcuni dei quali provvisti di notevoli ed indubbie qualità: Ingmar Bergman, Ake Ohberg, Hasse Ekman, Arne Mattsson, Hampe Faustman, Lüne Lindström, Gunnar Olsson; ma è un discorso che diverrebbe troppo lungo ed è meglio quindi rimandarlo ad altra occasione. Non possiamo però, in questo primo panorama dell'odierno cinema svedese — che nel 1946 con *Klokorna i Gamla stan* (Le campane della vecchia città) s'è pure cimentato col film a colori — passare sotto silenzio una realizzazione di singolare interesse e che si potrebbe definire d'avanguardia: *Och efter skymning kommer mörken* (Dopo il crepuscolo viene la notte, 1943-46) di Rune Hagberg che ne è stato il soggetto, il regista e il principale interprete. Un film, girato con una penuria di mezzi, che ha del miracoloso, utilizzando lo stesso appartamento del regista come ambiente, ed affrontando un soggetto irto di difficoltà: la storia di un'ossessione criminale. La narrazione tenta di immettere lo spettatore nel cervello d'uno studente che crede di impazzire, giungendo ad attribuirsi un orribile assassinio, e benché sul piano umano e drammatico non sia sempre efficacemente condotta riesce tuttavia a raggiungere momenti così acutamente angosciosi da superare di gran lunga certi pasticci psicanalitici hollywoodiani. Particolarmente interessante è l'impiego di taluni mezzi espressivi, quali la mancata distinzione tra la realtà mentale del personaggio e la realtà sensibile del mondo esteriore, in modo « da ridurre ogni realtà, sensibile e mentale, a una realtà cinematografica assoluta, o ad una specie di surrealismo potentemente suggestivo quale è nel destino stesso del cinema »; la voluta assimilazione, in contrasto con l'uso comune, del tempo cinematografico col tempo psicologico; la novità e la potenza di alcune geniali combinazioni tra immagine e suono, che raggiungono effetti realmente eccezionali e d'un interesse sperimentale di prim'ordine. Un tentativo quindi interessantissimo, che comprova la vitalità e l'ambizione di rinascita del cinema svedese, che ha preso come punto di partenza e di arrivo l'espressione d'una più sincera e sofferta profondità umana, ritrovata attraverso un'ardua, dolorosa ed insoddisfatta ricerca. « Non ci restava — sono ancora parole di Lindström — che una cosa da fare: cercare ancora e sempre. E ritrovammo lo spirito umano. Ritornate la verità e la sincerità, con l'intuizione e la fantasia la vita quotidiana ci rivelò la sua bellezza. Restiamo dunque veri e sinceri per scoprire l'uomo ». Ed è appunto in questa direzione che attendiamo ora qualche altra buona affermazione del cinema svedese.

DAVIDE TURCONI

« IL GIRO di Francia doveva essere teletraspresso; ma i responsabili del cinema si opposero violentissimamente al progetto, e il Ministro francese dell'Informazione capitò rinunciando alla teletrasmissione del Tour ». Ci sembra tornati al tempo dei leggendari cardatori, setaioli e minatori avversari delle macchine. E' di ieri la protesta dei cinema parigini contro i caffè muniti di ricevitori di televisione. E' di oggi una riunione ministeriale per frenare la trasmissione di programmi filmati. E' di domani la prima sassata del cinematografo inquieto.

Philips è riuscito intanto a realizzare proiezioni su schermo di 2 x 3 m., partendo da tubi catodici (M.W.) di 6,2 cm. di diametro; l'immagine formata su questa superficie convessa è ripresa e riproiettata con un sistema a specchio, detto « ottica di Schmidt », nota agli astronomi. Una tensione continua di 25.000 volta e una potenza di qualche watt sono sufficienti. Il tubo catodico passa attraverso il centro d'uno specchio inclinato a 45°. L'immagine brillantissima formata in fondo al tubo è riflessa su uno specchio sferico; così « concentrata », essa è rinviata sullo specchio piano, ove le deformazioni dell'immagine sono corrette. Tali deformazioni sono dovute alla superficie curva dello schermo catodico, senza contare che nessuno specchio è privo di aberrazioni, sia pur leggère. Si utilizza allora una « placca di correzione » tagliata in modo che le correzioni necessarie

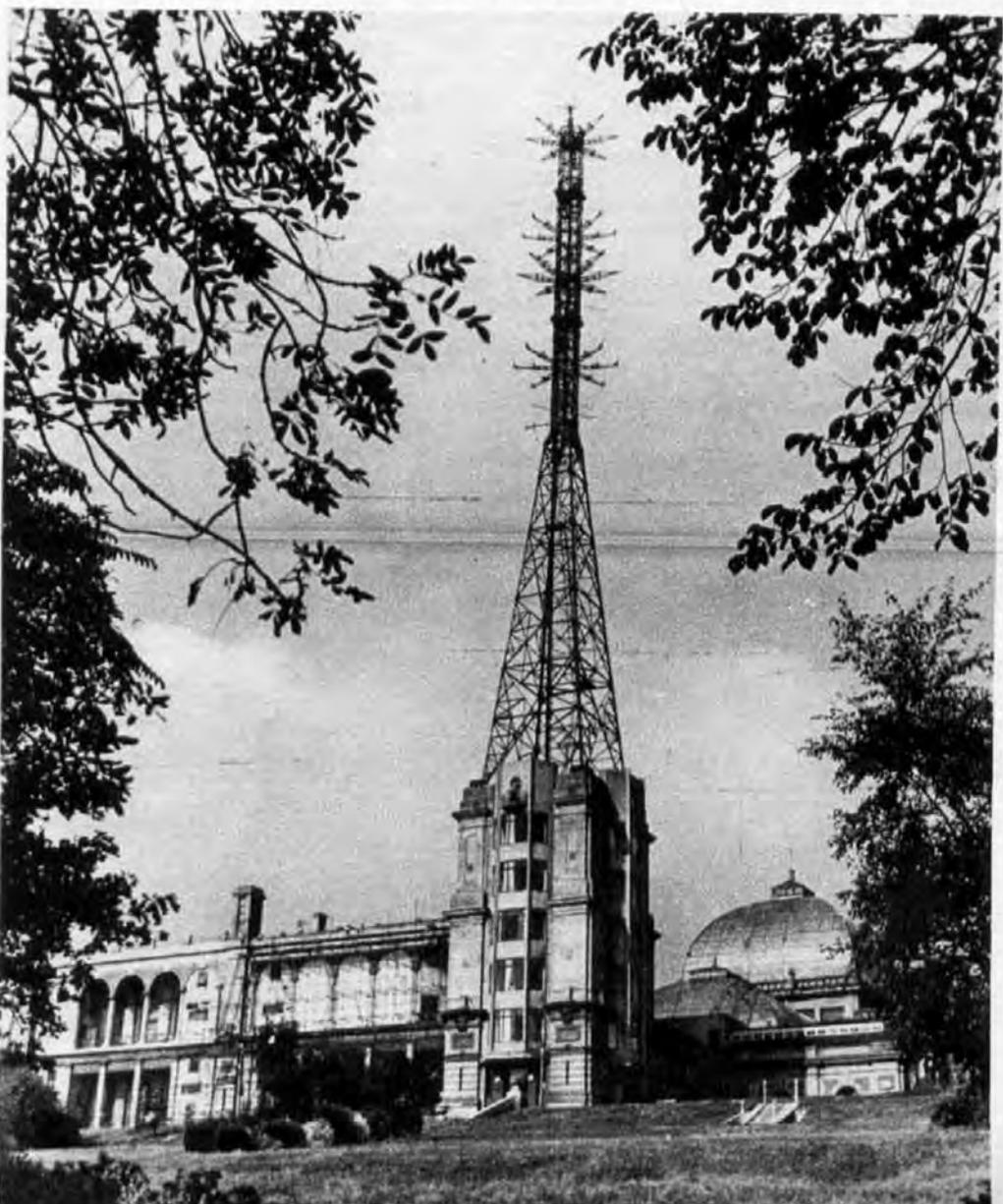


PROBLEMA GIURIDICO O TECNICO?

siano veramente possibili. L'immagine è infine proiettata sullo schermo col detto sistema ottico. Si noti che sul fondo del tubo schermo lo strato di materia fluorescente è coperto da un finissimo strato d'alluminio, che riflette la luce lasciando però passare i raggi catodici. Quest'insieme è stato sperimentato al cinema « Le Versailles »: le immagini erano nette e luminose. Dall'apparecchio ricevente alla sala pubblica il passo è fatto e i risultati sono probanti.

L'utilizzazione dell'ottica Schmidt non è la sola via, naturalmente; la televisione francese studia tra l'altro un dispositivo lenticolare, analogo a un obiettivo da proiettore cinematografico a grande apertura. Le prime esperienze — un film di Marcel Martin, *Le marbre*, e un film russo, *L'isola dagli uccelli bianchi* — permettono qualche consiglio generale; le immagini di miglior rendimento, ad esempio, son quelle dei film stampati con molto contrasto; le dissolvenze sono da evitarsi. Ai successi tecnici francesi (sappiamo tutti che gli apparecchi di Parigi, Lione e Lilla sono regolati su 819 linee, contro 450 in America e 405 in Inghilterra), si aggiungono i progressi americani e britannici. Negli Stati Uniti, il problema è già tanto avanti che la televisione a colori è all'ordine del giorno. Due anni or sono, la « Federal Communications Commission » aveva rifiutato di prendere in considerazione il colore, per « insufficienza tecnica ». La « FCC » ha cambiato ora idea, dopo una teletrasmissione a colori dell'Università di Pennsylvania, e annuncia per l'autunno varie lunghezze d'onda riservate alle emissioni a colori. La giovane industria americana degli apparecchi telericeventi rischia molto, ancor più delle stazioni emittenti. La « CBS » (Columbia Broadcasting System) era già pronta due anni fa a lanciare un programma a colori, grazie a un sistema meccanico (dei dischi-filtri scomponivano la luce all'apparecchio di presa e un disco-filtro sincrono la ricomponeva sull'apparecchio ricevente). Più prudente e più informata la « RCA » (Radio Corporation of America) presentò un sistema di teletrasmissione a colori, ma elettronico. L'avvenire dirà chi aveva ragione e se la « FCC » ebbe

Sopra: in un apparecchio del genere è forse racchiuso l'avvenire del cinema. Sotto: l'antenna della televisione inglese, al nord di Londra; la B.B.C. ha impianti che danno buoni risultati.





Si prepara una scena di « Years Ago », a New York, da trasmettersi via C.B.S. La C.B.S. non è a corto di argomenti, e da due anni è già pronta a lanciare un programma addirittura a colori.

torto di rinviare le varie compagnie ai loro laboratori. Nel frattempo gli americani hanno comprato e usano 1 200 000 apparecchi riceventi in bianco e nero. La trasmissione a colori realizzata dalla Pennsylvania non è stata che un anticipo delle sedute che si sono svolte ad Atlantic City, durante il Congresso dell'« American Medical Association » e che hanno avuto un enorme successo nel mondo della medicina. Il progresso di tali trasmissioni preoccupa evidentemente i fabbricanti degli attuali apparecchi. Ma la « CBS » non è a corto d'argomenti, e propone la soluzione dei suoi brevetti: una « testa » per il colore da adattarsi sugli apparecchi standard attualmente in servizio. La soluzione è intelligente (e molto « patented ») e permetterà di passare dal monocromo al policromo senza catastrofi finanziarie e industriali.

La televisione divora a gran passi, sotto tutte le forme, la vecchia radio e minaccia apparentemente il cinema. Frank Muller, del-

la presidenza della « National Broadcasting Co », prevede la scomparsa dei cinematografi. È dato che egli parla di affari sui sei miliardi di dollari, è evidente l'interesse di sottolineare l'opposizione tra televisione e cinema. Più che sulle opposizioni, bisognerebbe insistere sulle analogie tra i due mezzi espressivi e sul contributo che uno può portare all'altro. Invece di sterile opposizione, certe case californiane adottano semplicemente anche la televisione. Paramount e Warner hanno già le loro stazioni emittenti e preparano film speciali per la trasmissione. Fox Movietone presenta da un anno le sue attualità seguite sugli apparecchi riceventi da 1 300 000 persone. Opposizione naturale d'ogni evoluzione tecnica, ma non certo impossibilità di conciliazione!

Il cinema ha tutto da guadagnare, tecnicamente parlando, dalla televisione. In *Cinema* n. 7, parliamo brevemente dell'apparecchio di presa che si costruisce utilizzando gli inse-

Una scena di « Years Ago » sullo « schermo » dell'apparecchio televisivo ricevente. In Europa, grazie a brevetti francesi, i risultati potranno essere migliori. Il cinema è di certo minacciato.



gnamenti tecnici della televisione. Si sa che gli apparecchi di presa della televisione attuale hanno obiettivi di piccolissima lunghezza focale e a grande apertura, il che permette un « angolo di campo » praticamente illimitato da 2,50 m all'infinito. Il tubo iconoscopico è di una tale sensibilità che 200 o 300 lux sono sufficienti. All'inaugurazione dell'O.N.U., al Palazzo di Chaillot, la sala era rischiarata a 20 lux, 150 lux erano sulla persona « telepresa » e 550 lux sul simbolo dell'O.N.U. in fondo alla scena. La televisione trasmise perfettamente la manifestazione, mentre le attualità cinematografiche non poterono funzionare. Se si tien conto che per un film a colori, in esterno, occorrono circa 30 000 lux — luce che dura pochi mesi sulle rive stesse del Mediterraneo — sarà facile comprendere le economie di tempo che saranno possibili. E non parliamo della probabile rivoluzione nella regia e sui costi di produzione, non appena la fisica elettronica farà parte della tecnica cinematografica. E' pure probabile che la collaborazione internazionale sarà necessaria per alimentare l'immenso « mulino a immagini » che sarà ogni stazione emittente. Tra la Francia e l'Inghilterra un accordo è in vigore per uno scambio razionale dei programmi, 150 000 apparecchi riceventi della zona di Londra conosceranno dunque i programmi francesi e Parigi diffonderà i programmi inglesi. Si troverà una media tra i gusti francesi e inglesi...

TEATRO CINEMA E TELEVISIONE

Ma teatro, cinema e televisione, sul piano artistico, sarebbero forse fratelli snaturati? Interrogiamo P. A. Touchard, direttore della « Comédie Française » — *le Français*, come si dice in parigino — che non solo è il responsabile del maggior teatro francese, ma è un amico fidato di ogni spettacolo vivente. Lo conobbi appunto alla studentesca « Maison des Lettres », nel 1942, e si occupava allora soprattutto di cinema. Le parole di P. A. Touchard sono una messa a fuoco del problema, da vari punti di vista: « Appena nata, la televisione deve difendersi in Francia dal duplice attacco degli autori e degli artisti. I primi, attraverso la loro Società, le proibiscono l'uso del loro repertorio. I secondi decidono all'unanimità d'impedire a tutti i costi che una rappresentazione teatrale sia mai trasmessa dalla televisione. Per capire un'opposizione tanto violenta e, a priori, tanto vana — poiché è evidente che presto o tardi la televisione utilizzerà i testi e i valori del teatro — bisogna ricordarsi che non è passato molto tempo dall'epoca in cui il teatro credette di morire della concorrenza del cinema. Gli inizi del cinema erano stati insidiosi e incerti e così i tardi ostacoli del teatro non riuscirono ad arginare la progressione fantastica della nuova arte. Il teatro conobbe una crisi gravissima e si capisce che non voglia rivedere i tormenti d'allora. Col tempo però teatro e cinema erano riusciti a farsi un campo proprio fino al punto che — in Francia — mentre i posti venduti al cinema diminuivano, aumentavano al teatro. Subito dopo, la televisione sbanda ancora tutto.

Ma è proprio vero che la televisione sia un problema assolutamente nuovo per il cinema e per il teatro? Trattasi sempre d'uno spettacolo d'immagini in cui la presenza umana è esclusa, come al cinema. C'è di più: che lo spettacolo è trasmesso a domicilio. Il principale ostacolo che impediva lo sviluppo illimitato del cinema sembra dunque scomparso: terminate le file noiose e umilianti, finita pure la tristezza di quelle riunioni mute e immobili, in cui si ignora il viso stesso del vicino. La poltroneria dello spettatore sarà non solo soddisfatta, ma satolla. E la televisione accorderà in più un piacere che il cinema negava: assistere a un avvenimento teatrale o musicale nello stesso tempo della sua creazione materiale. Nonostante tutte queste belle tentazioni, non mi pare che il teatro debba soffrire realmente e lungamente della concorrenza della televisione. Al contrario.

Dimentichiamo spesso che il piacere dello spettatore non è solo di vedere e di sentire. Dal fondo dei tempi, lo spettacolo è innanzi tutto una cerimonia, una festa. Il cinema — arte transitoria ed effimera — aveva fatto scomparire quel sentimento di cerimonia e di festa, il cui bisogno ha appunto restituito al teatro il suo antico prestigio. Non vedo dunque come la televisione, arte ancor più individuale, e quasi clandestina, direi, possa minacciare il teatro. Fin quando gli uomini ameranno vestirsi e farsi vedere, e veder gli altri, il teatro non ha nulla da temere. E non metto nella bilancia il piacere, così vivo, di vedere gli attori in persona.

Se lo spirito del teatro non ha nulla da temere infine dagli sviluppi della televisione, una certa crisi lo minaccerà nelle persone degli spettatori, i quali saranno presto stanchi di trasmissioni prive di vita anche se perfette. Il problema è tutto qui: si troveranno ancora teatri in esercizio quando quegli spettatori avranno di nuovo il bisogno di frequentarli? La televisione non potrà affatto accontentarsi di trasmettere semplicemente uno spettacolo dalla sala ov'è dato. L'illuminazione necessaria a una ritrasmissione non è possibile dinanzi agli spettatori d'un teatro, disturbati nella loro atmosfera. D'altro lato, il ritmo d'una rappresentazione teatrale — soprattutto nelle vaste sale in cui l'attore deve parlare lentamente per essere sentito e capito — è assolutamente differente, infinitamente più pesante del ritmo voluto da lontani spettatori dinanzi ai loro schermi, abituati alla rapidità delle sequenze cinematografiche. Lo stile stesso dell'interpretazione sarà dunque cambiato. Lo scacco del teatro direttamente filmato è noto, ed era prevedibile. L'attore di cinema recita infatti in uno stile molto più discreto e più suggestivo dell'attore di teatro. Costui « allarga » i suoi effetti, visto che non dispone dei « primi piani » che avvicinano l'occhio dello spettatore all'immagine dell'attore. L'attore di teatro schematizza, con mezzi sintetici, mentre l'attore di cinema si serve di mezzi analitici. In televisione l'attore di teatro dovrà trasformare la sua maniera d'essere. La regia pure cambierà radicalmente. Lo spettatore della televisione non vedrà dunque una scena di teatro, ma una scena « ricomposta » per lui nella stazione emittente. La differenza attuale tra attori di cinema e di teatro si accentuerà dunque con la venuta della televisione. Tra cinquant'anni le due « tecniche » saranno completamente separate. Oggi ancora, almeno in Francia, gli attori che fanno solo del teatro o del cinema sono eccezioni: quindi concorrenza sfrenata tra produttori di film e direttori di teatro.

Al suo attivo il cinema ha due superiorità indiscutibili: gli onorari sono molto più grossi e gli attori non perdono relativamente che pochissimo tempo. Ma l'attore di cinema si adopera più presto dell'attore di teatro: la frenesia del pubblico del cinema è più brutale e più passeggera, salvo rare eccezioni. Il cinema, d'altro lato, non accontenta il bisogno d'incontrarsi col pubblico che è all'origine stessa della vocazione dell'attore. Ma il teatro — almeno in Europa — non può far vivere i suoi artisti; gli attori di teatro saranno dunque attirati dalla televisione, come lo furono dal cinema. Il cinema tollerava ancora che i suoi attori facessero delle capatine al teatro, e gli attori potevano magari ricreare il loro personaggio di scena sullo schermo: la regia, lo scenario, il testo dell'opera cinematografica erano tanto differenti dagli elementi corrispondenti del teatro, che l'attore poteva in verità creare una parte realmente nuova. La televisione cambierà queste abitudini. Lo scrupolo dell'attualità inciterà la televisione a trasmettere i suoi arrangiamenti « iconoscopici » contemporaneamente alla creazione dell'originale. Inoltre testo regia e scenografia, essendo ispirati dal teatro, e lo stile dell'interpretazione dovendo essere assolutamente differente dall'interpretazione teatrale, lo stesso attore non potrà certo rea-



Le "attualità" sono un campo ideale per la televisione. I programmi della Fox Movietone hanno da qualche tempo oltre un milione e trecentomila abbonati; e il numero è in sensibile aumento.

lizzare due diverse versioni della propria parte.

Aggiungiamo che la televisione sarà vorace quanto e più della radio. Si presenterà almeno un lavoro teatrale al giorno, e l'attore dovrà scegliere. La scelta, coi mezzi della televisione, è fatta in anticipo. Professionalmente, si riuscirà forse a impedire la ritrasmissione diretta degli spettacoli e si avrà così un maggior numero di contratti agli attori. Ma salveremo così la professione, non il teatro. E gli spettacoli teletrasmessi saranno necessariamente — vista la quantità — preparati rapidamente, quasi improvvisati, il che avrà un effetto sulla decadenza dell'arte dell'attore, che vivrà meglio, certo, ma rinunciando ai suoi valori o lasciandoli corrompere. Esagero? Cercate dunque dei nomi d'attori imposti dalla sola radio! Il teatro ha i suoi « grandi », il cinema le sue « stelle ». La radio non è mai riuscita che ad accaparrare i suoi interpreti all'uno e all'altro, senza

suscitare personalità originali. Lo Stato potrebbe forse salvare ogni cosa sostenendo il teatro con una percentuale presa alla televisione. Vi si potrà arrivare soltanto se il principio di tale partecipazione finanziaria verrà imposto prima d'un'organizzazione commerciale della televisione. Il pericolo esiste. Definendolo riusciremo forse a scongiurarlo, in nome d'una delle forme della nostra civiltà che la collettività deve proteggere ».

Anche se il lettore non è sempre d'accordo sui diversi punti del ragionamento di P. A. Touchard, l'essenziale è convincente. Per quel che riguarda il cinema, e il cinema solo, la collaborazione con la televisione è un fatto troppo preciso per essere discusso. Senza parlare delle cinescopiche della televisione — corrispondenti alle discoteche della radio — il cinema ha diritti da tutelare, esperienza artistica da proporre, miracoli tecnici da ricevere e da sfruttare.

LO DUCA

La giovane industria della Columbia Broadcasting System rischia molto, e cerca tra l'altro programmi vari, che possano comunque interessare. Una lezione di cucina teletrasmessa in America.



12 - MAURICE CHEVALIER

DOUGLAS FAIRBANKS e Mary Pickford andarono a Parigi nel 1920 con un programma definito in tre parole: Eiffel, Louvre, Montmartre, e dopo due giorni dichiararono che Montmartre non li aveva delusi. C'era da vedere un giovanotto in smoking e con la paglietta sull'orecchio, che cantava *Je n'peux pas vivre sans amour* e si chiamava Chevalier. Sorrideva sempre, e quel sorriso non sciocco, nonostante il grosso labbro pendulo, attirava la simpatia a prima vista, dava quasi un senso di fiducia anche nella vita e insomma significava quel candido ottimismo che lo stesso Douglas riconosceva come una virtù salutare. Perciò Douglas e Chevalier s'incontrarono e capirono che il loro sorriso aveva l'identica storia e finalmente era come un segno di trionfo. Anche Edouard Saint-Léon aveva penato fin da ragazzo, con la madre a carico e i fratelli che l'avevano obbligato a cambiar nome: Maurice Chevalier, per non infamarli, in quel quartiere di Ménilmontant dove faceva il pagliaccio, per dodici franchi alla settimana, ridotti poi a otto al Concert du Commerce dove però gli era permesso alla fine del suo numero di girare fra i tavoli, col berretto in mano, a chiedere... Nel 1912, a ventiquattr'anni, aveva inventato il cappello di paglia sull'abito nero e guadagnava mille franchi al mese; nel 1914 imitava Nijinsky danzando con Raimu o con Irene Bordon. Improvvisamente la gente smise di ridere, cantava per le strade accompagnando i soldati che andavano alla guerra, combattevano a Liegi, morivano a Charleroi. Chevalier si buscò una scheggia di granata in un polmone, i tedeschi lo dissero bell'e spacciato, sua madre lo pianse per morto. Ritornò invece con la croce di guerra, senza voce, torturato da acute fitte al polmone, dimenticato. Per un altro sarebbe stata la fine, bisognava riprendere daccapo.

Di tutto quel racconto, Douglas colse il lato pratico. « Mio caro », gli disse, « avete la fortuna dei ricuperi. Sapete rinnovarvi, da "clown" a comico eccentrico e a cantante fantasma, e migliorare sempre. In America piacciono gli uomini come voi. Perché non venite a Broadway? ». L'invito gli venne più esplicito, quando non pensava più all'America e aveva debuttato nella commedia musicale, sotto forma di un contratto che Charles Dillinger, il famoso impresario di Broadway volle fargli firmare perché portasse a New York *Dédé* e la celebre canzone: *Dans la vie faut pas s'en faire*. Chevalier accettò riservandosi tuttavia di andare a vedere l'ambiente in attesa della stagione propizia, e a New York si convinse che *Dédé* non avrebbe avuto fortuna, laggiù. « Io non ho l'umorismo di Joe E. Brown », disse, « e nemmeno l'umorismo di Charlot. Lo spirito francese è quello di Max Linder, dal quale ho tanto imparato ». Ma Dillinger capì soltanto che un attore francese, che ammirava Max Linder piuttosto che Charlie Chaplin, rinunciava alle grandi fortune di Broadway.

L'altro rifiuto di Maurice Chevalier parve anch'esso strano e inspiegabile. Si trovava ancora a New York quando Douglas Fairbanks lo mandò a chiamare a Pickfair

e per invogliarlo ad attraversare tutta la America gli fece sapere che sarebbe stato l'interprete di *Rosita* accanto a Mary Pickford. *Rosita* con la firma inoltre di Ernst Lubitsch gli avrebbe spalancato le porte di Hollywood, ma Chevalier si scusò dicendo: « Mi manca la voce ». In realtà era al cinema che allora mancava la voce, ma in quella risposta, che pare uno scherzo, è manifesta la serietà nonché l'onestà di Chevalier che conosceva come nessun altro i limiti del suo mestiere: non era andato a Broadway con *Dédé*, non sarebbe andato a Hollywood per *Rosita*, perché egli non aveva la convinzione di riuscire nell'uno e nell'altro ambiente, accanto alle canzonette americane di Fanny Brice, alle smorfie grottesche di Winnie Lighter oppure sullo schermo in apparenza d'un innamorato che, alla scena d'amore, il cinema muto avrebbe reso ridicolo.

Esisteva, ed esiste tuttora in Maurice Chevalier, profondamente radicato un senso di grande dignità che consiste, nell'espressione più semplice, nel sapere la propria parte. In fondo, si tratta di un rispetto umano, in tal caso d'un rispetto per il pubblico. Il "clown" di Ménilmontant che da una sera all'altra aveva mutato il cap-

FILMOGRAFIA

1920: *Le mauvais garçon* di Diamant-Berger con Pierrette Madd; *Gonzague* di Diamant-Berger, con Jeanne Myro; *Par habitude* di Diamant-Berger, con Martinelli; *Jim Bougne boxeur* di Diamant-Berger, con Albert Préjean; *L'affaire de la Rue de Lourcine* di Diamant-Berger, con Albert Préjean - 1928: *Innocents of Paris* (Parigi che canta) di Wallace, con Sylvia Beecher - 1929: *The Love Parade* (Il principe consorte) di Lubitsch, con Jeanette Mac Donald. - 1930: *Paramount on parade* (Parata d'amore) di Lubitsch (in collaboraz. con altri registi), con J. Arthur; *The Big Pond* (La conquista dell'America) di Lubitsch, con Claudette Colbert; *Le petit café* (Il piccolo caffè) di Berger, con Yvonne Vallée, (nell'ediz. francese). - 1931: *An Hour with you* (Un'ora d'amore) di Cukor e supervisione di Lubitsch, con Jeanette Mac Donald; *The Smiling Lieutenant* (L'allegro tenente) di Lubitsch, con Jeanette Mac Donald. - 1932: *Love Me Tonight* (Amami questa notte) di Mamoulian, con Jeanette Mac Donald. - 1933: *A Bedtime Story* (Papà cerca moglie) di Taurog, con Helen Twelvetrees; *The Way to Love* (La maniera d'amare) di Taurog, con Ann Dvorak. - 1934: *The Merry Widow* (La vedova allegra) di Lubitsch, con Jeanette Mac Donald; *Folies-Bergère* (proiettato in Italia col medesimo titolo) di Del Ruth, con Merle Oberon. - 1935: *L'homme du jour* (L'uomo del giorno) di Duvivier, con Elvire Popesco; *Avec le sourire* di Tourneur, con Marie Glory. - 1936: *The Beloved Vagabond* (L'amato vagabondo) di Bernhardt, con Margaret Lockwood. - 1938: *Break the News* (Accidenti alla pubblicità) di Clair, con Jach Buchanan. - 1939: *Pléges* (L'imboscata) di Siodmack, con Erich von Stroheim. - 1947: *Le silence est d'or* (Il silenzio è d'oro) di Clair, con Marcelle Derrien.

pelluccio a tortello o a pan di zucchero con il cappello di paglia, il lazzo con le canzoni, la risata con il sorriso, aveva sin da allora dimostrato che teneva tanto a cuore il divertimento del suo pubblico, da rinunciare a un successo sicuro pur di offrire ad esso qualcosa di nuovo. Quella sincera maniera di tenere in considerazione il pubblico, e che è una modestia o forse un'umiltà da cui si crede disobbligato l'attore non appena si sente esaltato dal consenso degli applausi, indusse poi Chevalier a rifiutare una parte inadatta nel film di Lubitsch, per non ingannare la gente. E per la stessa ragione — poiché nel persistere in una parte che riteneva già sorpassata, gli pareva ancora d'ingannare il pubblico — più tardi oppose un altro rifiuto a Lubitsch.

Lubitsch era intanto divenuto il regista ufficiale di Maurice Chevalier, e Jeanette Mac Donald la sua compagna d'obbligo: *The Love Parade*, (Il principe consorte, 1929), *The Pig Pound* (La conquista dell'America, 1930) *The Smiling Lieutenant* (L'allegro tenente, 1931), e finalmente *The Merry Widow* (La vedova allegra, 1934). Dopo *The Merry Widow*, Chevalier tornò in Francia, andò a passare le vacanze a Cap d'Antibes ma dichiarò che non avrebbe più fatto un film né con Lubitsch né con Jeanette Mac Donald, e questa dichiarazione gli guastò le vacanze poiché fu intesa come un segno di discordia fra lui e Lubitsch, e una malignità d'invidia verso Jeanette. Chevalier aveva detto soltanto: « Non sono più i tempi in cui in due giorni giravo *La valse renversante* con Mistinguett o quando Diamant-Berger, sempre per dare ascolto a Douglas Fairbanks mi nascondeva negli armadi o mi faceva dare i pugni sul naso da Albert Préjean. Adesso, ho una responsabilità verso il mio pubblico. *Et je ne veux plus me cantonner dans le genre du jeune premier. Je cherche à camper des personnages plus nettement définis* ». A stare con Lubitsch c'era davvero da rimanere "accantonati" in una parte brillante finché si vuole ma senza consistenza. Lubitsch non aveva capito Chevalier, o almeno si era preoccupato di ricavare da lui soltanto un valore commerciale. « E' un bravo ragazzo », aveva detto, « capace di rendere "convenables" le situazioni più delicate », dopo di che si era dedicato a *The Merry Widow* convinto che bastasse farne uno spettacolo da appagare l'occhio, senza alcuna trovata originale né tanto meno con uno speciale risalto dei personaggi.

Naturale, quindi, che Chevalier si staccasse da Lubitsch. *Je cherche à camper des personnages plus nettement définis*. In altre parole: voleva progredire. L'evoluzione di Chevalier era stata costante, dai caffè di Ménilmontant ai grandi spettacoli del Casino de Paris, ma né l'Empire a Parigi né la parte del principe Danilo sugli schermi di tutto il mondo potevano essere una conclusione soddisfacente della sua attività. I produttori di Hollywood scuotevano la testa, per loro era la terribile mania d'incontentabilità di chi ha tutto: contratti strabilianti e mai visti, la più bella villa a Beverly Hill, l'entusiasmo della folla che bloccava i treni ad ogni sua partenza, la

simpatia eccessiva di Marlene Dietrich, Jeanette Mac Donald, Kay Francis, Adrienne Ames, Benita Hume, Toby Wing... Che cosa ancora pretendeva dalla vita? Sarebbe stato piú giusto dire: che cosa ancora pretendeva da se stesso? E si trattava sempre di quell'obbligo di lealtà verso il pubblico, al quale voleva dare il meglio di se stesso o della sua arte, e a suo giudizio quel meglio non era rappresentato da *The Merry Widow*. Intuiva che sarebbe venuta presto la stanchezza del pubblico per i principi consorti, per gli allegri tenenti o per quella maniera d'amare che ogni francese deve recitare con le stesse regole d'un eccezionale e a lui riservato pezzo di bravura. Ai produttori che gli offrivano "vaudevilles", commedie drammatiche e persino — con qualche esitazione — tragedie, egli propose *Folies-Bergère*, se non altro per quella duplice parte d'uomo della strada e di gran signore, di Cassini e di Charlier, che gli pareva difficile, e già un progresso da *The Merry Widow*, e anche, soprattutto, un modo di mettersi a confronto, di vedere e di far vedere a chi volesse intendere la differenza fra due personaggi d'uno stesso attore che vuol migliorare.

E in fondo Chevalier voleva scoprirsi umano, e cercava la semplicità. Da *Folies-Bergère* (1934) che mancò al suo compito di precisazione del personaggio per colpa anche di Marcel Achard che divagò sventato nel soggetto, a *Plèges* (L'imboscata, 1939) che non nasconde un'angoscia viva, attraverso *The Beloved Vagabond* (L'amato vagabondo, 1936), con quel presentimento quasi di malinconia che il sorriso non rischiarava del tutto, l'esperimento è stato lungo. Ma la grande prova di semplicità, con quel rendersi umano e simile al suo pubblico, che continuava a crederlo o a ripensarlo ancora giovane, per un dono inattuale, e sempre fortunato con le donne, è stata offerta da *Le silence est d'or*. René Clair e Maurice Chevalier sono stati sinceri e hanno lasciato tutto vero, per quel che riguarda i sentimenti; sullo sfondo di un mondo buffonesco del primo cinema. Il contrasto non induce a vedere sotto forma di umorismo, poiché le bizzze degli innamorati hanno un loro rispettabilissimo candore, che muove piuttosto a simpatia, e poi questo è un film che bisogna intendere come fosse la storia dei ricordi di Maurice Chevalier e René Clair. Ricordi, anch'essi, rispettabilissimi, e che fanno perdonare un qualcosa o un qualcuno, ch'è piú per loro, per Clair, per Chevalier, che per tutto quanto il pubblico. A un certo punto, René Clair deve aver detto: « Nel film, ci metto il ricordo di tutti i miei film » ed ecco la canzone che sale dalla piazzetta alla finestra degli innamorati, aperta nella notte di primavera sulle luci di Parigi. Da parte sua Maurice Chevalier aveva qualcuno da rivedere: Celestino, un comico di "café chantant" che gli ricordava se stesso. Anzi, era lui, come ai tempi di Ménilmontant, e adesso si riguardava con una certa soddisfazione. Finalmente mostrava, nel confronto, completa la rivelazione d'umanità a quel pubblico, ch'era sempre stato il suo padrone, non solo, il suo amico.

GASTONE TOSCHI



PER PIU' MESI vi fu a Parigi quasi una festa del cinema retrospettivo. Vi fu un programma ufficiale della Cinemathèque che aprì un piccolo Museo in Avenue de Messine e proiettò di seguito un gruppo di film eccezionali. Vi furono i Ciné-clubs, che in Francia hanno quasi carattere pubblico, come quello Universitario che tiene le sue proiezioni in una grande sala del Quartiere latino. A una proiezione di *Ekslase* di Machaty, la coda dinanzi al botteghino ostruiva il marciapiedi da ogni lato. A una proiezione di *A nous la liberté*, c'era uno strillone che andava avanti e indietro gridando le gesta di Garry Davis, primo cittadino del mondo. E voi vedete bene se vi sono riferimenti, tra Davis e il film di Clair. Quello strillone era il simbolo di una cultura francese che sa volgarizzarsi, sa trovare i mezzi per lanciarsi pubblicitariamente, d'una cultura che si conta in migliaia di copie e in milioni d'incasso. La Francia non è un paese collettivista: come tutti i paesi dell'Europa centrale e meridionale, esclusa forse la Germania, vive ancora di slanci individuali. Ma v'è una macchina artistica, unta alla perfezione e regolata al millimetro. Sembra una macchina di fantasia che avanzi pazzamente per spinte in-



Da « Douce » (1943): film che preannunciava il gusto e lo stile del Claude Autant-Lara di « Le diable au corps »: al centro dell'opera c'era già il problema psicologico di una giovane persona.

STURGES A PARIGI CON AUTANT-LARA E PAGNOL

dividuali, e invece ha precisione, sa muoversi quando vuole e scoppia con calcolo a un momento dato. Pubblicità consensi adesioni polemiche nascono a tempo. La stampa francese, cioè i nostri colleghi, ha grande spirito d'indipendenza e libertà di giudizio: ma fino a un certo punto, sa essere perfettamente d'accordo.

Ma non volevamo parlare di questo. E neppure in realtà della Cinemathèque, o dei Ciné-clubs. Ma semplicemente d'una buona usanza francese di cui non vi sono esempi in Italia e tanto meno, credo, nelle altre nazioni continentali. Accanto alle sale private vi sono a Parigi alcuni cinematografi che riprendono pubblicamente film interessanti. La loro scelta è anche commerciale, come si conviene a una sala in cui può entrare il pubblico meno provveduto: non capiterà mai di rivedervi un film di Eisenstein, ma capiterà di rivedervi *The Gold Rush*. Queste sale, in genere piuttosto piccole, sono poi quelle che danno in prima visione i film nuovi non accolti nel circuito normale, come quelli nordici, per esempio, segnalati e premiati ai festival internazionali. Ultimamente tre di queste sale proiettavano film che non vennero presentati in Italia o che per lo meno vi passarono quasi sotto silenzio: *Douce* (1943) di Claude Autant-Lara, *César* (1936) di Marcel Pagnol, *The Miracle of Morgan's Creek* (1944) di Preston Sturges.

Dopo *Le diable au corps* è quasi doveroso cercare nei vecchi lavori di Autant-Lara i precedenti di quello stile preciso e di quel mondo morale che fecero il successo del suo

ultimo film. Ebbene *Douce* non è affatto una disillusione. Non è gran cosa, ha limiti piuttosto precisi, ma stupisce che al centro di quel film vi fosse già il problema di una giovane persona. Douce (Odette Joyeux) vive in una ricca casa di città col padre, con la nonna (Marguerite Moréno), e con la governante (Madeleine Robinson). V'è una persona di basse condizioni, un bel giovane equivoco (Roger Pigaut) che gira per casa e ha una tresca con la governante. Douce se ne innamora, e decide la fuga prima ancora che lui conosca il suo amore, perché ha l'autorità di una bambina prepotente e viziosa. Il film comincia con una carrellata su Parigi come *Le diable au corps*: ma qui sono modellini di una Parigi 1900 in cui la Torre Eiffel è costruita a metà perché l'esposizione universale non s'è ancora inaugurata. E subito dopo siamo in una chiesa dove Douce confessa il suo amore e la sua volontà di fuggire: quando il confessore l'avrà rimproverata di questo pensiero, Douce si alzerà di scatto dal confessionale, e fuggirà dalla chiesa rabbiosamente. Più tardi vorrà abbandonare il suo amante e vorrà avere con lui un'ultima serata, con quella prepotenza e tristezza insieme che hanno soltanto gli adolescenti. Morirà nell'incendio di un teatro, lasciando la casa nella disperazione. Manca, rispetto a *Le diable au corps*, la descrizione di un ambiente in cui sia naturale che Douce viva, nasca e si comporti così. Accanto a Douce gli altri personaggi sono deboli e meschini: il padre che gira per casa con la sua gamba dura, e irrita

tutti con il rumore della scarpa, e corteggia la governante, potrebbe essere un personaggio essenziale; ma prende rilievo soltanto a tratti e sfuma nell'ombra. La violenza materna della nonna, affidata all'estro di Marguerite Moréno, sta a sé come una macchietta riuscita. E Douce risente di questo vuoto che Autant-Lara le ha creato attorno. Ma nel film già scorgete quel gusto per le cose che la macchina indaga lentamente, con incertezza, e soprattutto quella prepotenza e vivacità e cattiveria dell'adolescenza che ritroveremo ne *Le diable au corps*.

César di Marcel Pagnol non è un film: e qui, per carità, non voglio dirvi che il suo autore, uomo di teatro e commediografo, non crede nel cinema e che il suo cinema è semplicemente teatro in scatola. Non credo che il cinema abbia un linguaggio preciso, stabilito dalle grammatiche, in cui occorra necessariamente ritrovarsi. *César* non è un film, allo stesso modo che tre romanzi montati malamente sotto una stessa copertina non fanno un romanzo. In realtà si può fare del cinema anche senza credere al cinema d'arte (e *César* ha delle parti molto belle), ma non si può fare un film quando si crede che il cinema serva semplicemente a dare tutto quello che il teatro non dà, tutto ciò che è al di là delle pareti teatrali. *César* fa parte, con *Marius* (1932) e *Fanny* (1932), d'una trilogia: vi ritroviamo Marius (Raimu) proprietario di un bistrò a Marsiglia, e suo figlio César (Pierre Fresnay) che a vent'anni, dopo un grande amore con Fanny, è fuggito di casa. Ora è nato il figlio di quell'amore, e Fanny si è sposata con un uomo molto più anziano di lei, e quest'uomo sta per morire. Hanno chiamato il giovane dall'Accademia militare di Parigi, e lui è arrivato alla stazione di Marsiglia con la sua divisa migliore per salutare il padre. E quando il padre è morto, scopre che non era suo padre. Si mette alla caccia del padre vero, un garagista in un paese vicino: ma quando lo vede non ha il coraggio di dirgli niente e se ne ritorna a Marsiglia.

CRISI DEL CARATTERISTA

Questo non impedirà a César di rivedere Fanny, e non impedirà ai due di passeggiare ancora come innamorati per le foreste della Provenza sotto lo sguardo vigile di Raimu che è vecchio e può dirsi contento. In questo film di tre ore, un'ora almeno è inutile. Ma questa lunghezza e disperdersi delle azioni, giovano in certe parti perché conferiscono al film un'atmosfera lenta, di cose che vanno da sole, e si arrangiano poi per il meglio, come succede sempre in questi divini paesi del sud. Ricordo certe scenette nel bistrò di Marius, certe conversazioni « marsigliesi », quell'accento strascicato e dolcissimo, certe vie di Marsiglia, certi tipi di fanfaroni che raccontano storie impossibili e si fingono contrabbandieri. Il funerale del marito è tra i pezzi migliori: la gente cammina sotto il sole pesante, a capo scoperto, e finalmente tutti, uno per uno, guardandosi attorno, si rimettono il cappello. Non c'è tragedia in questa provincia francese: c'è la chiacchiera ai tavolini dei caffè, le pagliette nelle strade, il sole, e, nei casi migliori, un po' di tristezza. È questo abile uomo di teatro usa talvolta la macchina meglio di quei registi tedeschi che s'esprimevano funzionalmente prima e dopo il sonoro: alcune sequenze riprese dall'alto, che schiacciano i personaggi contro il suolo, sanno comunicarci quasi fisicamente questa atmosfera sudata.

The Miracle of Morgan's Creek segue di poco *Sullivan's Travels* (I dimenticati, 1942): appartiene allo Sturges maturo, che in *The Lady Eve* (Lady Eva, 1941) e in *The Palm Beach story* (Ritrovarsi, 1942) si prova ancora nella chiave tradizionale della commedia americana. Vi racconterò la trovata perché non v'è film di Sturges che non abbia una trovata eccezionale. In un villaggio americano una brava ragazza ha avuto una relazione con un soldato di passaggio: incredibile, ma la ragazza, che è ritornata ubriaca dalla festa, non ricorda chi sia. La salverebbe il fidanzato, un bravo figliolo confusionario, ma invece di rimedi sono guai, uno più grosso dell'altro, uno più divertente dell'altro. Alla fine questo povero ragazzo è in prigione, disonorato. Che cosa succede, a questo punto? Che il figlio atteso dalla ragazza sono sei bambini. V'è una rivoluzione nel paese, i capi dei governi mondiali s'impensieriscono, Mussolini vede la sua campagna demografica messa in pericolo, Hitler chiede che i bambini vengano contati di nuovo. E tutto, insomma, si risolve per il meglio. Il film ha momenti eccellenti: ma quel che mi sembra curioso, e piuttosto frequente in Preston Sturges, è che la trovata o « vis comica » straripa, va oltre misura, e riappare allo stato grezzo senza essere fusa stilisticamente nel film. Chiedo scusa d'una considerazione che esteticamente sarebbe inesatta: voglio dire semplicemente che Sturges, per essere pieno di invenzioni, quasi ne abusa, e i suoi film mancano spesso d'economia. Mi sembrano costruzioni d'un bambino che ha improvvisamente un'idea nuova e la segue fino in fondo, anzi la innesta sulla vecchia, dimenticando le sue prime intenzioni. Ne nascono costruzioni difformi e sproporzionate, uomini con teste enormi e mani piccole, con piedi giganteschi e spalle minuscole.

SERGIO ROMANO

IL MATERIALE più facilmente plasmabile nelle mani dei registi di Hollywood è stato sempre quello offerto dalle folte schiere degli attori caratteristi. Il gusto di tipicizzare è proprio dell'americano che si dimostra propenso a crearsi un repertorio di atteggiamenti, di gesti, molto ben determinato: il problema della "finta disinvolture" ad esempio, ove gli americani sono maestri, valga per tutte la controllatissima naturalezza con la quale posano davanti a un fotografo occasionale; gli europei rivelano sempre un'aria impacciata ed inesperta. Questa tendenza diffusa tra gli uomini medi si è trasferita negli attori ovviamente deformata, direi quasi incrudelita nella volontà di esprimere sempre qualcosa, un sentimento o una semplice emozione, anche con accorgimenti superflui. Questo senso della caricatura aveva avuto sino a qualche tempo fa una innegabile efficacia, specie sul piano comico; il successo iniziale mi pare vada ricercato in un costante rinnovarsi del succitato repertorio cosicché ogni attore era in grado di « sorprendere », e quindi divertire, lo spettatore.

Si potrebbe con facilità citare degli attori quasi "classici" nel genere, attori che avevano creato dei "tipi" individuabili al primo apparire proprio in virtù di una serie di gesti-base, ai quali di volta in volta si aggiungevano quelli di nuovo conio capaci di riscattare l'antica maniera: il vecchio Walter Connolly, che era riuscito a inventare delle gustose figure di "padre" con una maniera di atteggiarsi abbastanza particolare e in seguito abusatissima da altri (il continuo agitarsi, il largo fazzoletto passato più volte sul faccione accaldato, l'adorabile distrazione che poi E. Everett Horton esasperava con la sua aria stupefatta; "George, lei è un imbecille"; e lui "Si signore" poi, subito dopo sgranava gli occhi, volgendo il capo), Eric Blore, che era riuscito a costruire un maggiordomo-tipo di singolare vivezza comica; Edward Arnold, che rappresentava la misura tra i molti espedienti e che pure riusciva a mettere a frutto la sua pacata e obesa immobilità componendosi un personaggio massiccio e di molta ef-

ficacia. E potremmo continuare a lungo, andando anche a spigolare nei "western" dove una libertà di stile primordiale era scaduta nella più insulsa maniera, che mi pare indichi assai bene una crisi di fantasia.

Oggi, infatti, la freschezza e l'originalità primitive vanno esaurendosi perché ci è terribilmente facile prevedere ogni mossa dei nostri eroi; siamo in grado di precederli e, quel che è più grave, il pubblico non si accorge di questa aridità di gesti, anzi, se ne compiace in quanto s'illude di riconoscersi nei panni di questo o quel personaggio, così viva è in lui l'abitudine di notare da anni gli identici gesti in quegli attori. Non si può parlare che in rari casi di "invenzione", di "fantasia": la forza migliore del cinema di Hollywood scivola nel conformismo più sciatto perché non sa liberarsi da un bagaglio oramai inutile di atteggiamenti. Se fate attenzione, esiste tutta una retorica in argomento; ancor oggi i caratteristi si siedono in un certo modo, con le gambe divaricate e le braccia penzoloni, agitano le mani convulsamente e sfoderano sempre il famoso gesto di chi vuol scacciare un insetto con la mano, questo per indicare noia o disprezzo. E più volte strabuzzano gli occhi, gettano sguardi torvi; hanno perso ogni serenità. In definitiva, al tempo di Accadde una notte, le smanie di Connolly ci sembravano dolci e affettuose, tanto da voler loro bene. Attualmente, il ripetersi incessante di queste manifestazioni, ci preoccupa e ci fa capire la sterilità di chi vive su memorie abbondantemente scontate.

A consolazione di questa crisi, devo riconoscere che Donald Crisp è un "padre" che si muove pacatamente e che ha un viso tranquillo ed espressivo (Il Gran Premio, Torna a casa, Lassi). I suoi gesti sono originali, mi sembra non ripeta mai i vizi di tanti colleghi. Non v'è più il desiderio di deformare, di ampliare: solo quello di esprimere una realtà di tutti i giorni con un umorismo lieve e bonario. In questa serena naturalezza, l'attore americano potrebbe finalmente liberarsi.

SANDRO BOLCHI



Donald Crisp è un "padre" che si muove pacatamente; ha un viso tranquillo ed espressivo.

PERSONAGGI DEL TEMPO PERDUTO

MAE WEST

Erede ultima delle eroine del « can can » parigino (ventagli, piume, calze nere sono elementi a lei familiari e fanno fede sull'origine del suo gusto tipico da palcoscenico di « music hall »), Mae West ha saputo aggiungere a quel modello famoso uno spirito ancor più brillante e una misura di penetratività tipicamente « yankee », valendosi d'altra parte di un « sex-appeal » conturbante e pubblicitario. Del resto, la violenza del suo incedere sul palcoscenico (suo elemento naturale) o sullo schermo (elemento al quale seppe adattarsi con notevole maestria) Mae West sembra portarla nel suo stesso cognome. Non vuole esso infatti riproporci le immagini di un West, popolato da sceriffi e da banditi mascherati e da lei stessa, Mae West, maliarda fine secolo, sbarcata forse dalla vecchia Chicago dietro il bancone di uno spaccio a distribuire gotti di birra e provocanti sorrisi?

Nata a Brooklyn (New York, U.S.A.) il 17 agosto 1892, prese parte a circa dieci film, ma il suo mestiere vero era il varietà, che ella aveva praticato dall'età di cinque anni. I suoi film, come è noto, furono respinti e mutilati dalle censure di tutto il mondo, compresa quella italiana, la quale le applicò il veto in non pochi film da lei interpretati, mentre lavorò abbondantemente di forbici in « She Done Him Wrong » (Lady Lou, 1933) e in « I'm No Angel » (1933). Così è nato il mito di una Mae West, creatura micidiale per i collegiali, creatura pericolosa, come un fucile spianato, per la morale pubblica. Un ruolo particolarmente felice per lei fu quello della mantenuta. Palazzetti neoclassici di pessimo gusto l'accoglievano tra dorature e stucchi di gesso, mentre Mae inganna con mille astuzie il « vecchio » miliardario, con aiutanti e muscolosi giovanotti. Walt Disney ci ha consegnato un famoso e ironico ritratto di Mae West in « Chi ha ucciso Cock Robin? », dove la « diva » è rappresentata come una passera grassa e avvenente, con tutto il corredo di movenze, di mute implorazioni degli occhi e di promesse di « non più peccare » rivolte ai severi e puritani giudici. Da quel momento, e il merito va tutto alla « diva », il personaggio di Mae West fu consegnato alla storia del costume americano.

LILLIAN GISH

Fu la creatura, il personaggio prediletto da David W. Griffith, ovvero del più grande regista « arcaico » del cinema. « Broken Blossoms » (Giglio infranto, 1919) fu un capolavoro di entrambi, regista e attrice vi offrirono il meglio di loro stessi.

Lillian Gish incontrò Griffith nel 1912, e da quel giorno i due, l'uomo alto e severo, col cappello da « cow boy » e la giacca attillata da quacquero, e la donna piccina e bionda, entrarono a braccetto nella storia del cinema; per rappresentare la parte, senza saperlo, addirittura dei « classici ». Lillian Gish dall'età di cinque o sei anni era attrice di teatro, ed è nata a Springfield (Ohio, U.S.A.) il 14 ottobre 1896. La sua famiglia era di origine francese. Con Griffith divenne attrice di cinema e per noi la sua immagine è legata allo schermo, anche se notizie recenti ce l'hanno descritta ritornata sovente al teatro. Impallidita ritrovammo la sua immagine sullo schermo in « Duel in the Sun » (Duello al sole, 1946), ma fu un incontro triste e il ricordo amaro. Griffith ci aveva più volte rappresentato l'attrice con i mezzi suoi peculiari: il viso pallido affilato, le mani diafane, gli occhi chiari e sognanti (di un romanticismo ottocentesco rassegnato e modesto), la bocca seria e raccolta. Una donna piccola e quasi insignificante: e c'era da domandarsi dove traeva la sua eccezionale forza drammatica. Certo Lillian Gish fu attrice realista, anche se questo può sembrare in contrasto con quell'aria di sogno che vibrava sul suo volto stupito. Il realismo di Lillian Gish non era sfacciato: giungeva al vivo delle cose, si esprimeva con una sottigliezza e minuzia precise e scavate. Rappresentava il tipo della donna fragile, debole e indifesa, abbandonata a se stessa o nelle mani di uomini brutali, di uomini senza misericordia: Così evitando gli eccessi (gli atteggiamenti retorici e larghi che erano comuni alle attrici italiane, per esempio) e, per la natura stessa dei drammi che da quei presupposti nascevano, poteva stare al centro di essi con evidenza straordinaria e qualche volta perfino crudele. Bastava che la sua timida immagine, che il suo volto riflettessero sgomento o pena (e i contrasti della sua triste condizione la mettevano assai spesso in questa alternativa), perché di colpo un'angoscia, una tristezza, o addirittura il terrore si comunicassero agli spettatori. Proprio in grazia del suo ruolo, e dell'aderenza del suo fisico ad esso, Lillian Gish poteva essere realista pur concedendosi una vasta gamma di azioni che, scolasticamente parlando, potevano essere attribuite ad un'attrice del tutto romantica o una simbolista, poniamo una Duse. Forse è in virtù di questo ragionamento che John Barrymore definì Lillian Gish « una Duse del cinema ». Ma per noi il paragone con un'attrice di teatro è impossibile; per noi Lillian Gish appartiene al cinema, e solo sul telone bianco la possiamo pensare.

GLORIA STUART

Attrice che ebbe una carriera modesta e rapida, dieci anni o poco più. Debuttò infatti nel 1933 in un film " giallo ", « The Old Dark House », e da quel giorno il suo personaggio fu stabilito: è infatti



MAE WEST



MADBLEINE CARROLL

nelle vesti della ragazza spaventata dal mostro (Boris Karloff e chi per lui), della ragazza preda del mostro, della ragazza liberata dalle mani avidi del mostro, che Gloria Stuart rimane come un personaggio tipico della storia del cinema.

Un'attrice, in verità, non eccezionale, ma certamente singolare di un genere, caratteristica. « The Old Dark House » era tratto da un racconto di Priestley ed inaugurò la moda delle più terrificanti truccature: in mezzo ad esse il viso caldo e pallido di Gloria Stuart, i suoi capelli biondi che spesso le cadevano sulle spalle, rappresentarono un complemento idoneo e figurativamente ben amalgamato. Una ingenua da dare in pasto agli uomini belva e salvata dall'intervento tempestivo del giovanotto intrepido: questo il ritratto parlante dell'attrice Gloria Stuart. La quale ebbe, come abbiamo detto, una carriera veloce: dalla redazione del giornale universitario dell'Università di Berkeley al teatro sperimentale di Pasadena fino ad Hollywood il passo non fu difficile. Nel 1932 la « diva » appena ventenne (Gloria Stuart è nata il 14 luglio 1911 a Santa Monica) fu scritturata dalla Universal, un anno dopo sposa Arthur Seekman, soggetto del « Museo degli scandali », e fino al 1944 è presente sullo schermo americano in ruoli di ingenua. Sembra che la favola della bella e la bestia acquistasse con lui un nuovo sapore, anche nel caso in cui la bestia e il trucco relativo ci sono ma non si vedono, come in « The Invisible Man » (L'uomo invisibile, 1933).

MADELEINE CARROLL

Principessa e regina, ma anche ragazza qualunque e perfino spia: tale l'abbiamo veduta. Non fu mai una « Becky Sharp », ma infine sono le eroine di Dickens, di Scott e di Stevenson che poteva impersonare. Inglese fino alle cellule più nascoste (è nata a West Bromwich il 26 febbraio 1906), il costume è una delle sue armi preferite. E' capace di giocare al melodrammatico e al poetico con tanta finezza nel suo apparente « cedere alla corrente di melassa » per cui bisogna pensare che fosse consapevole di trovarsi su un filo di rasoio. In ogni modo in quei casi Madeleine Carroll dimostrava di essere una magnifica acrobata. Perciò, e senza dubbio, un'attrice di talento.

Studentessa universitaria a Birmingham, maestra di collegio, debuttò in teatro nel 1929: questo il « curriculum » telegrafico. Un trionfo (« La frusta ») e poi il vero e proprio ingresso nel cinema. In Inghilterra furono celebri le sue interpretazioni in « Rome Express » (1933) accanto a Clive Brook e in « I Was a Spy » (Ero una spia, 1933). Poi ad Hollywood chiuse la sua carriera decorosa e se non proprio eclatante certo degnissima. In America il suo film più significativo lo interpretò a fianco di Ronald Colman: « The Prisoner of Zenda » (Il prigioniero di Zenda, 1937).

MASSIMO HIDA



GLORIA STUART



Anche per soddisfare le richieste di diversi lettori, nella rubrica "Retrospective" metteremo di tanto in tanto, al posto delle consuete note critiche sui vecchi film, ragguagli su questo o quell'attore, su questa o quell'attrice del "tempo perduto". Iniziamo con Mae West, Lillian Gish, Gloria Stuart e Madeleine Carroll.

LILLIAN GISH



La Sidney in « An American Tragedy » (1931), basato sul libro di Theodor Dreiser per la regia di Josef von Sternberg. Questo film doveva essere diretto, invece, da Eisenstein: ma la novella cinematografica che egli scrisse fu dalla Paramount ritenuta troppo anticonformista.

DISCORSO SU HEMINGWAY

CON DIVAGAZIONI SU DREISER E FAULKNER

QUALI SONO le reazioni dei romanzieri americani nei confronti dei film tratti da loro opere? E del cinema, che cosa ne pensano? Interviste, inchieste, se ne sono fatte per tutti i versi, da differenti punti di vista. Sono note, ormai, le opinioni di un Faulkner, di un Dreiser, di un Dos Passos, di un Hemingway, di tanti altri famosi o meno. Faulkner, ad esempio, ne è pienamente soddisfatto (omettiamo, per semplicità, le dichiarazioni che egli, alla pari di tanti altri, ha fatto nei riguardi di Hollywood). E del resto, il cinema l'ha trattato abbastanza bene, per meritarsi la fiducia dello scrittore: gli ha ridotto in maniera decorosa *Sanctuary*, traendone l'unico film interessante di un giovane regista morto tre anni dopo (Stephen Roberts — *The Story of Temple Drake*, in italiano *Perdizione*, 1933; Faulkner stesso collabora alla riduzione). Poi lo mette accanto ad uno dei migliori e dei meno commerciali registi del sonoro — Howard Hawks — consentendogli di sceneggiare opere di valore (*Today We Live*, *Road to Glory*, *To Have and Have Not*, *The Big Sleep*). E Caldwell, lui pure è abbastanza favorevole; *Tobacco Road* (1941) di Ford non è un film eccelso, ma è sincero e corretto nella

interpretazione. Oggi il suo autore è in Italia, a fianco di Dieterle nella « troupe » di *Vulcano*. Speriamo che la sua collaborazione porti dei vantaggi sensibili alla eterogenea « combine » internazionale che sta operando alle isole Lipari (un po' di Cinecittà, un po' di intellettualismo psicanalitico caro ai ricordi prenazisti del tedesco Wilhelm — oggi William — Dieterle; molto Hollywood; ma poco, assai poco, temiamo, isole Lipari). Il caso Theodor Dreiser è più delicato. Egli crede, per ragioni di cultura, di sensibilità artistica, alle possibilità del cinematografo. E' entusiasta di uno scenario che Eisenstein gli propone, basato sul suo capolavoro *An American Tragedy*. Ma poi i produttori dicono no, e allora il film viene scritto e girato alla meno peggio da von Sternberg (a proposito di Dreiser: esiste un suo formidabile libro, assai poco conosciuto in Italia, intitolato *A Gallery of Women*, *Una galleria di donne*; esso raccoglie quindici racconti, quindici profili di donne con le quali l'autore, parlando in prima persona, immagina di essere venuto a contatto. Sono racconti potenti, stringati, chiarissimi nella psicologia dei personaggi. Perché il cinema americano, che di chiarezza e di semplici-

tà ha tanto bisogno, non trae lo spunto da una di queste novelle, da una delle migliori, per farne un film?).

Ma veniamo a Hemingway — il più letto probabilmente, almeno da noi, dei contemporanei nordamericani. Sui film che sono stati tratti dalle sue opere non ama pronunciarsi. Se lo fa, si esprime genericamente, senza dichiarare apertamente la propria opinione. Di cinema in senso concreto, Hemingway ne ha fatto una sola volta, e in condizioni tutt'altro che agevoli: in Spagna, nel 1937, ai tempi della guerra civile, in quella Spagna responsabile delle proprie azioni, socialmente attiva, che per alcuni mesi egli preferisce alla Spagna infuocata, romantica e sensuale delle corride di Pamplona e degli ozi stazionari di San Sebastiano. In Spagna, insieme a John Dos Passos e ad Archie Mac Leish, lavora per conto della « Contemporary Historians Inc. », la casa di produzione di documentari fondata da Joris Jvens. Realizza *The Spanish Earth* (Terra spagnola), documentario sulla resistenza repubblicana al fascismo. Accanto a lui, dicevamo, Don Passos e Mac Leish. Ma all'infuori di questo documentario, Hemingway si limita a star a vedere; a vedere cosa combinano i produttori che, tratti dalla fama e dalla tiratura dei suoi romanzi, ne acquistano i diritti per la riduzione filmica; a vedere cosa combinano registi, scenaristi, adattatori, attori, musicisti, dialoghetti (ricordo, in *Per chi suona la campana*, un « figli di puttana » che diventa « vesciche di strutto »!), i responsabili cioè dell'attuazione pratica delle riduzioni volute e pagate dai produttori.

A Farewell to Arms (Addio alle armi,

1932). Regista Frank Borzage, il piagnucoloso realizzatore di *Song of Love* (Canto d'amore, 1924), di *Seventh Heaven* (Settimo cielo, 1927, da non confondere col film sonoro di egual titolo diretto da Henry King, che è ancora piú brutto), di *Street Angel* (L'angelo della strada, 1928). Scenaristi: Benjamin Glazer e Oliver H. P. Garrett, assai esperti nel loro mestiere, ideatori rispettabili di colpi di scena, di emozioni forti. Interpreti Gary Cooper, Adolphe Menjou, Helen Hayes. Il risultato: un buon film commerciale, con qualche scena di battaglia ben fabbricata, con qualche duetto d'amore fra Gary Cooper e Helen Hayes fabbricato ancora meglio, e poi fotografie pregevoli di un lago qualsiasi, e un finale « tearjerker » piú del necessario (« tearjerker », alla lettera « strapalagime », è un termine molto usato nelle cronache cinematografiche americane; ne è evidente il significato). Ma *A Farewell to Arms* è tutt'altra cosa. *A Farewell to Arms* è una sintesi di fatalismo, di sensualismo sonnolento, di campanilismo « yankee » (e solo quest'ultimo aspetto si ritrova nel film di Borzage). Ma piú in là di questi elementi, tipici della decadente filosofia hemingwayana, e a prescindere dal fatto che di una siffatta concezione negativa, rinunciataria dell'esistenza non v'è traccia nel film cosí come non v'è traccia di un'interpretazione positiva, concretamente ottimistica della vita, il che avrebbe giustificato gli adattatori, ne avrebbe reso piú interessanti i risultati — piú in là, dicevamo, di queste cose *A Farewell to Arms* era una somma di elementi intimistici, di osservazioni psicologiche e ambientali che il film trascura integralmente. Gorizia, per esempio, e la vita dimessa e noiosa delle immediate retrovie, l'amore dei due protagonisti inteso come incontro di due personalità in un ambiente e tra individui che, nonostante le bolse effusioni di retorica patriottarda, essi sentono ostili nei loro riguardi, a loro volta contraccambiando tale indifferenza ed ostilità. E poi la ritirata attraverso le campagne del Veneto e la pianura padana, da Gorizia fino a Milano: campagne immense, desolate, qualcosa come la Romagna di *Caccia tragica*. E in queste pianure, incontri con personaggi indimenticabili, stilizzati, precisi nella psicologia e nella posizione ideologica: quello strano tipo di anarchico, quei suoi ragionamenti astratti, ideologicamente marci, eppure straordinariamente efficaci ed indicativi di uno stato d'animo. E successivamente Milano, la Milano tipica di tutte le novelle del soggiorno italiano di Hemingway, una Milano che ha i suoi gangli nelle vie strette e oscure dietro Piazza Scala e Piazza del Duomo (le vie che l'ufficiale di *A Farewell to Arms* percorre, d'autunno, sotto la pioggia), le stanze bianche e lucide degli ospedali militari, la scintillante e formale vacuità di Cova e dei ritrovi mondani dell'alta borghesia. Questa Milano di Hemingway, lungi dall'essere quella autentica, ma ugualmente sentita in quanto effettivamente esistente nella sensibilità dello scrittore e in quella dei suoi personaggi, poteva fornire — e non ha fornito — elementi di prim'ordine in una descrizione per immagini. E del drammatico finale svizzero, che è in fondo la logica conclusione di una vicenda fatalisticamente segnata e predestinata fin dall'inizio, cosa rimane nella pellicola di Borzage, se non una conven-



Da una inquadratura di « The Killers » (I gangsters) di Robert Siodmak; tutto il film, impostato sul racconto di Hemingway, non è purtroppo all'altezza della bellissima sequenza iniziale.

zionalissima, stereotipatica avventura passionale a triste fine?

For Whom the Bell Tolls (Per chi suona la campana, 1943). Un infausto giorno quello in cui Sam Wood e la Paramount s'impadroniscono dei diritti del romanzo. Ci torna in mente, con rammarico e con un pizzico di disgusto, quella Spagna che non è la Spagna (notiamo, a tal proposito, che la Spagna di Hemingway è cento volte più vera della Milano di Hemingway) ma lo sfondo coloristico di una réclame della Studebaker; ci tornano in mente i comunisti ultradisorganizzati e confusionari di Sam Wood, i « guerrilleros » pirati e ammazzacristiani (proprio come certa propaganda di quei giorni). E di riflesso vediamo Hemingway soggettista di *Terra spagnola*, dallo spirito antifascista, filorepubblicano, filocomunista. Pensiamo a Ingrid Bergman,

del falco, 1941). Non poche né trascurabili sono le qualità del film, che nella ricerca di un clima fatalistico (hemingwayano nelle premesse, quindi) e vagamente sensuale, consegue momenti di omogeneità stilistica e di autentica ispirazione. Ma ancora una volta, Hemingway è rimasto staccato, quasi non lo s'intravede neppure. Harry Morgan, protagonista del film, ritrova solo nel nome e forse nell'aspetto fisico l'Harry Morgan protagonista del libro. Quest'ultimo fa il contrabbandiere, e altri mestieri sporchi, tra l'Avana (Cuba) e Key West (Florida, U.S.A.); l'altro, quello del film, esercita analoghe attività (ma forse nemmeno le esercita) a Martinica, millecinquecento chilometri più distante dagli Stati Uniti; che faccia pure il contrabbandiere, dicono i puritani di Hollywood, ma a mille miglia da casa nostra. Harry Morgan (libro) tra-

Morgan (Bogart) sposa la ragazza dopo aver sventato centomila complotti nazisti. Uno sporco eroe quello di Hemingway, un eroe pulito e approvato per i mercati interni ed esteri, come prototipo del fintocattivo simpatico, quello di Faulkner e Hawks.

Confesso che quando vidi, e apprezzai come il miglior film hemingwayano, *The Killers* (I gangsters, 1946) di Siodmak e Hellinger, non avevo ancora letto la novella. Si elogiaron, all'uscita del film, l'intelligenza di Hellinger, il vigore narrativo d'un regista che aveva trovato chi mettesse in luce le sue qualità. Mi associi all'opinione corrente (che in gran parte condivido tuttora), e vieppiù mi convinsi di Hellinger alla visione di *Naked City* (Città nuda, 1948) e di *Brute Force* (Forza bruta, 1947). Poi mi capitò sott'occhio il breve racconto di Hemingway, che in poche magistrali pagine narrava l'arrivo dei due sparatori nella cittadina del Middlewest, la loro visita al bar, l'annuncio dato allo « Svedese » che due uomini lo stavano cercando per ucciderlo, e l'indifferenza di costui; e nelle ultime righe, il barista e un cliente che attendono, col cuore in gola, che la sparatoria abbia inizio. Ho raccontato la trama e lo svolgimento della novella; ma è come se avessi letto lo scenario, o meglio il copione di montaggio della scena iniziale del film, che è la scena migliore. Tutto ciò che vi accade: la trama, i dialoghi concisi e staccati, il susseguirsi delle azioni, il montaggio, in seno al racconto, delle medesime (praticamente il taglio delle immagini, quindi), è previsto da Hemingway. Siodmak e Hellinger, nella sequenza che apre il film, non c'entrano molto, per essere sinceri. C'entrano, invece, nell'ideazione della prolissa e solo a tratti convincente sovrastruttura, attaccata allo schema del racconto per creare 100 minuti di spettacolo, per inserire Ava Gardner e il suo « sex-appeal », per raccontare « perché » e « come » e « da chi » si sia ucciso lo « Svedese ». Quesiti che Hemingway risolveva con poche parole poste in bocca al cliente del bar: « Si vede che avrà fatto qualche porcheria a Chicago ». Dei racconti, dunque, uno solo è stato filmato. Dei romanzi grossi, tutti meno uno: *The Sun Also Rises* (Anche il sole sorgerà); nella edizione italiana: *Fiesta*. Anche qui, il tipico mondo hemingwayano; anche qui, ove se ne facesse un film, tale mondo probabilmente si dileguerebbe.

Come al solito, Hemingway immagina i suoi eroi nell'Europa corrotta del primo dopoguerra: ma il periodo storico, in fondo, non ha troppa importanza. Anche in *The Sun Also Rises* il solito mondo stanco e insoddisfatto di Hemingway, che l'autore presenta con assoluto distacco e con freddezza, come se la cosa non lo riguardasse. E infatti non lo riguarda. Il film di *The Sun Also Rises* non si è fatto. Probabilmente non si farà, perché gli americani, in Europa e altrove, non si devono comportare come i protagonisti del romanzo. Ma se un giorno qualche produttore s'interessasse del soggetto, c'è da mettere la mano sul fuoco che ne risulterebbe un film spettacolare, vuoto, forse in technicolor. Ma ugualmente senza colore.

TOM GRANICH



Da « *For Whom the Bell Tolls* » (Per chi suona la campana, 1943). Fu un infausto giorno quello in cui il regista Sam Wood e la Paramount comprarono i diritti del noto romanzo di Hemingway.

che per « sentirsi » guerrillera mangia per alcune settimane solo cibi in scatola, e proviamo un senso di ridicolo, di commiserazione. Ad ogni modo, la campana suona a festa, elargisce milioni, per Sam Wood e per la Paramount.

To Have and Have Not (Avere e non avere, ma *Acque del Sud* nell'edizione italiana, 1944), segna una « chance » notevole di ottenere infine un film apprezzabile: un ottimo e incisivo regista, l'Howard Hawks di *Scarface*, di *Twentieth Century* (Ventesimo secolo); uno scenarista-romanziera di grande valore, William Faulkner, reduce dagli scenari che abbiamo visto, tutti in compagnia di Hawks, e da *The Story of Temple Drake* (Perdizione); un « cast » indovinato, dominato da un Bogart « in forma » come non lo era stato da *The Petrified Forest* (La foresta pietrificata, 1936), da *Dead End* (Strada sbarrata, 1937), da *The Maltese Falcon* (Il mistero

sporta fuorusciti sul suo battello, si fa pagare abbondantemente, poi o li ammazza o li sbarca nel punto di partenza; Harry Morgan (Bogart), col medesimo battello, salva dalle grinfie dei poliziotti di Vichy un gruppo di cospiratori antinazisti. Ovvero: cattivo americano nel libro (distribuito a centomila persone), ma onestissimo americano nel film (distribuito a dieci milioni di persone). Harry Morgan (libro) va a letto con sua moglie, le domanda: « cominciamo? », poi s'addormenta soddisfatto; Harry Morgan (Bogart) chiacchiera per mezz'ora con Lauren Bacall, si reca tre o quattro volte nella stanza di lei; ma solo per prendere in prestito dei fiammiferi, poi riportarglieli; per chiederle una bottiglia di whiskey, poi, riportargliela. Harry Morgan (libro) muore, compianto da tutti i lettori perché è simpatico, dopo averla fatta franca alle spalle di un alto funzionario governativo giunto da Washington; Harry

BLASETTI E I "PREGIUDIZI"

VESTITO di una tuta verde, pilotando una topolino « giardinetta », Alessandro Blasetti vola ogni giorno a raccogliersi nella quieta pineta di una spiaggia non lontana da Roma. Ha cominciato a elaborare il suo prossimo film — un soggetto di Zavattini di ambiente moderno per il quale egli intende realizzare « una tecnica di racconto completamente inedita ». E tanto Blasetti quanto Zavattini dichiarano « di non aver mai lavorato con tanta passione come a questo film » che ritengono il più importante per entrambi.

Ma l'animo di Blasetti, il suo cervello, i suoi nervi sono ancora agitati da *Fabiola*, la creatura prediletta che da alcuni critici gli è stata rimproverata come un colpa. Che il pubblico, in Italia e all'estero, lo abbia confortato di un raro successo di cassetta, non riesce a lenire in lui la ferita inferta al suo amor proprio da quei critici che non hanno ritenuto *Fabiola* una grande opera o — peggio — che hanno trattato *Fabiola* senza il rispetto dovuto alla triennale fatica che è costato, allo sforzo finanziario che l'ha prodotto e al passato di un regista che è da vent'anni sulla breccia e che ha realizzato alcune fra le opere più significative del cinema italiano.

« Secondo me, — dice Blasetti, — *Fabiola* non ha avuto un giudizio sereno ed adeguato. Ma perché non poteva averlo. Il pregiudizio sul film era talmente logico e giustificato nei fatti che è stato per lo meno ingenuo non averlo preveduto ».

Riflettendo su quanto è successo, Blasetti ha cercato di spiegarsene le cause; ed ha esaminato quello che egli ritiene il processo logico e psicologico di certe critiche.

« Anzitutto, del film si era parlato troppo e, forzatamente, da troppo tempo. Per chi deve giudicare, la pubblicità, ad un certo punto, dà il senso della prevaricazione. Per un italiano, poi, addirittura della provocazione. Bisogna convenire umanamente che un critico non può farsi imporre un successo dal commercio: deve scoprirlo da sé. Bisogna ammettere, e comprendere, che la prepotenza pubblicitaria non solo soffoca ogni sua buona intenzione e generosità ma gli accumula dentro, che lo voglia o non, un rancore che il tempo e le recidive vistosità possono far degenerare in avversione. Bisogna riconoscere insomma che anche il critico è un uomo e che se un giorno comincia a pensare che "dovrà venire la prima..." perché tutti i palloni vanno sgonfiati, in fondo questo appartiene all'ordine dei fatti umani. Poi c'è il cosiddetto "scandalo della spesa". Non voglio considerare (per quanto abbiano avuto il loro grosso peso) tutti i "si dice" di sproporzionati e illeciti guadagni, di sperperi e perfino di imbrogli, messi in giro dai soliti benintenzionati dell'ambiente; e nemmeno l'esagerazione della spesa che ha fatto stampare, a firma di persone giudicate serie, cifre che portano dal miliardo e mezzo al miliardo un costo effettivo di 700 milioni. Tuttavia, anche 700 milioni sono molti e, per chi giudica, i grandi mezzi sono presupposto di minimo risultato; grande si traduce in grosso; grandioso vuol dire mostruoso, perfino ingiusto. Per chi giudica, il "grande film" nasce con un vizio di presunzione e con grave sospetto di teatralità e di volgarità. Il "grande film" è sempre una "grossa macchina" che giustifica insomma le più vaste diffidenze e la più naturale avversione per la implicita minaccia di soperchieria che comportano le sue proporzioni. I 700 milioni di *Fabiola*, rapportati ai confini della consuetudine e della prudenza dell'industria italiana, sempre limitati alla copertura nel mercato nazionale, raggiungono addirittura gli estremi della denuncia al Procuratore della Repubblica. Eppoi, di fronte ai giganti, e non solo pellicolari o d'argilla, gli italiani si sentono sempre un po' David e la sassata non ci son santi che la fermino ».

Terza concomitante causa del pregiudizio è, se-

condo Blasetti, il fatto che *Fabiola* fosse un film in costume, anzi storico, e che si tenessero per ovvi lo spettacolone, il vecchiume, l'antichità melodrammatica dei gesti eroici, le barbe finte, i ferri di cartone, gli stracci da mascherata, la romanità retorica del ventennio, le colonne e i templi, i fori, le bighe e i pretoriani. Ultima causa: il colore politico.

« Fondate ragioni — continua Blasetti — stabilivano che la Casa produttrice era di marca democristiana; e lo ribadiva l'argomento del film che ripropone la storia del martirio cristiano del terzo secolo. Come si poteva dubitare che si trattasse di un film di propaganda politica, di imbonimento clericale in vista dell'Anno Santo?... Non aver previsto che il film era necessariamente pregiudicato agli occhi di tutti gli uomini di sinistra e di destra e di tutti i liberali, aver preteso che la onesta imparzialità delle nostre intenzioni si autodiffondesse in precedenza vincendo questo logico, grave, inevitabile pregiudizio, è stato da limbo dei santi padri. E da limbo dei santissimi padri è stato non prevedere la ipersensibilità cattolica e quindi democristiana nei riguardi di un film che andava sotto la loro bandiera. Come non prevedere che le nostre imparziali intenzioni di cristiani ma laici, di cattolici ma non militanti, che le nostre esigenze storiche e spettacolari non sempre ortodosse passassero senza eccezione, riserva e protesta da parte di chi si vedeva in sostanza messo in piazza senza poter condividere di scenderci in quell'abito inosservante e, per talune mentalità più chiuse, addirittura sconveniente? Inviso a Cristo e ai suoi nemici si è quindi presentato *Fabiola*. (E la colpa non può esserne data che a noi, e cioè a me che del film vorto, e mantengo, tutte



le responsabilità). Tanto è vero che importantissimi uomini della sinistra e molte fra le più moderne mentalità cattoliche hanno successivamente e implicitamente riconosciuto il pregiudizio con scritti coraggiosi ed estremamente leali. Il film era antipatico, dunque; antipatico a prescindere dal suo valore effettivo ».

Secondo Blasetti il « pregiudizio » formato da fattori negativi non è stato purtroppo bilanciato dalla conoscenza di altri fattori positivi che semmai avrebbero potuto dare origine a un « pregiudizio » favorevole. E così i difetti del film sono apparsi di un'evidenza tanto offensiva da fare scomparire i pregi.

« *Fabiola* venne presentato sui nostri schermi in un momento particolarmente critico del cinema italiano. Erano i giorni della polemica contro gli esercenti, addirittura accusati, più o meno esplicitamente, di sabotaggio. Ebbene, gli esercenti si contesero *Fabiola*. A Roma fu proiettato in cinque sale e si dovette rifiutare l'offerta di altre tre sale. Questo era un beneficio per la produzione italiana, significava la rottura di una situazione; e difatti, dopo *Fabiola*, altri film italiani conobbero successi superiori a quelli di film di pari valore proiettati in precedenza. Secondo punto: *Fabiola* ha gettato le basi industriali e creditizie di quella collaborazione italo-francese che poi i due Governi dovevano praticamente sviluppare e sanzionare con i loro importantissimi accordi. Terzo punto: *Fabiola* ha restituito all'Italia il vanto industriale della vendita a scatola chiusa. Ben trenta paesi esteri avevano acquistato il film prima che fosse terminato, sulla base dei nomi che vi partecipavano, della grandiosità dell'assunto, dei risultati fotografici. Quarto punto: il Centro Sperimentale di Cinematografia, Istituto necessario ed utilissimo al rinverdimento dei quadri cinematografici, era stato lasciato dalla guerra in condizioni pietose. La lavorazione di *Fabiola* ha rimesso in efficienza il suo grande teatro, ha rifatto e ingrandito il piccolo, ha affiancato a questi due teatri un terzo di proporzioni quasi analoghe al grande. Ha cioè rimesso in efficienza lo strumento essenziale di cui la Direzione del Centro ha bisogno per svolgere proficuamente la sua attività. Inoltre, Cinecittà, dal campo profughi che era, è tornata ad essere — per il denaro e le esigenze di *Fabiola* — il più vasto e importante stabilimento d'Europa tanto da poter, subito dopo, ospitare la lavorazione di un film americano. Quinto punto: *Fabiola* ha significato lavoro per migliaia di persone in un momento di crisi della produzione ».

Blasetti non vuol polemizzare contro nessuno in particolare. Anzi, precisa di volersi dimenticare, in queste sue osservazioni, di essere l'autore di *Fabiola*. Ma una cosa però non accetta: il giudizio indiscriminato contro il film storico. La tradizione del film in costume è vecchia nel cinema italiano e, in verità, ha conosciuto grandi fortune. Blasetti rivendica la trasformazione del film in costume in film storico, « in film, cioè, che si avvale della storia come di una realtà di attuale risonanza e di attuale efficacia ».

« Il film neo-realista — egli dice — presenta i problemi dell'oggi ponendo i suoi interrogativi all'avvenire. Un film realista, in quanto riprodotto storia risponde con la esperienza degli uomini a questi interrogativi. Il problema della violenza e della intolleranza è il più grave fra quanti si propongano oggi alla soluzione degli uomini; ed è a questo problema che *Fabiola* offre soluzione e ammonimento con il più grande esempio di sconfitta della violenza che registri la storia di tutti i tempi ».

Come « Cinema » ha già dato notizia, Blasetti ha apportato a *Fabiola* alcuni tagli di secondaria importanza ma che, a giudizio di chi ha visto l'opera così modificata, snelliscono e chiariscono l'azione. E Blasetti spera dentro di sé che, quando il film tornerà in autunno sugli schermi, i critici vogliano rivederlo. Non lo dice, però: il suo orgoglio gli vieta di dirlo. Ma lo spera con tutte le forze perché, quantunque affermi il contrario, il giudizio estetico sulla sua opera gli sta molto a cuore e l'« ingiustizia » gli pesa ».



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

CESARE MALEGARI (Monza). Perché vuoi una risposta privata? Il volume che tu cerchi forse è il *Filmlexikon*, forse è il *Linguaggio del film* di Renato May, forse è il *Cinello del Costa* e potrebbe anche essere *La regia del film* d'amatore di Jezek. Vieni a Milano, entra in una libreria, chiedi in visione i libri che ti ho citato e sceglili.

ANNA MARIA DONDI (Modena). Mi rammarico sinceramente di non poter dedicare spazio alla tua lettera, così precisa nell'esaminare la situazione commerciale del cinema italiano, così limpida nelle osservazioni, e così sensata nei consuntivi morali. Il difetto della produzione italiana sta appunto nel campo del film di basso costo: le sceneggiature sono affrettate, la regia sovente è trascurata o inesistente e l'interpretazione riesce sciatta. E pensare che con un po' di calma e un'oncia di impegno il nostro cinema sarebbe in grado di «sfornare» film di scarse pretese sì, ma di risultato commerciale sicuro. E i soldi guadagnati potrebbero mettere in condizione molti bravi registi di realizzare un film di prestigio, un'opera senza limitazioni di sorta. Ma quando tutti i produttori capiranno che la salvezza del film italiano nasce solo da una simile politica?

MARIO PROLI (Lucca). Non ho visto il sipario di ferro e credo che neppure lo andrò a vedere, perché in tutta la faccenda io vedo soltanto la preoccupazione dei produttori di colpire in modo sensazionale il pubblico. Che il sensazionale non ci sia, tu stesso lo dici: «Il film, dal punto di vista artistico è noioso, siamo d'accordo. Appena meno noioso di Barriera invisibile. Ma da un punto di vista, diciamo, di propaganda, che dice di diffamatorio? Sarebbe ben strano che una grande potenza come la Russia non avesse una rete di spionaggio ben organizzata nelle altre nazioni; e le altre nazioni non l'hanno forse?». Quanto a Barriera invisibile, che tu citi, è prodotto dalla stessa casa, ed è noioso proprio per quel vizio, credo imputabile al produttore Zanuck, di scambiare il cinema per l'editoriale di un quotidiano: le parole prendono il posto delle immagini e anziché farci vedere i motivi per cui gli ebrei non devono essere evitati, i produttori (e per copia conforme, i registi) ci fanno sentire interminabili e stucchevoli discorsi, retorici talvolta, che ottengono il solo risultato di provocare il sonno. E' una constatazione che ho fatto in Italia, intendiamoci. E si che Zanuck è stato il produttore dei pri-

mi film di «gangsters», in cui la colonna sonora registrava il minimo indispensabile di dialogo e tanti rumori; allora la preoccupazione di rendere il «momento» per immagini era sincera, genuina. Se gli attori, nei film, si picchiano sul serio? Credo che impieghino speciali accorgimenti per far sembrare veri i pugni; ogni rissa però viene provata molte volte prima d'essere fissata sulla pellicola, cosicché non è difficile raggiungere una perfezione che trae in inganno lo spettatore.

PAOLO NUZZI (Napoli). Il tuo ragionamento, suffragato dalle citazioni di Croce, mi è parso convincente, almeno sino a tre quarti della lettera. Il cinema deve essere un fatto di ispirazione per essere arte, è vero, chiaro, assodato. Ma intanto, obiettivo: 1°) è impossibile che in futuro, adottando il cinema stereoscopico o qualche altra diavoleria, noi si determini la perdita di valore del film attualmente ritenuti «capolavori»: non vediamo forse i vecchi film — realizzati con una tecnica impacciata — con lo stesso rispetto che dedichiamo alle opere eccellenti girate in epoche più vicine alla nostra? Non sopportiamo forse la tecnica di Chaplin — che è in arretrato di dieci anni almeno sull'attuale — solo in virtù del film che lui ci consegna? 2°) Quello che tu ritieni cinema obiettivo non è sempre tale: film come *Chiamate Nord 777*, *La città nuda*, *Odio implacabile* potrebbero avere solo valore di documento se il mondo del regista non si facesse sentire, non si rivelasse attraverso le immagini. Ma i devi convenienti che non così stanno le cose. Ecco perché il tuo ragionamento è buono ma solo per tre quarti; perché al momento di semplificare sbagli citazione.

FEDERICO MANCINI (Bologna). Anche la tua è una lettera che meriterebbe d'essere pubblicata per intero, e mi spiace davvero, credimi, di non poter ospitare quelle righe in cui tenti di spiegare perché gli italiani intelligenti e colti, magari sensibili alla buona letteratura, improvvisamente falliscono nel giudizio quando s'imbattono in film di eccellente qualità. No, il governo non può proibire Bellezza al bagno, perché questo technician rientra in quel «circensium» che bene o male bisogna mettere a disposizione dello spettatore di bocca buona: quelle produzioni commerciali stanno al film esteticamente rimarchevole come un cartellone del Coca-Cola (è piacevolissimo a guardarsi ma sarebbe assurdo esaminare da vicino la qualità della

pittura) sta a una tela di Morandi o del pittore che tu stimi.

CARLO MINAS (Milano). Per fare un piccolo archivio cinematografico è necessario ottenere i dati tecnici dei film desumendoli dai titoli di testa (a volte ci si mette d'accordo con l'operatore di cabina, il quale — se è paziente — lascia copiare con comodo i nomi direttamente dalla pellicola). Altrimenti ci si rivolge alle case di distribuzione, che nelle grandi città hanno le loro filiali intorno alla stazione (per poter consegnare con maggior rapidità le copie dei film ai treni in partenza per la provincia). Comunque un'occhiata all'elenco telefonico, sezione categorie, reparto cinematografia, permette di avere tutti gli indirizzi raggruppati. I capi ufficio stampa di solito sono molto gentili.

DINO DONADONI (Lecco). Se non ti privi di Cinema, sarebbe bene che non perdessi di vista neppure il mensile Bianco e Nero.

RUGGERO GIACOMINI (Belluno). Mamma ti ricordo è un film piuttosto mediocre.

EMILIO PERRONE (Foggia). Sul numero 14 di Cinema Nuova Serie, la fotografia di uno degli attori minori di E' accaduto in Europa (Valahol European) era accompagnata da una didascalia esplicativa che ti ha tratto in inganno. Se la rileggi attentamente l'accorgi che non si fa il minimo accenno a quel giovane, e che si cita il nome di Miklos, vincitore del premio per la maggior recitazione al Festival del Museo del Cinema di Milano, tra parentesi (il che significa, che Miklos non ha nulla a che vedere, in quanto identità, col tipo riprodotto). Ti ha irritato l'aggettivo «stucchevole», applicato da Lo Duca alla fotografia di Gabriel Figueroa? Non è un giudizio avventato: Figueroa piace ma realmente «stucca», come può «stuccare» — dopo molti film — la fotografia di Von Sternberg (ricordi questo regista investito della funzione di operatore? hai in mente i prodigi pittorici di L'imperatrice rossa e di Capriccio spagnolo?). Quando Gabriel Figueroa si rivela incapace di mutare sistema di illuminazione e di filtri, e senza badare troppo alle intenzioni del regista si ostina a fotografare di maniera, con i prestiosismi spesso fuori di luogo, è giusto allora definirlo «stucchevole». Sarebbe come se Glennon, James Walker e James Wong Howe, ereditato da Karl Freund il sistema panfocale, lo impiegassero in ogni loro film, sia esso un «dramma», o una «commedia allegra» o una «rivista». Di La terra trema ho scarse notizie: l'ultima indiscrezione dava per certo il doppiaggio in lingua italiana e il successivo lancio nei cinematografi.

FERRUCCIO ANGELERI (Milano). Buona, buona davvero la tua critica a Strada senza nome. Forse con l'aiuto di qualcuno che col linguaggio delle recensioni ha dimestichezza, potresti dare dei risultati eccellenti. E' inutile che mi soffermi qui sul tuo articolo, il quale non vuol essere altro che una critica ad un film e non un saggio di ampio respiro. Prepara, se vuoi e hai tempo, uno studio su un particolare argomento (che può andare da una corrente ad un regista o ad un aspetto insolito del cinema) e ti farò sapere che cosa pensano di te alcuni vecchi lupi della critica. Non dimenticare di scrivere anche il tuo indirizzo e l'eventuale numero del telefono: verresti a qualche protezione riservata alla stampa?

CARLO ULCIGRAI (Via San Vito - Trieste). Abbiamo già pensato a far confezionare delle copertine di cartone per raccogliere i seme-

stri di Cinema nuova serie. Le difficoltà non sono poche e bisogna sempre tenere presente la necessità di un prezzo basso. Appena saprò qualcosa di concreto lo comunicherò ai lettori.

FERRUCCIO DE MONACI (Pisa). Per le copertine e per la bibliografia essenziale vedi le risposte a Carlo Ulcigrai di Trieste e a Marco Leto di Roma. Su Cinema vecchia serie ricordo d'aver letto le «gallerie» di Ingrid Bergman e di Jean Gabin. Forse le ritroverai aggiornate sulla nuova serie. Grazie degli auguri. Anche la redazione ti ricambia.

PIERLUIGI D'ALEBERTO (Vercelli). Consideri «film di masse» La cena delle beffe e La Fornarina? Non credo che questi film (e neppure La corona di ferro e Ettore Fieramosca) siano stati rimessi in circolazione. La sceneggiatura di Ettore Fieramosca di Blasetti era stata pubblicata in un numero di Bianco e Nero del 1939. Non conosco pubblicazioni che trattino del «nudo nel cinema». Del resto, l'esposizione integrale del corpo non è forse soggetta a censura?

GIUSEPPE VALENTE (Trieste). Perché non scrivi alla Luz, a Roma, in via Po 36? Quella casa produttrice infatti ha messo a disposizione di Giuseppe De Santis una piccola gru per girare in Ciociaria; Vittorio Calvino — il capo ufficio stampa — si interesserà per fornirti tutti i dati possibili. Anche l'Universalia, realizzando Fabiola, aveva inaugurato una modesta gru. L'indirizzo di Enzo De Bernardi, capo dell'ufficio stampa Universalia, è Castel Sant'Angelo, Roma.

G. MESANIO (Milano). I libri che tu cerchi potrebbero essere: Motion Picture Sound Engineering pubblicato a New York nel 1938 dal Research Council del Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Sound Motion Pictures, Recording and Reproducing di James Cameron, e Servicing Sound Equipment dello stesso autore (ed. Woodmont, Cameron, 1940); La registrazione del suono di Libero Innamorati e Paolo Uccello, a cura delle edizioni di Bianco e Nero, 1938. Si può rimpicciolare il formato della pellicola, da 35 mm. a 16 mm.

MARTA BARETTI (Stena). Nel film il processo di Pabst, l'avvocato difensore degli ebrei è impersonato da Ewald Balser (che interpretò molti film, in Germania, anche durante il regime nazista. Si fece notare in Mani liberate. Nel 1938 fu nominato attore di Stato). Heinz Moog è «il barone». Albert Truby è Moritz Scharf, Aglaja Schmid è Esther, Franz Pfaffler è il commissario di polizia. Non sei la sola a richiedere un lungo articolo su Charlie Chaplin; anche a me piacerebbe leggere qualcosa di nuovo su quello straordinario uomo di cinema. Anch'io, come te, spero di trovare l'articolo al più presto su Cinema.

IL POSTIGLIONE

VENDITE E ACQUISTI

CARMELO RIGOLETTO (Casella postale 90 - Ragusa). Cerca: Cinema ieri e oggi di E. M. Margadonna. Vecchio cinema italiano di E. F. Palmieri, e il numero di Pattuglia, uscito nel 1942, intitolato e invito alle immagini». Cedete: René Clair di Glauco Viazzi e Dieci anni di cinema francese, volume I, di Osvaldo Campassi.

E. BUBBA (Vico Castagneto 1. - Iviani - Trieste). Acquista i primi dodici numeri di Cinema - Nuova Serie, se in buono stato, per Lire 600, oppure fa il cambio con altrettanti numeri della vecchia serie; questi numeri saranno scelti tra quelli desiderati da chi acconsente allo scambio e quelli che E. Bubba potrà trovare.

CASA EDITRICE "GLORIOSA" EDIZIONI VITAGLIANO

STABILIMENTO ROTOCALCOGRAFICO VITAGLIANO



UN MILIONE
DI COPIE
LA SETTIMANA

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



PASQUA *di* SANGUE

RAF VALLONE
LUCIA BOSE'
FOLCO LULLI
MARIA GRAZIA FRANCIA

UN FILM LUX PRODOTTO DA DOMENICO FORGES DAVANZATI E DIRETTO DA GIUSEPPE DI SANTIS