

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 24

NUOVA SERIE - 15 OTTOBRE 1949

Ricordo di Wood e Guazzoni



SAM WOOD



GUAZZONI

DOPO IL DUPLICE necrologio di Richard Dix e Frank Morgan, pubblicato nello scorso numero di questa rivista, ecco la necessità di annunciare la morte di altri due cineasti. Si tratta di due registi, questa volta, non di due attori: l'americano Sam Wood, morto a Hollywood, e l'italiano Enrico Guazzoni. Non furono mai due « grandi » del cinematografo, inteso come arte, né si può affermare che la stima e le simpatie che essi, a epoche diverse, riscossero, furono incondizionate e totalitarie. Ugualmente però raggiunsero una notorietà considerevole e occuparono un posto di una certa preminenza nella storia del cinema.

Sam Wood è definito da un settimanale francese « uno dei dieci maggiori registi americani ». Questo, naturalmente, dal punto di vista della quantità, dei film diretti, dell'imponenza spettacolare dei suoi film. Era nato a Philadelphia il 10 luglio 1883, aveva frequentato, a Los Angeles, dei corsi di arte drammatica e di regia teatrale. Poi, il cinema lo aveva attirato con le promesse di facili guadagni e di fama. Dal 1910 in avanti, fu attore di parte secondarie, in seguito divenne assistente del più spettacolare e magniloquente dei registi hollywoodiani: Cecil B. De Mille, da cui apprese un buon mestiere e soprattutto una predilezione per le emozioni violente, le avventure appariscenti, che peraltro non portò mai alle estreme conseguenze di sfarzo e di spettacolo cui era giunto il suo maestro. Dal 1919, anno in cui diresse il suo primo film, Wood pose la sua firma di regista a complessivamente una sessantina di pellicole, toccando più o meno la gamma dei generi in voga nel cinema americano: dal film « western » e d'avventure passò al film intimista, dal film comico-sentimentale al film psicanalitico, a quello di propaganda bellica e nazionalista. Sessanta film, o giù di lì, corretti nella realizzazione, curati nella direzione degli attori e attrici celebri, il più delle volte; tra gli altri, Gloria Swanson, Rodolfo Valentino, Joan Crawford, Marie Dressler, Jean Harlow, Mickey Rooney, Gary Cooper sfilarono davanti alla sua macchina da presa), abbastanza dignitosi nei loro aspetti marginali: accompagnamento musicale, dialogo, fotografia. Vi sono tuttavia, accanto a questa serie lunghissima di film commerciali, tipici e onesti film da cassetta, alcune tappe abbastanza interessanti, e talvolta significative. Alludiamo a *His Goal* (Partita d'amore, 1933) tratto da un racconto di Sinclair Lewis, in cui era ricostruita con un certo senso delle proporzioni e con gusto non trascurabile, la vita in una « University » americana. Alludiamo ai due film interpretati dai fratelli Marx: *A Night at the Opera* (Una notte all'Opera, 1935) e *A Day at the Races* (Un giorno alle corse, 1937). Anche se in questi film dominano la personalità spiccata, la sensibilità geniale dei Marx, anche se i « gags » assurdi, surrealisteggianti dei quattro comici e non hanno nulla a che vedere col temperamento e colla formazione culturale e cinematografica di Wood, ugualmente in essi è rintracciabile una certa influenza del regista: nel senso che a lui spettava il compito di porre un freno alla sfrenata esuberanza dei suoi protagonisti, di contenerla entro limiti di sfruttamento commerciale e di accettazione da parte del pubblico, di mitigarla e plasmarla secondo le esigenze di una tecnica cinematografica che esuberante o surrealista non era, né poteva esserlo dato il cinema in cui essa aveva origine. Alludiamo infine (di opere come *Addio, Mr. Chips*, *Per chi suona la campana*, *Saratoga*, basterà dare un cenno, in omaggio alla loro po-

polarità e al loro successo finanziario) a quello strano, discutibile ma pure interessante film che fu *King's Row* (Delitti senza castigo, 1941), film anticommerciale per eccellenza, film cupo, amaro, a tratti spietato nello svolgimento del suo tema patologico-psicanalitico, film che il pubblico disertò e che difficilmente si riesce a classificare nella produzione del regista. Che cosa spinse Wood a realizzare quest'opera « di prestigio », altrettanto cerebrale e intellettualistica quanto il resto della sua produzione (eccezione fatta per i film dei Marx) era stato commerciale e piatto?

Anche Enrico Guazzoni fu un regista « commerciale » e « spettacolare ». Anzi forse il primo, cronologicamente, dei registi « commerciali » e « spettacolari » del cinema europeo. E mondiale, se si pensa che Griffith s'ispirò a lui. Era nato a Roma il 18 settembre 1876, e aveva debuttato come cartellonista e decoratore; al cinema portò, fra le altre, questa predilezione per le decorazioni pompose, enormi, retoriche. Guazzoni fu, in fondo, il creatore del cinema italiano, colui che lo impose all'attenzione di tutto il mondo. *La Gerusalemme liberata*, *Marcantonio e Cleopatra*, e soprattutto *Quo Vadis?*, del 1913, furono delle tappe importanti nello sviluppo del cinema muto, perché più di altri film dell'epoca servirono a inserire in maniera definitiva lo spettacolo cinematografico fra le abitudini e i gusti del pubblico. Le cavalcate impetuose, gli incendi e i crolli paurosi, le battaglie imperniate su masse gigantesche e mobili, gli amori suggestivi, orientalizzanti e magniloquenti dei principi romani e africani, le sofferenze carnali dei primi cristiani, se da un lato contribuirono a creare la mania del grottesco, della ridicola sontuosità, dello sfarzo fine a sé stesso, del decorativismo decadente e di cattivo gusto, dall'altro portarono nel cinema una vastità di respiro e un senso del movimento che fino ad allora erano sconosciuti e che pertanto non potevano non riuscire graditi alla maggioranza degli spettatori. Entro questi limiti va individuato l'interesse per l'opera di Guazzoni, che fu un « pioniere » e che, come tutti i pionieri, molto insegnò di positivo (e Griffith fu il primo a trarne vantaggio) e molto introdusse di negativo, di discutibile, in fondo di anticinematografico. Guazzoni continuò a dirigere film di spettacolo, di imponenza esteriore, dapprima calcando la strada percorsa nei primi tempi (con *Fabiola*, del 1918, con *Il sacco di Roma* e con *Messalina*, entrambi del 1923), poi degradando sempre più nell'imitazione grossolana del genere avventuroso americano. *I due sergenti*, *La figlia del Corsaro Verde*, *I pirati della Malesia*, realizzati tra il 1936 e il 1941, sono film brutti, di scadente livello artistico e di nessun interesse storico e linguistico. Sono i film della decadenza di un « pioniere », come lo erano stati gli ultimi film di Griffith. Con la differenza che Griffith se ne andò dal cinema nel 1933, mentre Guazzoni continuò a fare brutti film fino al 1942. Poi, anche lui, abbandonò il cinema, che lo aveva visto « mattatore » quasi incontrastato nei suoi anni d'ascesa come forma spettacolare.

TOM GRANICH



QUO VADIS?

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 24

Anno II - 15
Ottobre 1949

Questo fascicolo contiene:

TOM GRANICH	
<i>Ricordo di Wood e Guazzoni. Seconda di copertina</i>	
<i>Cinema-gira</i>	184
RENZO RENZI	
<i>Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo</i>	
<i>moderno?</i>	187
S.M. EISENSTEIN	
<i>Charlie il fanciullo</i>	189
TOSCHI E WARD	
<i>Processo a Veit Harlan</i>	194
PAOLO GOBETTI	
<i>Robert Flaherty e il lirismo della 'camera'</i>	195
GIAN MARIA GUGLIELMINO	
<i>La guerra nel film americano</i>	197
GIUSEPPE ROSSO	
<i>Lo 'star-system' e gli attori occasionali</i>	201
CARLO L. RAGGHIANI	
<i>Documentario e film</i>	202
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>Breviario del cinema</i>	203
C.V.	
<i>Ancora sui poeti</i>	204
LO DUCA	
<i>I registi: Il mito dell'Oursq in Marcel Carné</i>	205
FRANCO GANDINI	
<i>Retrospective: "Tutto il mondo ride"</i>	208
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	210
V. T.	
<i>Circoli del cinema</i>	212
T. G. e L. P.	
<i>Biblioteca</i>	212
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	214
O. D. F.	
<i>Rider's indigest</i>	Terza di copertina

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: FERROCCIO PRISONE *

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'amministr.
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - A-B
BONAMENTI: Per l'Italia, annuo lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Ward Bond e Gene Tierney in "Tobacco Road" di John Ford



Bernard La Jarrige e Daniel Gelin in « Rendez-vous de juillet ». Questo film, diretto da Becker, dà un quadro della gioventù parigina odierna.

CINEMA GIRA

ITALIA

Già si pensa...

...alla XI edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Infatti il Direttore della Mostra ha dichiarato ad un redattore della Telegraph che la rassegna avrà luogo l'anno prossimo dal 20 agosto al 10 settembre e sarà preceduta dal Concorso delle Sezioni Speciali e dal Festival del Film per ragazzi. Queste due manifestazioni non si sovrapporranno, dunque, alla Mostra vera e propria, ma vivranno di vita autonoma. Il regolamento verrà ritoccato: le nazioni partecipanti verranno divise in due sole categorie: quelle che producono più di 300 film l'anno potranno presentare, anziché otto come per il passato, solo cinque film: tutte le altre da uno a quattro, secondo accordi diretti tra il Direttore della Mostra ed i paesi espositori. La giuria sarà nazionale ed i critici che eventualmente ne faranno parte non potranno — per espresso divieto del regolamento — inviare servizi giornalistici ai propri giornali fino a che saranno in funzione. Verranno costruite almeno quattro sale, capaci di 150-200 posti sui cui schermi i produttori potranno presentare ad esercenti, noleggiatori, critici i loro film al di fuori della Mostra. In tale maniera si restringeranno a rigorosi criteri artistici le ammissioni. In quanto al problema dell'accettazione o della scelta dei film da proiettare, si sta studiando il modo di risolverlo o istituendo una Commissione d'accettazione (due membri ed il Direttore della Mostra) o concedendo per norma di regolamento al Direttore i poteri necessari per rifiutare opere non degne. Subito dopo la Mostra vera e propria, o intercalate alle visioni della competizione, si svolgeranno delle personali. Per l'anno prossimo ne sono previste almeno tre: una riservata ad un grande attore o ad una grande attrice, e le altre due a registi, uno dei quali europeo. Infine il regolamento conterrà una norma che rende obbligatorio il deposito, presso la Cineteca della Mostra, delle copie dei film

premiati. (Ci riserviamo di commentare, al momento opportuno, queste altre notizie sulla Mostra veneziana; comunque siamo lieti di sottolineare subito che alcune delle nostre riserve e proposte sono state prese in considerazione, sia pure soltanto in parte; ci riferiamo particolarmente alle personali e ai nuovi criteri adottati circa il numero dei film che le nazioni potranno notificare. Siamo già arrivati a due categorie, e le piccole produttrici potranno forse inviare anche quattro opere, contro le cinque delle grandi produttrici. E' già un passo in avanti).

Giulio Morelli...

...ha ultimato le riprese di Un amore perduto, su soggetto dello stesso Morelli, sceneggiato da Zavattini, Carancini, Marinucci, Saitto e Morelli, interpretato da Dina Sassoli e Marco Ellis.

A Roma...

...si è riunita la Commissione Consultiva per la Cinematografia presso la Presidenza del Consiglio. Erano presenti i rappresentanti di tutte le categorie. E' stato discusso il modo in cui dovrà funzionare il Comitato che dovrà presiedere all'assegnazione dei finanziamenti in dipendenza del fondo speciale creato, in base alla cosiddetta « leggina » col gettito delle obbligazioni che dovranno acquistare gli importatori di film stranieri. Si è stabilito che pur non frazionando eccessivamente le somme disponibili, non debbono essere trascurate quelle iniziative di carattere artistico e debbono essere, invece, escluse quelle che hanno un carattere puramente speculativo. Il Comitato verrà nominato in altra riunione, sulla base di una rosa di nomi proposti da ciascuna categoria.

4730 sono i lavoratori dello spettacolo...

...in Italia, secondo l'ultimo censimento della Fils, con un aumento di 386 unità nei confronti del dicembre 1948. A questi vanno aggiunti i lavoratori aderenti alla Faus.

Vsevolod Pudovkin...

...recede da Perugia, ove ha parte-

cipato al I Convegno Internazionale di Cinematografia, il giorno 1 ottobre, al Teatro delle Arti di Roma, ha tenuto una conferenza, nel corso della quale ha ribadito le sue attuali teorie estetico-sociali già illustrate durante il Convegno stesso. Domenica 2 ottobre ha partecipato, al Cinema Adriano, alla proiezione del film « La giovane guardia ».

Mai come in questo momento...

...le iniziative cinematografiche sono state tanto numerose; sicché è difficile dare, sia pure ogni quindici giorni il panorama completo dei film in lavorazione, di quelli ultimati e dei progetti in avanzato stato di preparazione. Comunque, dopo aver detto che De Santis ha terminato le riprese di Non c'è pace fra gli ulivi (che i produttori vogliono intitolare ad ogni costo Pasqua di sangue), registreremo che sono attualmente in cantiere, tra gli altri, i seguenti film: Margherita da Cortona (Scalera-Secolo Film), regia di Mario Bonnard, interpreti Maria Frau, Isa Pola, operatore Balboni; Il vedovo allegro (Prod. De Laurentis), regia di Mario Mattoli, interpreti Isa Barzizza, Ave Ninchi, Cesco Baseggio, Aldo Silvani, Toti Dal Monte, Ughetto Bertucci, Nunzio Filogamo, Vincenzo Garini, Amedeo Nazzari; Boita e risposta (Prod. De Laurentis), regia di Mario Soldati, interpreti attori della rivista e della radio; Vivere a sbafo (Distributori Indipendenti), regia di Giorgio Ferroni, interpreti Dolores Palumbo, Umberto Melnati, Franco Coop, Marisa Merlini, Inga Goort, Nada Fiorelli, Giuseppe Porelli, Giuseppe Pierozzi, Mischa Auer, Virginia Belmont, Steve Bracley; Donne nell'ombra (Navona Film), regista Cèza Radányi, interpreti Simone Simon, Valentina Cortese, Françoise Rosay, Vivij Gioi, Irasema Dilian, Gino Cervi, Gina Falkenberg, Mario Ferrari, Lambero Maggiorani; Domani è troppo tardi (Amato) regia di Léonide Moguy, interpreti Vittorio De Sica, Lois Maxwell; La bellezza del diavolo (Universal-ENIC-Franco-London Film) regia di René Clair, interpreti Michel Simon, Gérard Philipe, Carlo

Ninchi, Nicole Bernard, Simone Valère, Raymond Cordy, Gaston Modot, Paolo Stoppa; Altura (Prod. Films Internazionali), regia di Mario Sequi, interpreti Massimo Girotti, Roldano Lupi, Leonora Rossi, ecc.

Entreranno prossimamente in lavorazione...

...i seguenti film: Bella di notte, su soggetto di Antonio Petrucci, sceneggiato da Jean Georges Auriol, Gaetano Carancini, Vinicio Marinucci e Antonio Petrucci, regia di Antonio Petrucci, aiuto regista Michelangelo Antonioni per la Filmeuropa; Core ingrato, di produzione Amato, due nuovi film interpretati da Macario per la Lux; Giulio Cesare, regia di G. W. Chili; Uomini, regia di Cèza Radányi; Passione (di cui non si conosce ancora il regista) con Franco Franci, Jole Paoli, Anna di Lorenzo, ecc.

Sul dissidio Rossellini - R. K. O.

...Art Cohen ha fornito le seguenti informazioni: tra i rappresentanti della casa americana ed il regista italiano era sorta da tempo un'atmosfera di reciproco sospetto perché sembra che il costo di Stromboli, preventivato in 600.000 dollari, abbia raggiunto il milione di dollari. Del film sono state girate due versioni: una italiana, di proprietà della Berit ed una inglese a cui negativi sono stati spediti ad Hollywood, alla R.K.O. Intanto — sempre secondo il signor Cohen — la Berit (la produttrice di Rossellini e della Bergman) avrebbe dovuto depositare le proprie azioni come garanzia del completamento del film. Poiché tale deposito non fu effettuato la R.K.O. sequestrò i negativi di entrambe le versioni, inviando ad Hollywood quelli in inglese e nascondendo quelli italiani della Berit. Tornati a Roma Rossellini e la Bergman, ed avuta notizia del sequestro, Rossellini si rifiutò di consegnare il materiale girato nelle ultime settimane di lavoro. Tuttavia, nonostante le parti siano irrigidite, il signor Cohen spera che si raggiunga un accordo; che, cioè, Rossellini consegni il materiale in suo possesso dietro restituzione di quello occultato dal signor Harold Lewis, direttore di produzione della R.K.O. a Roma, e depositi, vincolandole, le azioni della Berit. Rossellini monterebbe in Italia l'edizione italiana, inviando una copia per guidare il montaggio di quel-

PER L'AMMISSIONE AL CENTRO

IL CENTRO Sperimentale di Cinematografia, mette a concorso, per l'anno accademico 1949-1950, i seguenti posti per allievi nelle varie sezioni di insegnamento, e cioè: - sezione di regia, 2 posti; sezione di ottica, 2 posti; sezione di scenografia, 2 posti; sezione di costume, 2 posti; sezione di acustica, 2 posti; sezione di recitazione, numero illimitato di posti.

Per essere ammessi a partecipare al concorso occorre possedere particolari titoli di studio, e precisamente: Laurea da una qualsiasi Facoltà universitaria o titoli equivalenti di attività artistica, per la sezione di regia; laurea in ingegneria o in fisica, per le sezioni di ottica e acustica; laurea in architettura, per la sezione di scenografia; diploma di liceo artistico, per la sezione di costume; diploma di scuola media superiore, per la sezione di recitazione. Tuttavia, potrà eccezionalmente derogarsi dai titoli di cui sopra, nel solo caso che l'aspirante allievo dimostri eccellenti attitudini e adeguata preparazione culturale. Gli aspiranti alla sezione di regia, dovranno inviare sceneggiature per film, saggi critici, film sperimentali, da essi

eseguiti o ai quali abbiano partecipato, ecc.; gli aspiranti alla sezione di ottica invieranno fotografie e saggi, gli aspiranti alla sezione di acustica, invieranno studi e progetti; gli aspiranti alle sezioni di scenografia e costume, invieranno bozzetti e figurini; infine, gli allievi attori e attrici dovranno rimettere una serie di fotografie, senza ritocco, a mezzo busto, con una almeno a figura intera.

L'età per partecipare al concorso, è quella dagli anni 16 ai 24 per le aspiranti attrici; dai 18 ai 24 anni per gli aspiranti attori; dai 18 ai 27 anni per le altre sezioni. E' obbligatoria la cittadinanza italiana. I corsi hanno la durata di un biennio. Tra gli allievi ammessi a frequentare il Centro, verranno messe a concorso, dopo il periodo di un mese, delle borse di studio, dell'importo di L. 50.000 mensili per i residenti fuori di Roma e di L. 30.000 mensili per i residenti in Roma. La frequenza alle varie sezioni del Centro è gratuita.

Le domande vanno inoltrate alla Direzione del Centro - Ufficio Concorso - in via Tuscolana, 832 - Roma, entro il 31 ottobre.



la americana. Tuttavia Ingrid Bergman, che dovrebbe doppiare se stessa per la edizione americana, ha deciso di non ritornare ad Hollywood. Sicché la R.K.O. non sa come fare per risolvere tale problema. Si pensa che non sia improbabile che l'attrice svedese venga doppiata da Signe Hasso. Se l'accordo non sarà raggiunto la R.K.O., secondo le più recenti informazioni pervenute dagli Stati Uniti, minaccia di montare il film a suo modo e di metterlo in circolazione anche senza aver ottenuto da Rossellini l'ultima parte del materiale girato.

"I registi parlano..."

...del film » è il tema del secondo fascicolo del mensile *Sequenze*, diretto da Luigi Malerba in Parma con la collaborazione di diversi critici e saggi cinematografici. Questo secondo fascicolo contiene scritti di Clair, Eisenstein, Chaplin, Stroheim, Oltvier, Disney, Carné, Dreyer, Chiarini, Pudovkin, Visconti, Pasinetti ecc. *Sequenze* ha in preparazione il terzo numero dedicato a « Il cinema italiano del dopoguerra ».

È stato proiettato...

...a Milano, in visione privata, il cortometraggio *Ceramiche ombre*, con il quale la Ferrania tenta il pas-



Luciano Emmer, regista di cortometraggi, debutta con un film normale a soggetto; ecco una inquadratura del suo « Una domenica di agosto », sceneggiato, tra gli altri, da Zavattini. La musica è del rumeno Vlad.

saggio dal piano sperimentale a quello industriale del suo sistema a colori: il Ferrnialcolor. L'interessante cortometraggio è diretto da Glauco Pellegrini, già collaboratore di questa rivista e che ha al suo attivo una lunga attività di documentarista. Operatore dello short è Ventimiglia.

A fine d'anno scade...

...il termine per la presentazione dei lavori partecipanti alle Olimpiadi Culturali, di cui abbiamo già dato notizia e che si svolgeranno mediante concorsi divisi in due categorie; nella seconda è tra l'altro iscritto il concorso per un soggetto cinematografico, aperto ai giovani che non oltrepassino i trenta anni di età. Il Comitato provinciale di Milano è in via Filodrammatici, 5.

STATI UNITI

Walt Disney...

...inizierà quanto prima la realizzazione di una nuova serie di disegni

animati a colori di lunghezza non superiore ad una bobina: tale serie si chiamerà « Walt Disney Sketch Book ». Di tali « one reel » Disney ha intenzione di produrne quattro ogni anno. Probabilmente il primo di questi cortometraggi — che si ispireranno a leggende e storie famose che non si prestano alla produzione di lunghi metraggi — sarà *Tre Brave Engeneer*, dalla saga di *Casey Jones*, un macchinista ferroviario diventato l'eroe d'una popolarissima canzone americana.

A New-York...

...nel cinema francese « Le Paris » (Sala Pathé) un grande successo di critica e di pubblico ha ottenuto il film di Claude Autant-Lara *Le diable au corps*.

I film americani...

...che dopo la ripresa autunnale della stagione cinematografica iniziata con il *Labour Day* hanno ottenuto maggior successo di pubblico sono:

- 1) *Top O'Morning* (Paramount),
- 2) *White Heat* (Warner Bros),
- 3) *I Was a Male War Bride* (20th Century Fox),
- 4) *Come to Stable* (20th Century Fox),
- 5) *Jolson Sings Again* (Columbia),
- 6) *Rope of Sand* (Paramount).

La M.P.A.A. e la 20th Century-Fox...

...hanno inoltrato formale richiesta alla Commissione Federale per le Comunicazioni affinché vengano riservate determinate lunghezze d'onda alle diffusioni televisive di spettacoli cinematografici. Una speciale sottocommissione della M.P.A.A. è stata incaricata di redigere un memoriale tecnico sulle esigenze di un vasto sistema di tele-trasmissioni per schermi grandi su scala nazionale.

Samuel Goldwyn...

...al Congresso annuale degli eserciti ha detto ai 700 delegati partecipanti ai lavori che « la limitazione imposta alla libera creazione cinematografica dalle pressioni dei



Yvonne Sanson e Totò in « L'imperatore di Capri » di Comencini.



A sinistra: negli studi "Clasa" di Città del Messico; si sta girando « El amor es mal negocio » (L'amore è un cattivo affare) di Salvador. A destra: i ragazzi protagonisti di « Plus de vacances pour le bon Dieu », tratto dalla "pièce" di Armont e Vandenberg per la regia di Vernay.



Il regista John Huston, Claire Trevor, Edward G. Robinson, Lauren Bacall e Lionel Barrymore durante una pausa del film « L'isola di corallo ».

gruppi organizzati e dai censori regionali costituiscono una intollerabile manomissione dei nostri diritti di uomini liberi». Il fatto curioso è che Eric Johnston ha aggiunto che « il cinema è un libero mezzo d'espressione che deve avere gli stessi diritti della stampa ».

FRANCIA

I film inglesi...

...da qualche tempo non possono

praticamente entrare in Francia. Il Governo francese ha sospeso l'ingresso della produzione britannica volendo effettuare una messa a punto sulla reciprocità degli scambi fra i due paesi.

Jean Cocteau...

...sta per iniziare le riprese della sua versione cinematografica dell'Orphee. Inoltre egli sta preparando la realizzazione de Les enfants

terribles e di una riduzione de La Venus de l'Isle.

A Cannes...

...all'Hotel Carlton si sono incontrati i rappresentanti della produzione francese, italiana, inglese, sovietica e americana, i quali si sono trovati d'accordo nel promuovere la ricostruzione di una « Federazione Internazionale dei produttori ».

GERMANIA

Le autorità militari di occupazione...

...britanniche hanno deciso di distribuire la maggior parte dei film culturali germanici scoperti in un sotterraneo di Amburgo; cioè le circa mille copie di 270 film, i quali sono stati affidati per lo sfruttamento commerciale alla « Gesellschaft zur Forderung des Kultur und Dokumentar films » e all'« Institut für Film und Bild ».

EGITTO

Una produzione italo-egiziana...

...verrà realizzata in doppia versione. Una troupe italiana, composta da Silvana Pampanini, Vittorio Gassmann, Enzo Fiermonte e Folco Lulli, guidata da Giacomo Gentilomo ed una troupe egiziana, dopo aver girato alcune scene al Centro Sperimentale di Roma, ne realizzeranno altre nella terra delle Piramidi. Il film si chiama Lo spariere del Nilo.

Un importante accordo...

...è stato concluso fra la Società Orientale del Cinema e la Società francese « Les Productions Cinématographiques ». Secondo tale accordo saranno distribuiti in Egitto non meno di 30 film francesi.

GRAN BRETAGNA

Robert Flaherty...

...sta curando una speciale edizione per gli Stati Uniti del film svizzero Michelangelo che egli ha comprato dalla Pandora Film di Zurigo.

SPAGNA

Una Sezione del Cinema...

...della Società degli Autori spagnuola sarà istituita prossimamente per la protezione dei diritti dei soggettisti e degli scrittori cinematografici. Ne sarà presidente il regista Saenz de Heredia.

ARGENTINA

La carenza di pellicola vergine...

...ha fatto sorgere in Argentina un florido mercato nero. La situazione sarà normalizzata quando entrerà in vigore la disposizione che include la pellicola vergine, agli effetti valutari, tra i generi « di prima necessità ».

CINA

Il primo film...

...realizzato in Cina nel dopoguerra da produttori cinesi è stato Il barbiere prende moglie, interpretato dall'attrice Li Li Hua.

SIODMAK A NAPOLI



A sinistra: Robert Siodmak (con gli occhiali) mentre gira una scena di « Foreign's Return », cioè « Il ritorno del figliol prodigo ». A destra: l'attore Jeff Candler (l'uomo in borghese), interprete principale del film. Sotto: Robert Siodmak accanto al suo operatore: William Daniels.

(P. S.). Siodmak somiglia molto a Nenni, ma è amico di Scelba; per questo ha potuto dare il primo colpo di manovella al Ritorno del figlio prodigo prima di aver sistemato una questione di carattere burocratico sorta all'inizio della lavorazione. Il regista di The Killers (I gangsters) ha telefonato al ministro che la polizia gli aveva impedito di girare certe scene ritenute lesive per la cittadinanza napoletana, e Scelba ha telefonato al questore di Napoli; il quale ha chiuso un occhio e Siodmak ha potuto così iniziare il film. Le prime scene si svolgono a bordo dell'« American Eagle »: una grossa nave da carico al largo del golfo partenopeo.

Il Ritorno del figliol prodigo narra la storia di un gangster, di origine italiana, il quale, estromesso dagli Stati Uniti, si reca in Toscana, dove si innamora della moglie di un diplomatico: sentimenti nuovi nascono nel fuori legge, che rinuncia ad uno scandalo inevitabile. Qualcuno ha creduto di intravedere in questo soggetto

la storia di Lucky Luciano; Siodmak lo nega, e gli spiace della involontaria coincidenza; Lucky Luciano, altra coincidenza, è alloggiato nello stesso albergo di Siodmak. L'interprete principale del film è Jeff Candler, noto in America per la sua attività radiofonica; Marta Toren è la moglie del diplomatico; tra gli altri attori figurano Dick Powell e Marina Berti.

Siodmak parla molto bene di Ladri di biciclette e di Vittorio De Sica. Non si dimostra invece entusiasta di Rossellini, del quale gli interessa soltanto Stromboli, il film interpretato dalla Bergaman. Secondo Siodmak, Rossellini disprezza troppo le esigenze commerciali, e non cerca la simpatia del pubblico. Su Pietro Germi non si pronuncia, in quanto non conosce la produzione di questo regista. Ha invece visto, in visione privata ad Hollywood, Senza pietà di Lattuada, film che lo ha molto interessato. Tra gli attori italiani preferisce Massimo Girotti e Anna Magnani.



NUOVA SERIE

15 OTTOBRE

1949

CINEMA

24

Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo moderno?

L'INIZIATIVA è stata ottima. Nelle sue intenzioni non si può che elogiarla. Un comitato composto di tutti i nomi migliori del cinema italiano (da De Sica a Lattuada, da Blasetti a Camerini, a Visconti, De Santis, Zavattini, Castellani, Alvaro, Pierrangeli, Zampa, Soldati, Moravia, Rossellini, Germi) ha indetto per i giorni 24, 25, 26, 27, 28 settembre, un Convegno internazionale di Cinematografia, che si è tenuto a Perugia nel Palazzo dei Priori, con l'intento di raccogliere tutti i più importanti cineasti del mondo a discutere intorno al tema: « Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo moderno? ». Il Convegno doveva essere un vasto dialogo, aperto a tutte le correnti. E ciò non è avvenuto perché esso si è risolto in una manifestazione delle sinistre. Di chi la colpa? E' difficile dirlo (forse, in gran parte, della tecnica organizzativa). Ci dispiace però dover notare che, in un clima dove è innegabile che fosse concessa la più ampia libertà di parola, il silenzio di oppositori notoriamente forniti di capacità oratorie, ha contribuito ad aumentare il troppo netto colore della manifestazione. Il fatto va segnalato (questa mancanza di buona volontà) poiché, a nostro avviso, è proprio dalla psicosi della impossibilità del dialogo che nascono alcune delle più serie ragioni di un conflitto irreparabile, della guerra (di questa psicosi sono stati vittime anche gli organizzatori quando hanno escluso dalle votazioni finali gli eventuali oppositori).

Il fatto va notato anche su queste pagine generalmente dedicate a problemi specializzati, proprio per raccogliere uno dei suggerimenti più importanti del convegno: quello che chiede all'uomo d'oggi un impegno totale, una visione che non scinda le preoccupazioni estetiche da quelle storiche, politiche, sociali, psicologiche, religiose dell'ora che volge. L'esigenza di un simile impegno è stata anzi affacciata per prima da Zavattini il quale, quando afferma che lo interessa di più l'atto morale che il risultato estetico, pare quasi voglia seguire la strada che Francesco De Sanctis indicava all'artista, dicendogli: « Se vuoi fare dell'arte, non pensarci ». Zavattini (che fa certamente dell'arte e perciò noi tutti lo ammiriamo tanto) ha richiamato subito i convenuti a quella responsabilità: si affaccia il pericolo di una nuova guerra; bisogna fare qualcosa, anche col cinematografo. In fondo questa è stata una delle preoccupazioni sostanziali dei vari oratori (molto importante, ma forse generica; talvolta un poco demagogica). I vari oratori hanno cercato di spiegare come, a casa loro, si tenta di adoperare il cinematografo, l'arte cinematografica, per assolvere a questi nuovi compiti di azione diretta, politica e sociale. Gli americani Paul Strand (autore, con Hurwitz, di *Native Land*) e Ben Barzman (scenarista di *Dmytryk*), in lotta contro la mentalità corrente di Hollywood, hanno spiegato le cause del conservatorismo di quella cinematografia denunciando il fenomeno dell'industrialismo, il quale si è creato una specie di vincolo dittatoriale nel gusto medio del pubblico; a cui s'aggiunga la volontà di non offendere la suscettibilità delle organizzazioni più potenti, la Chiesa cattolica ed altri gruppi. In simili condizioni è difficile introdurre idee nuove (contenutistiche e formali), nonostante ciò vada contro la tradizione liberale di quel paese. In simili condizioni nascono quelle produzioni che, coltivando un basso istinto del pubblico, sono degenerate in un culto sferzato per la violenza.

Georges Sadoul è invece partito dal cinema francese dell'anteguerra per dimostrare come esso fosse, alle origini, fortemente radicato nei problemi del momento (la crisi economica, il pacifismo) e da ciò traesse la sua vitalità; come poi, all'avvicinarsi della nuova guerra, esso tendesse sempre più alle soluzioni metafisiche, uscendo dalla realtà e preparandosi al disfacimento. Ricostituitosi nel dopoguerra — sempre a detta di Sa-

doul — il cinema francese conterebbe tutt'ora in uomini capaci di riprendere un concreto discorso storico (sia pure sotto varie forme fantastiche), ma le preoccupazioni del successo economico indurrebbero i suoi produttori a tentare un'imitazione dei vecchi schemi di successo e delle vecchie soluzioni metafisiche, incapaci di rispondere agli interrogativi più urgenti del mondo del 1950. La situazione italiana è stata invece presentata da Carlo Lizzani e da Alberto Lattuada. Lizzani ha mostrato — citando molti passi di *Cinema* vecchia serie — come l'attuale cinema italiano non sia nato a caso, bensì dal desiderio di alcuni giovani (desiderio espresso già nell'anteguerra) di inserirsi nei motivi più scottanti della nostra società; come esso si sia infine affermato nel clima di rinnovamento dell'immediato dopoguerra, per correre oggi il rischio — sotto pressioni di paura industriale e di convenienza politica — di ricadere in vecchie posizioni conformistiche e dannose, proprio mentre lo si invita ad una fuga nel sogno, che è insieme una fuga dalla realtà, dai problemi attuali. E Lattuada, sempre più preoccupato della pressione industriale, ha addirittura prospettato l'eventualità di ricorrere al passo ridotto, tentando la liberazione economica ed artistica nei minori costi di produzione.

Se così è stata presentata la situazione di alcune delle democrazie occidentali, vista da un angolo di sinistra (contro una simile interpretazione si è levato a parlare J. G. Auriol per sostenere che da noi, l'artista, quando è « arrivato », è libero: ha discutibilmente esemplificato col caso di Dreyer), i rappresentanti delle democrazie orientali, dall'ungherese Hont, al cecoslovacco prof. A. M. Brousil, al polacco Aleksandr Ford — autore di *Strada di confine* — ai russi Vsevolod Pudovkin, Boris Cirkov, Michail Papaiewa, hanno, un poco massicciamente, parlato di soluzioni: le soluzioni che i loro regimi hanno dato al problema dell'impiego del cinematografo nella lotta politica sul piano internazionale, nella divulgazione didattica sul piano interno, nell'esaltazione del nuovo eroe, il proletariato che costruisce il socialismo. Il prof. A. M. Brousil, in polemica col concetto tradizionale di « rappresentazione » (che egli intende, a torto, come una semplice registrazione di fatti), ha così spiegato il concetto di realismo socialista: « Il termine *realità* rappresenta un'idea molto vasta che contiene sia l'essenziale, sia ciò che viene dal caso. E' necessario farne la scelta, poiché non è sufficiente montare e registrare la realtà: bisogna classificarla. E ciò non è ancora sufficiente: è necessario ricercare i legami tra i fatti. E ciò non è ancora tutto: i legami così scoperti non devono essere dei legami passivi, bensì è necessario afferrare il senso della loro evoluzione e scoprire il loro carattere dinamico... I realisti borghesi hanno rappresentato la vita in modo geniale nelle loro opere classiche; i realisti socialisti intendono trasformarla ». Il cinema viene così messo al servizio della politica che, ponendosi degli obiettivi immediati, li assegna immediatamente agli uomini di cinema; viene messo al servizio della scienza per divulgarne le scoperte o farne di nuove.

Vsevolod Pudovkin — la cui figura prestigiosa ha nobilitato il convegno, nonostante certe sue affermazioni discutibili, con una ammirevole sincerità ed una irrompente sanità, oltre che con l'eco delle grandi opere compiute — ha specificato poi quali sono i problemi dell'uomo che vive nel suo paese: il problema della pace, quello dell'istruzione, la ricerca di una forza costruttiva nell'ottimismo, l'autoglorificazione (non in senso individualistico, ma dell'uomo collettivo, il nuovo eroe, che vive al servizio della comunità). Se il sottoscritto, forse perché sottilmente corrotto, ha accolto con un po' di sospetto certi eccessi di sanità, benché sia pronto ad ammirarne i risultati migliori ed a trarne l'eventuale lezione, non è cosa che deve meravigliare.



Al centro della foto: Vsevolod Pudovkin, giunto in Italia in occasione del Congresso di Perugia, a colloquio con René Clair, che sta girando a Roma « La bellezza del diavolo » con Gérard Philipe e Michel Simon; a sinistra, l'uomo con le mani in tasca, è il documentarista Joris Ivens

Ma i cattolici militanti? Come mai non hanno applaudito ad un simile impiego dei mezzi artistici, loro che sostengono ogni giorno la necessità di rappresentare l'uomo-modello, la vittoria del bene sul male; loro che chiedono l'ottimismo, i buoni sentimenti, i fatti edificanti; loro che condannano tutto ciò che considerano morboso o pessimistico o troppo crudo? Non sentivano che il modo di concepire i compiti dell'arte — pur con certe varianti contenutistiche — era lo stesso delle loro posizioni ufficiali?

Il tema del Convegno: « Vivono nel cinema d'oggi i problemi dell'uomo moderno? » era, come si vede, un tema prettamente contenutistico, se lo si riguarda rispetto all'arte. Non ci si meraviglia perciò se le risposte hanno avuto un carattere fondamentalmente contenutistico (semmai ci sarebbe da chiedersi se i problemi dell'uomo moderno siano tutti qui: politico-sociali visti in questo modo, o non ve ne siano anche di altri, importantissimi, psicologici, religiosi, sentimentali, morali, sessuali, di costume nazionale, estetici, scientifici, benché tutti allacciabili, per chi ne abbia voglia, ad una categoria sociale). E' accaduto tuttavia che — trattandosi di metterli in rapporto con un mezzo espressivo com'è il cinematografo — siano sorti qua e là, problemi di stile, il problema dell'arte e della condizione dell'artista. Un problema di stile — che ha suscitato un grande interesse — è stato sollevato da Cesare Zavattini quando ha detto che il cinema doveva seguire la strada documentaria di Lumière e non quella fantastica di Méliès. La discussione, a questo proposito c'è stata. Lattuada ha suggerito una sintesi tra documentario e fantasia; Lizzani ha invece ribadito l'affermazione di Zavattini, sostenendola come una autentica necessità per il cinema italiano, poiché lo induce a prendere un deciso contatto con certe realtà finora inesplorate; Galvano Della Volpe l'ha difesa, come una forzatura a scopo polemico, ritenendola aderente al concetto di un'arte nuova, adatta al nostro tempo, qual'è il cinema; mentre Sadoul e Brousil si sono schierati contro, affermando che non è il nostro un problema di stile (« Méliès — ha detto Sadoul — era molto più vero, con le sue fantasie, del documentarista Lumière »), ma un problema di contenuto.

Né si è mai parlato di raggiungimenti formali. S'è visto insomma che, a questo riguardo, il Convegno preferiva rimanere nel campo dei soggetti. Esso è stato infatti la parata di alcune « soggettistiche ». Perché quando qualcuno ha tentato di sollevare un problema estetico più generale, non è riuscito poi a proporre, come soluzione, che l'assegnazione di alcuni compiti ai contenuti dell'artista. Mentre rimaneva sospesa nell'aria, ad esempio, la domanda: « Se è soltanto un problema di con-

tenuti, che differenza passa tra un manifesto murale e *Ladri di biciclette*? ». Risultò evidente, a questo proposito, che una certa confusione regnava in molti delegati al Convegno. Il delegato ungherese, ad un certo punto, disse, ad esempio, che nel suo paese, prima di fare un film, al Ministero apposito chiedono, del soggetto, per approvarlo: « E' artistico? Fa gli interessi del popolo? ». Alla seconda domanda è possibile rispondere, grosso modo, nel senso che si può stabilire se segue le modalità dell'ideologia dominante; ma alla prima? come si fa a rispondere se il film sarà artistico, giudicandolo dal soggetto? Sono principi elementari. La quale rivelazione — conoscendo la complessità del fatto artistico e della sua genesi — potrebbe invitare ad una discussione intorno a quella che è e quella che dovrebbe essere la condizione dell'artista, anche a causa della sua natura di precorritore. Discussione che scade subito di importanza se noi consideriamo il cinema o gli altri mezzi espressivi come fonti di atti eminentemente politici, da trascurare sotto questo rispetto artistico, a causa di risultati immediati da raggiungere, considerati più importanti di quelli veramente lirici, veramente epici.

Basta. Ci accorgiamo ora che la nostra relazione è stata davvero grossolana e incompleta. Abbiamo un motivo di giustificazione nel fatto che, in un convegno dove hanno parlato studiosi e artisti come Pudovkin, Strand, Barbaro, Lattuada, Della Volpe, Lizzani, Brousil, Auriol, A. Ford, Ivens, Casiraghi, Barzman, Tosi, Sadoul, Zavattini, Blasetti, Capitini, Papiewa, Cirkov, Vergano, Hont e Lodz; in un convegno al quale hanno inviato documentati messaggi Flaherty, Rouquier, Grémillon, Daquin e i famosi « dieci » espulsi da Hollywood, non era facile ridare in sintesi i molti motivi da essi promossi e sviluppati (e forse ne abbiamo dimenticati diversi). Se un bilancio dobbiamo fare, esso non è così negativo come alcuni colleghi hanno voluto far credere. Il Convegno è stato, ad esempio, utilissimo dal punto di vista informativo: ci ha fornito ampio materiale per giudicare, appassionatamente, concezioni dell'arte di una vasta parte del mondo. Ha permesso — e non è cosa trascurabile — un certo numero di incontri umani, tra cui, commovente, quello con Pudovkin. Ha affermato, come si diceva all'inizio, una necessità che per gli italiani non sarà mai abbastanza esaltata: quella di inserirsi, responsabilmente, nei problemi della propria società. Negativo nella struttura, esso non è riuscito ad aprire, nel suo settore, l'auspicabilissimo dialogo che dovrà contribuire ad impedire a due mondi di chiudersi in posizioni di battaglia armata, secondo lo stile delle tribù selvagge.

RENZO RENZI



CHARLIE IL FANCIULLO

vedeva secondi fini. Ma quando, e proprio nel tempo della crisi americana, i buoni e i cattivi rivelarono d'appartenere a due gruppi sociali nettamente distinti e in lotta fra loro, allora l'occhio di Chaplin diede uno sguardo d'intesa a tutti quanti come per raccogliere consensi; però, siccome continuava a guardare i tempi e gli avvenimenti "moderni" con quegli occhi di "prima", parve chiaro che in tal modo andava all'inversa del solito suo tema; il che comportava nello stile una soluzione di continuità, nei temi svolti una visione distaccata e deformante, e nei riguardi della personalità di Chaplin uno schiarimento del segreto della sua visione. Con ciò non intendo affermare che Chaplin non prende parte agli avvenimenti moderni, o che non comprenda gli avvenimenti (il che sarebbe vero appena in taluni casi). A me interessa non la partecipazione reale di Chaplin alla vita, bensì di conoscere il suo punto di vista quando sia ancora isolato nella "ispirazione", quando discopre quelle serie d'immagini di cui ride e secondo quel riso conforma poi situazioni e trucchi comici. Infine, con quali occhi bisogna considerare il mondo per scoprirlo come appare a Chaplin?

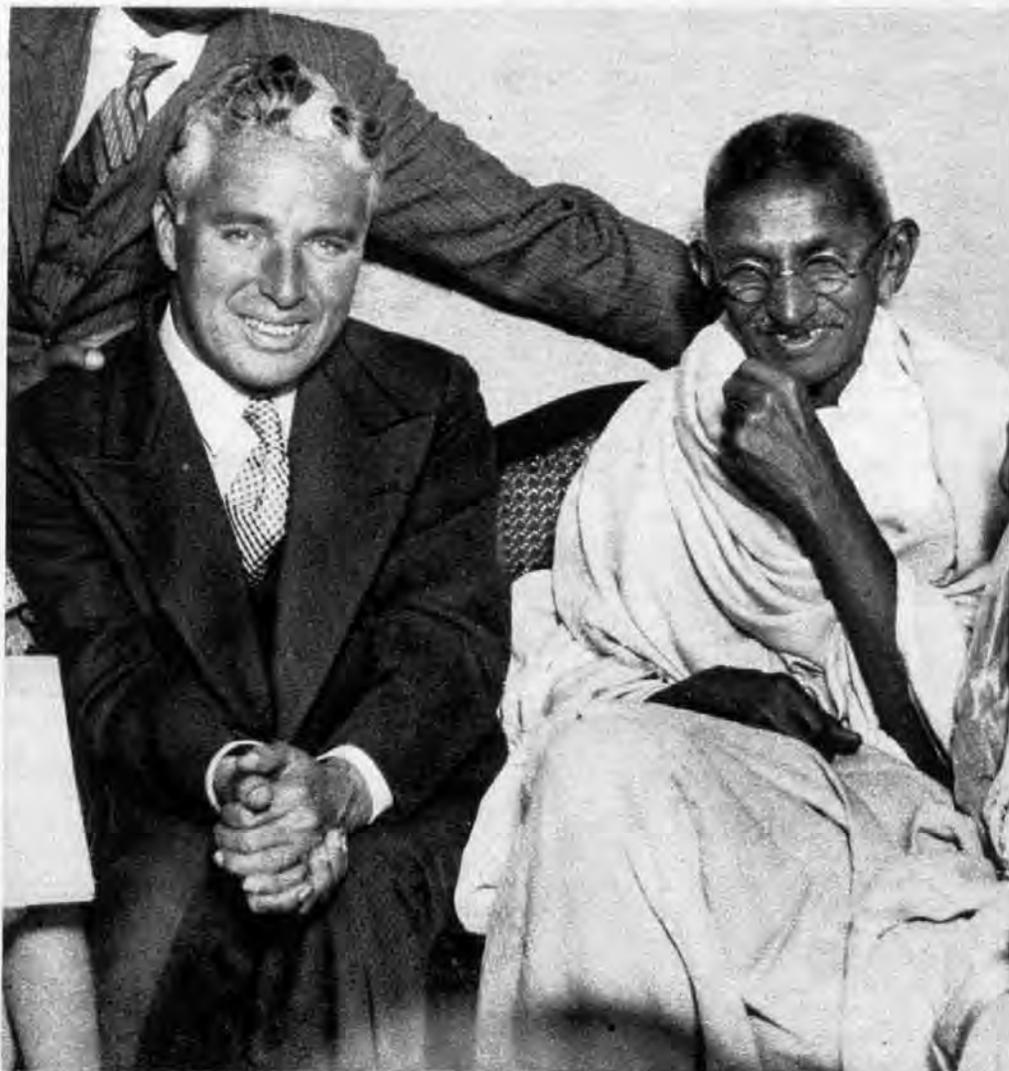
Un gruppo di fanciulli cinesi ridono. E il loro riso appare in primo piano, si allontana in campo medio, ritorna in primo piano. Perché ridono?... Laggiù accade qualcosa. Un uomo giace riverso sopra un letto, e forse è ubriaco, mentre una donna giovane, una cinese, lo percuote con i pugni chiusi sul viso. E i ragazzi, a quella vista, non trattengono le risa. Anche se quell'uomo è il padre, e quella donna è la madre. E il padre non è ubriaco, anzi la madre non lo percuote perché lo crede ubriaco... Infatti quell'uomo è morto. La moglie lo colpisce con i pugni sul viso perché è morto e il

lascia morire di fame tutti quanti, anche quei fanciulli che laggiù ridono spensieratamente. Questa scena, ben s'intende, non è presa da un film di Chaplin. È il riassunto d'un episodio del romanzo di André Malraux: *La condition humaine*. Ma quando penso a Chaplin mi sembra di vederlo come quella piccola fanciulla che ride spensierata nel guardare la testa di un uomo ciondolante fra i pugni di una donna. Non importa se si tratta del padre, e della madre; non le importa che il padre sia morto. Questo è il segreto di Chaplin, il mistero della sua visione che lo rende grande artista, inimitabile: vedere anche i fatti più strani, pietosi, tragici con gli occhi di un fanciullo che ride. E creare subito l'immagine che esca nitida e superiore alle considerazioni morali, ai pregiudizi, al rispetto umano, proprio alla maniera in cui un fanciullo ilare intravede un fatto o un mondo nuovo. Senza consapevolezza, innocentemente, la sensazione comica eccola già mutata in un aspetto comico.

La creazione si manifesta in tre modi: *Il fatto non ha attinenza con la realtà*. Chaplin lo presenta con la grazia di una svagata buffoneria. *Il fatto si riferisce a un dramma personale*. Chaplin lo percepisce come un melodramma umoristico in cui mescola motivi di lagrime e di risa. (La cieca bagna d'acqua Chaplin, ed è scena ridicola. Ma la cieca avendo riacquistata la vista non riconosce più, al tocco della mano, il timido innamorato che l'ha fatta guarire. Motivo che si ritrova, con effetto comico, quando il milionario strappato al suicidio riconosce il suo salvatore solo nell'ebbrezza del vino). *Il fatto è socialmente tragico*. Chaplin l'evolve dalla rappresentazione per fanciullo che ride alle allucinate sequenze di *Modern Times*: l'incontro dell'ubriaco nel magazzino con i saccheggiatori; le scene della

«CHARLIE THE KID»: mi sembra che il titolo tolto da uno dei film più popolari, se non il più popolare di Charlie Chaplin degna- mente figuri accanto al suo nome come quello che lo rivela in piena luce, a somiglianza di "il Conquistatore", "Cuor di leone" oppure "il Terribile" che davan maggior risalto alla persona di Guglielmo, pioniere vittorioso nell'isola poi della Gran Bretagna, o di Riccardo leggendario valoroso fra i Crociati o infine del savio imperatore di Mosca; Ivan Vassilievic IV. Non m'interessa l'arte sua di regista, da un punto di vista tecnico; quando si pensa a Chaplin, innanzi tutto si vorrebbe penetrare nell'insolita struttura di quel pensiero che vede le cose e i fatti in maniera così strana cui corrispondono immagini della medesima stravaganza. Ci occuperemo quindi, non della filosofia di Chaplin bensì di quella sua percezione della vita che genera le invenzioni rare e inconfondibili del genuino umorismo di Chaplin.

La lepre non vede come gli uomini: condannata a fuggire, inseguita, ha la visione di quanto avviene dietro di essa, ma dinanzi le si estende uno spazio pressoché invisibile. Il montone vede due mondi separati e distinti a destra e a sinistra, perché il campo visivo dell'occhio destro e di quello sinistro non compongono una unità ottica. Una visione diversa delle cose, arreca conseguenze diverse quando si voglia tradurla in immagini che sono la conclusione di un procedimento di trasformazione della "sensazione" in "percezione" e quindi in "concezione", per l'uomo in quadrato in una concezione del mondo, cioè in una "filosofia". Come pure l'occhio, e pure l'occhio del pensiero renda l'immagine, come "veda" insomma l'occhio straordinario di Chaplin capace d'intravedere gli abissi danteschi o il tema goyesco di *Modern Times* sotto forma di vaga gaiezza, ecco ciò che interessa, che appassiona, ecco l'enigma che si vuole risolvere: con quali occhi Charlie Chaplin osserva la vita? Il segreto di questa visione senza dubbio si trova in *Modern Times*. Finché si trattava soltanto di quelle famose comiche nelle quali non esisteva ancora una distinzione netta fra ricchi e poveri, ma questi e quelli come per caso, e senza pregiudizio, eran buoni e cattivi indifferentemente, e con la stessa indifferenza i buoni potevano anche essere ricchi, e i poveri cattivi, allora l'occhio di Chaplin non aveva alcun turbamento e non



Charles S. Chaplin con Gandhi, durante il loro incontro avvenuto a Londra nel settembre 1931.

bandiera rossa, dell'involontaria provocazione degli scioperanti, dell'ammutinamento. Il modo di vedere di Chaplin suscita il riso, sia attraverso il buon esempio in *The Kid* e in *City Lights*, sia sotto forma di sentimentale in quella attesa d'amore in *The Gold Rush*, sia quale accusa sociale in *A Dog's Life* (Vita da cani). Ma è sempre la stessa rivelazione di una visione immediata e spontanea, di una visione primitiva e ingenua che ignora i dubbi di coscienza e i turbamenti morali. E ha un fascino appunto da tale ingenuità, perché ignora anche il "mestiere", tutto ciò che agevola la tecnica delle comiche americane. L'occhio del fanciullo è il raro privilegio di Chaplin che si manifesta sempre in tutti i suoi lavori dalla innocenza di *Una notte all'Opera* sino alla tragedia di *Modern Times*.

Soltanto il genio vede il mondo a quella maniera e non altrimenti ha il coraggio di mostrarlo. Forse, non è neppure coraggio: per lui è naturale vedere in quella maniera. Insisto su tale affermazione, ma io appartengo a ben altra gente diversa, non più ingenua o primitiva, alle persone grandi che da tempo ormai non sanno più ridere di cose strane che hanno invece un contenuto strano. Sono anch'io una persona grande che ha dimenticato il tempo dell'infanzia "senza leggi", della morale propriamente detta, di tutte le convenzioni etiche ed eccetera eccetera. Tuttavia anche la realtà serve a Chaplin quasi motivo d'accompagnamento che proceda col tema principale. In *Shoulder Arms* (Charlot soldato) essa si sente con i riferimenti all'assurdità tragica della guerra; in *Modern Times* è rappresentata appunto dall'era contemporanea. Bisogna pensare che il compagno di Chaplin non è quel diavolaccio enorme, terribile, manesco e feroce che quando non "gira" dirige una



Il modo di vedere di Chaplin suscita il riso, sia attraverso il buon esempio sia sotto forma sentimentale, come nella classica sequenza dell'attesa d'amore in «The Gold Rush» (1925).



Jackie Coogan in «The Kid» (il monello), con il quale Chaplin fece piangere tutto il mondo.

taverna di lusso ad Hollywood. Il vero compagno di Chaplin è ancora più immenso, orribile e crudele poiché Chaplin fa coppia con la realtà di quella commedia umana che sembra svolgersi nell'arena d'un circo e dove alla fine Chaplin ha la meglio, con la sua candida ingenuità: castiga ridendo il dottorame saccente della maschera ipocrita, finisce col mettere in ridicolo la logica e la pratica, la prudenza e la preveggenza, la grande buaggine degli uomini ragionevoli. Da spettacolo a tutti, e come il giovane chimico alle sue prime analisi scopre in una goccia d'acqua pura impensabili germi di vita, non altrimenti nella visione pura e primitiva di Chaplin è contenuta in germe la molteplice varietà dell'esistenza, cui tutti possono interessarsi.

Charlot mago, stregone ilare, simile a Cagliostro per diavoleria metafisica. Una sera, mi trovavo con Chaplin a Hollywood, e si decise d'andare a vedere le giostre e i baracconi a Santa Monica dove poi, come sempre accadeva, egli si sarebbe messo a fracassare le pipe di gesso, a scaraventare palle di pezza contro piramidi di bussolotti e intanto i ragazzi sarebbero venuti a battergli sulla spalla: «Buona sera, Charlie!». Durante il tragitto in automobile mi diede un libriccino, scritto in tedesco. «Per favore, fatemi sapere cosa si dice di me». Sapeva, infatti, che quel libriccino parlava di lui. L'autore, un espressionista infatuato, in frammenti d'un delirio cosmico, immaginava che Charlie Chaplin trapassando col bastoncino il caos rinnovato indicasse uno scampo oltre i limiti del mondo. «Ditemi, cosa si dice di me», continuava a domandarmi Chaplin. E quella domanda dovrebbe porla ogni momento, tanto si è scritto e parlato di lui. Gli è stata attribuita soprattutto, con superstitazione cieca, la fantasia del Maligno. Elia Faure, morto dopo aver compiuto una storia dell'arte in diversi volumi, scriveva di lui: «Saltella da un piede sull'altro — sono piedi talmente tristi ed assurdi — in tal modo volendo raffigurare i due poli del pensiero: la conoscenza e il desiderio. E così saltellando vorrebbe stabilire l'equilibrio dell'anima, che però perde subito che l'abbia conquistato...». Io so soltanto che, in Occidente, la verità scelse quest'uomo infantile che soggiungeva ridendo per collocare, fra le cose suscettibili di riso, anche le cose che di per sé non farebbero solitamente ridere. Ripeto che Chaplin lavora "in coppia" con la realtà. Il suo umorismo non deriva da un contrasto, ma è spontaneo, e il suo riso è sincero. La satira

che vi si aggiunge è l'ultima fase del sorriso di Charlie Chaplin.

«Vi ricordate di quella scena in *The Kid*, in cui io dò da mangiare ai bambini poveri come fossero tanti uccellini?». Chaplin mi rivolse questa domanda sul suo "yacht", mentre stavamo osservando i leoni marini che da un'isola si tuffavano. E subito aggiunse: «Io li trattavo male, i bambini, perché li odio». L'autore di *The Kid* che ha fatto piangere quasi tutto il mondo sulla sorte d'un bambino abbandonato, odia i bambini. E', quindi, un mostro? Ma bisogna pensare che sono proprio i fanciulli, che non amano i bambini. Poi, lo "yacht" avanzò in un mare agitato che lo scuoteva come il dorso di certi animali. Chaplin ne derivò subito un'immagine che gli dispiacque. «Disprezzo gli elefanti. Hanno tanta forza, e una docilità così rassegnata».

«Fra gli animali feroci, quali preferite?»
«I lupi», mi rispose senza esitare. E in quel momento, con quegli occhi grigi e l'arco grigio delle sopracciglia, e i suoi capelli arruffati, Chaplin aveva qualcosa del lupo. Assomiglia al lupo ch'è in lotta con tutti. O forse è soltanto una posa che gli si è imposta dopo tante inimitabili interpretazioni.

Ricordo quando vidi *City Lights* in casa di Chaplin. Io sedevo nella sua poltrona di tela, e Charlie provava con la mano sul pianoforte l'accompagnamento mentre sullo schermo salvava un ricco signore che voleva morire anegato e questi provava per lui riconoscenza soltanto quand'era ubriaco. Faceva ridere? Faceva pensare al senso tragico di Dostojewsky. L'uomo, in Chaplin, dapprima lotta contro l'uomo. Poi, l'uomo combatte contro la società, senza speranza. Dal poliziotto di *A Dog's Life* sino a tutta quanta la polizia di *Modern Times* è una costrizione continua. La catena del prigioniero, schiavo della macchina, pesa come una croce sul Golgota moderno, e sul nuovo calvario di Chaplin danza un minuetto che ricorda Mozart ma è macabro e ridicolo. Bisogna prenderlo così com'è. Una volta, anni or sono, vidi in un giornale di Londra, *Graphic* o *Sketch* non ricordo, una fotografia che ebbe grande diffusione. «Alt! S. M. il Fanciullo!», si leggeva scritto. A Bond Street, a Piccadilly Circus un poliziotto interrompeva il traffico per lasciar passare da un marciapiede all'altro la carrozzella d'un bambino. «Alt! S. M. il Fanciullo!», si ha voglia di gridare a Chaplin. E, naturalmente, bisogna prendere questa Sua Maestà, così, com'è.

Le situazioni in Chaplin non sono come in

quei racconti nei quali, senza tener conto dell'anima infantile, i supplizi si aggiungono agli assassini e gli orrori alle atrocità in un crescendo di tema obbligato. Avviene però che, siccome la lettura dei racconti richiederebbe troppo tempo, si è provveduto a distillare la quintessenza della fantasia macabra in pochi versi di cui ci si sovrugga facilmente. Perciò, da tempo immemorabile, tutti i fanciulli d'Inghilterra e d'America recitano per spasso quel campionario di tutte le morti che si riferisce a *Ten Little Nigger Boys*.

...Cinque piccoli indiani andarono in giudizio; uno fu condannato, e rimasero in quattro. Quattro piccoli indiani andarono sul mare; uno morì annegato, e rimasero in tre. I tre piccoli indiani incontrarono un orso; uno morì mangiato, e rimasero in due. I due piccoli indiani si scaldarono al sole; uno morì bruciato, e rimase uno solo. Questo piccolo indiano, che andava solo solo andò a finir sposato, e non rimase alcuno.

Forse, soltanto negli ultimi versi si trova il vero significato di questo necrologio; il matrimonio pone fine all'esistenza infantile. L'ultimo indiano morrà e il suo posto sarà preso da un indiano già adulto. Ad ogni modo, l'uso di dare cadenze infantili a bizzarre atrocità si riscontra, fra i tanti, specialmente in Harry Graham: *Versi senza pietà per case senza cuore* (*Ruthless Rhymes for Heartless Homes*, Londra, diciannovesima edizione!) dove basta la prefazione a dare un saggio del contenuto:

*In perfetta umiltà, e con rossore
offro i miei versi
ai fanciulli dai venti ai novant'anni.
Adatti invero
per chi fra loro fosse rimbambito.*

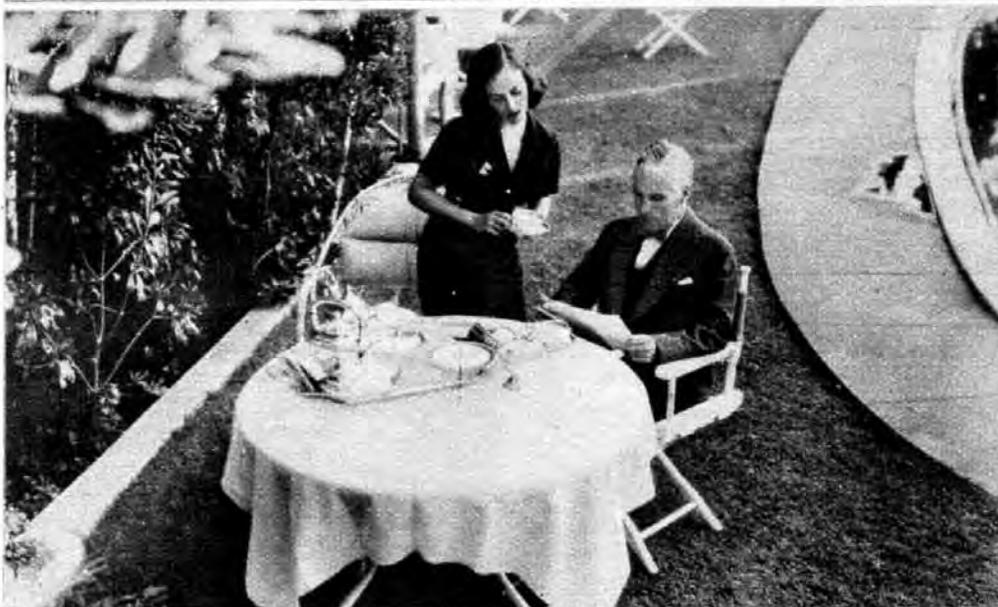
I versi, dedicati a coloro che sono entrati nella seconda infanzia, conservano quei modi di cantilena cari alla prima infanzia.

Il padre severo.
*Un padre che sentì i figli gridare,
quanti ne aveva li volle annegare.
E disse quando n'ebbe fatto festa:
Signore, mi rompevano la testa!*

Mister Jones.
*Un treno in due tagliava un servitore,
ma il padrone non perse il buon umore.
Portatemi — ordinò — una metà,
quella soltanto che le chiavi ha.
Necessità.*

Sono stato costretto
a uccidere mia moglie,
metterla sotto il letto;
perché, se lei russava,
dormir non mi lasciava.

Si potrebbe dissertare a lungo sull'umorismo inglese contrapposto alla "anima slava" citando a proposito di *Necessità* il dramma di Cécov: *Il bisogno di dormire* dove una servetta stragola il bambino affidato alle sue cure perché di notte con i suoi pianti non la lasciava dormire. Nel personaggio tragico di questa servetta ancor fanciulla, nei racconti fantastici dei fratelli Grimm o nei *Versi senza pietà*, ilari e tragici, riesce evidente la rivelazione della psicologia infantile che Leone Tolstoj aveva già attentamente osservato. Massimo Gorki era stato ancora più esplicito. «... Andersen era desolatamente solo. Per quel poco che conosco della vita sua mi risulta che visse in modo diverso dagli altri uomini. Viaggiava molto, il che conferma la sua solitudine. E quindi si rivolse ai fanciulli, ma in ciò sbagliò perché i fanciulli non hanno compassione più che i grandi. Anzi non sanno cosa sia la compassione...». Lo dimostrano i loro giochi, i loro scherzi e discorsi. E Kononenko scrive dei fanciulli di Mosca: «"Nonno, credi tu che riuscirai a vedere la nuova Mosca? Che potrai vivere sino a quel giorno?" domanda con franca crudeltà Vladilè. E mi accorgo che nel porre la domanda egli sa che non avrebbe dovuto rivolgerla al nonno. Ma di solito non ha compassione dei vecchi, e da quando ha imparato, da altri ragazzi che con i vecchi si può fare il sapone, mi domanda spesso con ironico interessamento quanto sapone si potrebbe ottenere con il nonno...». Kimmins (*The Spirings of Laughter*) ha osservato i fanciulli inglesi ed americani basando le proprie dichiarazioni sopra una imponente raccolta di dati statistici. Nel capitolo *Di che ridono i fanciulli* scrisse testualmente: «...Le disgrazie degli altri provocano le risate dei fanciulli e forniscono l'argomento delle loro storie più divertenti. La percentuale di questa crudeltà è in ragione dell'età: su soggetti di sette anni si ha il 25% per i fanciulli e il 16% per le bambine. Su quelli di otto anni, si ha rispettivamente il 18% e il



Sopra: Charles S. Chaplin con G. Bernard Shaw e l'aviatrice Amy Johnson (prima a sinistra). In mezzo: Chaplin con Paulette Goddard ai tempi di «Modern Times». Sotto: Chaplin a Venezia.

10%. A nove e dieci anni, la diminuzione è ancora più evidente. Però, per quanto riguarda le loro storie, i fanciulli ne traggono motivo di risa più a lungo specialmente nel pericolo dell'età ingrata dai dodici ai quattordici anni». Lo stesso Kimmins in un altro studio sui fanciulli (*The Child's Attitude to Life, 1926*) riporta una delle loro storie tipiche: «Un uomo stava facendosi la barba, quando si bussa alla sua porta e, nella fretta d'andare ad aprire, si taglia via il naso. E' tanta l'emozione di quest'uomo che gli casca il rasoio, e il rasoio gli porta via il dito pollice del piede. Viene il dottore e fascia tutto quanto. Quando si tolgono le fasciature ci si accorge che il pollice era andato al posto del naso, e il naso al posto del dito pollice del piede. E la cosa era molto seccante, perché quando il pover uomo doveva soffiarsi il naso era costretto a levarsi le calze e le scarpe...».

Situazioni simili si trovano di frequente nelle pantomime del Pierrot inglese, da non confondersi con quello francese, e perciò aveva tanto stupito Baudelaire, abituato a Debureau. «Pierrot — racconta Baudelaire (*Curiosités esthétiques, Art. «De l'essence du rire»*) — è un turbine d'iperboli. Alla fine viene condannato a morte e dev'essere ghigliottinato. Perché proprio la ghigliottina in un paese come l'Inghilterra dov'è in uso l'impiccagione si spiega soltanto col séguito. Pierrot dunque tenta di ribellarsi come un bove che senta il mattatoio, ma alla fine deve rassegnarsi. La testa gli viene staccata dal tronco: una testa mostruosa, bianca e rossa, mentre il tronco mostra il disco sanguinante del capo mozzato, la spina dorsale trunca e tutti i particolari di una anatomia spicciola. Se non che Pierrot nient'affatto convinto si rimette in moto col troncone, riprende la sua testa e dimostrando molto più spirito pratico se la mette in tasca come fosse un cartoccio di salame o una bottiglia di vino...». Per completare l'elenco si potrebbe anche citare Ambrogio Bears, tanto più che le crudeltà "umoresche" di tale autore rientrano in quel caratteristico umorismo inglese, di cui si tratta, e che ha una origine comune. In *L'uomo e l'oca*, un uomo stava spiumando un'oca ancora viva, la quale evidentemente malcontenta gli rivolse queste parole: «Supponiamo che tu sia l'oca, credi che si provi piacere a lasciarsi spiumare?». «Invertiamo i rapporti», rispose l'uomo. «Supponiamo che tu sia l'uomo, credi che proveresti piacere a spiumarmi?». «Lo credo!» esclamò l'oca con sincerità ed altrettanta ingenuità. «D'accordo!» concluse l'uomo. «Infatti io provo un grande piacere a spiumarti».



Tipico atteggiamento di Chaplin "in privato".

Le trovate di *Modern Times* procedono tutte con tale vivacità di spirito. «Felice soltanto i fanciulli, e non per molto tempo», diceva la saggia Wassa Jelleznova di Gorki. Non per molto tempo dacché le recise proibizioni degli educatori e delle regole morali incominciano presto a porre un limite ai desideri senza fine dei fanciulli. Chi non sappia a tempo sottomettersi a queste limitazioni e volgere a proprio favore la disciplina della costrizione; che, divenuto uomo, voglia rimanere fanciullo; tutti costoro sono destinati a un disaccordo con la vita che li porrà in una situazione assurda e ridicola. Se la visione infantile di Chaplin sceglie gli argomenti della commedia e la maniera di presentarli, in sede pratica di sviluppo la comicità delle situazioni deriva dalla sovrapposizione della realtà al suo modo ingenuo di vedere la vita. La semplicità in Cristo quale l'immaginava Wagner nel turbamento di un presentimento

di morte, Chaplin la sente invece nelle viuzze desolate dell'Est Side e in uno spirito d'umiltà che differisce dalla pompa solenne del Parsifal, a Bayruth, quando si accosta al santo Graal. Semplice, amorale, crudele come i fanciulli Chaplin prende a prestito i loro atteggiamenti, quel candor d'apparenza dell'infanzia che dalle persone grandi viene rievocato come l'incanto d'un paradiso perduto. E da questo candore egli ottiene una genuina emozione che sa preservare dalla falsa sentimentalità. Talvolta s'eleva a vera poesia sublime: nel finale di *The Pilgrim*, quando uno sceriffo di buon cuore ma al termine della pazienza allunga una pedata a Chaplin, evaso dal bagno, che non capisce altrimenti di poter fuggire nel Messico. Questo sceriffo generoso l'aveva condotto sino alla linea di frontiera, e in tutti i modi gli aveva fatto intendere che se ne andasse in libertà, invano. Finalmente gli addita un fiore dall'altra parte della frontiera, e Chaplin docile e remissivo va a cogliere quel fiore mentre lo sceriffo si allontana con un respiro di soddisfazione. Ma, dopo pochi passi, Chaplin lo raggiunge ancora e lo segue col fiore in mano. Soltanto la pedata nel fondo dei pantaloni può risolvere in maniera drastica la situazione, e rendere la libertà a Chaplin. Forse, è anche il finale più intelligente di tutti i suoi film: Chaplin che a passetti saltellanti si allontana felice dall'obbiettivo mentre il cerchio di luce si restringe attorno a lui che scorre sulla linea di frontiera, un piede di qua in America, un piede di là nel Messico. Un piede sul territorio dello sceriffo, della legge, della palla di piombo con catena; un piede sul territorio libero, fuor della legge e d'ogni prigionia, oltre le responsabilità morali, al di là della giustizia: c'è tutto Chaplin in questa conclusione di *The Pilgrim*. E, con la denuncia di tutti i "conflitti" dei suoi film, la rappresentazione grafica — con l'incerta liberazione — della situazione senza via di scampo dell'uomo rimasto fanciullo in una società di persone grandi.

L'ombra di Elia Faure ci liberi dalla tentazione di sfoggiare una inutile metafisica sui passi di Chaplin, tanto più che noi lo consideriamo soltanto come un "pover uomo". «...E adesso, pover uomo?». Il pover uomo nella società contemporanea non può andare né di qua né di là, come il povero fanciullo non potrà restare eternamente fanciullo. Dovrà rinunciare, per quanto sia triste, all'incanto dell'eterna innocenza, dovrà scordare la sincerità, dovrà perdere la sua spensieratezza, ogni disinteresse, e rientrare nel cerchio delle regole sociali. Per lui finisce la pura naturalezza dell'egoismo infantile. «Noi lasciamo ridendo la



Paulette Goddard e Charles Spencer Chaplin in «Modern Times»: film indicativo per comprendere con quali occhi il grande regista-attore osserva la vita. Il suo è sempre l'occhio di un fanciullo: raro privilegio che si manifesta in ogni opera da lui diretta e interpretata.

nostra infanzia». Ridendo, ma non senza rimpianto. Immaginiamo, tuttavia, che un uomo sia divenuto una persona grande conservando invece tutti i sentimenti della fanciullezza, o almeno un egoismo completo e la piena ignoranza degli obblighi morali: quest'uomo ci apparirà come un aggressore senza scrupoli, il conquistatore, Attila. Il nuovo Attila dei tempi nostri, Hitler, è stato messo in ridicolo da Chaplin che però ha sentito il fascino del personaggio di Napoleone. Ci ha pensato per molto tempo, e aveva scritto anche il soggetto. Il suo Napoleone non moriva a Sant'Elena. Anzi, divenuto pacifista, fugge dall'isola e rientra di nascosto a Parigi dove a poco a poco lo riprende l'antica passione e prepara un colpo di stato. «Quando però doveva succedere il colpo di stato, arriva da Sant'Elena la notizia che Napoleone è morto. Ossia il falso Napoleone, il sosia ch'era rimasto laggiù. Ma tutti credono che Napoleone sia morto, i suoi piani falliscono, ed egli muore di crepacuore esclamando: «M'ha ucciso la notizia della mia morte!». Prima ancora, Mark Twain aveva scritto in un famoso telegramma: «La notizia della mia morte è un poco esagerata». Ma Chaplin non aveva voglia di scherzare: il suo film su Napoleone sarebbe stato tragico. Non l'intraprese, ma il concetto essenziale era esatto: Napoleone, quando vuol tornare ad essere Napoleone, era già un uomo finito, sorpassato dagli avvenimenti. «M'ha ucciso la notizia della mia morte!». Tragico e comico: in una società normale, di persone grandi, un infantilismo illimitato rende prigionieri della realtà. Il Napoleone di Chaplin, rimasto fanciullo, avrebbe significato il personaggio ideale di una infanzia perduta.

Come abbiamo detto Chaplin non fece quel film poiché nell'epoca del fascismo egli scelse un altro personaggio. Sino a quel momento tutti i suoi effetti comici li aveva ottenuti abilmente dando da vedere il suo ingenuo punto di vista. Il suo eroe era timido e sperduto nell'infanzia, d'improvviso lo raffigurò fatto uomo in apparenza, trionfante, disfreonato, un eroe infantile in tutta la sua potenza cioè, naturalmente, ridicolo. Hinkel esamina le scoperte di maldestri inventori, prova la cosiddetta corazza invulnerabile, la trapassa con un colpo di pistola, e l'inventore s'affloscia come un cencio. Un secondo inventore presenta il cappello-ombrello, si lancia dall'alto d'un palazzo; il dittatore assiste, ascolta, guarda giù, vede il disgraziato malconco, esclama: «Volete rifilarmi la solita patacca!». Sembra una scena per quadretti di fanciulli. La libertà infantile nei riguardi della morale che è una caratteristica della vi-



In «The Great Dictator» (Il dittatore, 1940) per la prima volta Chaplin si vale della sua visione infantile per dimostrare la mentalità di un adulto che rivendica i diritti dell'uomo.

sione di Chaplin, che gli permette di ridere di qualunque cosa, in questo film diventa il carattere precipuo del protagonista, e un carattere attribuito a una persona grande si rivela in un aspetto ripugnante in special modo se si tratti della realtà hitleriana, e una satira posente quando si riferisca a una satira di Hitler, a Hinkel.

Prima, Chaplin era apparso sempre come una vittima non altrimenti che quel misero ebreuccio che si contrappone a Hinkel, *The Great Dictator*. Gli Hinkel degli altri film di Chaplin erano stati: dapprima un poliziotto, poi quel feroce Giacomone che voleva mangiarlo come un pollastro in *The Gold Rush*, quindi un mucchio di poliziotti e infine veni-

vano simboleggiati in quella catena dei *Modern Times* che dà al film un senso di allucinante realtà. Ma in *The Great Dictator*, Chaplin è vittima — l'ebreo — e vincitore — Hinkel: due aspetti dello stesso infantilismo. O, se si ricorda la linea di frontiera in *The Pilgrim*, Hinkel di qua e l'ebreo di là. Sdoppiamento interessante, com'è interessante sentire per la prima volta la voce di Chaplin. Per la prima volta, infatti, egli si vale della sua visione infantile per dimostrare la mentalità d'un adulto e quindi era naturale che questo adulto facesse sentire la sua voce, nell'affermazione dei diritti degli uomini. E poco importa se l'immagine era ancor quella d'un ometto grottesco e scintillante, quando poi il giudizio era quello di un uomo che in piena maturità condannava solennemente tutta quanta la politica hitleriana. L'appello d'un uomo agli uomini, che conclude *The Great Dictator*, segna il passaggio di Chaplin fanciullo a Chaplin tribuno.

Ho cominciato questi appunti nel 1937, in quell'anno non era ancora apparso *The Great Dictator*, e interruppi il mio studio su Chaplin poiché mi mancava qualcosa per dichiarare completa la sua opera. Mi mancava cioè *The Great Dictator*. Ma oggi, dopo che abbiamo combattuto in un bagno di sangue il comune nemico della libertà, noi sappiamo che anche Chaplin ha combattuto al nostro fianco come un fratello d'arme in questa lotta che non richiedeva soltanto la forza materiale di mezzi d'offesa e di difesa ma anche la parola rovente, l'esempio ammonitore d'un'opera d'arte che annientasse col ridicolo. Oggi ci accorgiamo che anche Charlie Chaplin, non ostante l'aspetto ingenuo e il modo di vedere d'un fanciullo, ha composto in *The Great Dictator* una satira grandiosa e sterminatrice, la Satira contro le Tenebre. Accanto ad Aristofane d'Atene, Erasmo da Rotterdam, Francesco Rabelais da Meudon, Gionata Swift da Dublino, Francesco Maria Arouet detto Voltaire da Ferney, possiamo collocare anche Charlie Spencer Chaplin da Hollywood e lo chiameremo Charlie il grande.

SERGEI MIKHAILOVIC EISENSTEIN

Questo saggio di S. M. Eisenstein, da noi ripreso dalla rivista *Europe*, fa parte di un volume su Chaplin pubblicato dalla Goskinoizdat di Mosca; tale volume, firmato da Eisenstein, Bleiman, Kosinzev e Iutkevich, appare in questi giorni nella traduzione italiana per i tipi della casa editrice Einaudi. Di La figura e l'arte di Chaplin (questo è il titolo del libro nell'edizione italiana) parleremo quanto prima nella rubrica Biblioteca.



Da «Monsieur Verdoux»; l'ultimo e più discusso film di Charles Spencer Chaplin; alcuni considerano quest'opera un "canto del cigno", altri il maggior capolavoro creato dal "fanciullo".



di dimenticare — e di far dimenticare — il passato, oppure dal passato tragga piuttosto un atto di accusa per i vincitori, che un riconoscimento di colpe da parte dei vinti. Comunque, il processo a Veit Harlan ha posto di nuovo in considerazione l'esame della sua responsabilità, e di quella d'altri attori o registi consimili, durante il terzo reich. Accusato di « crimine contro l'umanità » per il film antisemita del 1940 *Jud Süß* (L'ebreo Süß), Harlan dinanzi ad una corte di giudici disorientati si è difeso con molta abilità, e con una buona dose di fortuna. Egli infatti già sapeva che, nel caso di *Jud Süß*, non esisteva alcun precedente penale a carico anche degli interpreti che, con lui, avevano contribuito al successo del film: la sorte aveva voluto che Ferdinand Marian fosse stato ucciso, per sbaglio, dalle sentinelle della sua zona d'occupazione, e la giustizia terrena aveva proscioltto Werner Krauss, con ampia formula, da ogni accusa. Inoltre il capo d'imputazione, nei riguardi di Harlan, si riferiva soltanto a *Jud Süß*, mentre logicamente avrebbe dovuto comprendere tutta la sua produzione dopo il 1939 che, ad eccezione degli ultimi tre film, costituisce un'apologia del regime hitleriano e un continuo incitamento all'odio. Infine la maggior parte dei giudici non avevano veduto, a suo tempo, *Jud Süß* e quindi non sapevano per opinione propria quel che esso, nel 1940, avesse significato.

La difesa di Veit Harlan era basata su tre o quattro argomenti di valido successo: innanzi tutto, dichiarò, la trama del film era già tutta nel romanzo omonimo di Lion Feuchtwanger che egli aveva soltanto ridotto per lo schermo e che, da notarsi, era preesistente alle persecuzioni razziali. Poi egli rifiutò sdegnosamente l'accusa di film antisemita o politico, mentre *Jud Süß* rientrava invece nella categoria dei film d'arte come tutti gli altri suoi film. A riprova citò infatti *Die goldene*

di orgogliosa sicurezza sia questo regista ufficiale del terzo reich, il quale continua ancora a proclamarsi un « eccellente artista » mentre è, più propriamente, un bravo artigiano del cinema (pervenuto infatti alla regia non per raccomandazione di papà Harlan, noto commediografo, ma attraverso un duro tirocinio da aiutante dell'assistente di un operatore, a poco a poco elettricista, montatore, operatore, ispettore) ed è un ottimo opportunista. Del resto, l'unica opinione avversa che, durante il processo, Harlan non ha respinto, è stata proprio quella di opportunismo; anzi ha detto che era meglio avere la coscienza parlata piuttosto che il corpo mortificato dal filo spinato del campo di concentramento.

Anche se il tribunale di Amburgo non ha tenuto conto della diversità tra il romanzo di Lion Feuchtwanger o il film di David Lean, e il film di Harlan, consistente per i primi due nella mancanza di quella aggressività, di quell'intenzione provocatoria, insomma di quell'*animus injuriandi* che distingue appunto *Jud Süß*, dove assolutamente risalta la malafede di Harlan è in quella sua pretesa d'arte, che però lo ha salvato dal compromesso politico. Harlan non ha mai fatto un film veramente artistico. Le sue opere erano fatte bene da un punto di vista tecnico, come mestiere portato ad una accurata perfezione, nulla avevano perciò da spartire con una certa spiritualità, con un godimento estetico o semmai etico. I film di Harlan, specialmente i drammi storici che avevano l'inquadratura un po' ferma e di conseguenza il campo visivo piuttosto teatrale, rivelavano un indugio nel particolare, una lentezza nella costruzione, un ristagno nell'azione e nella conclusione che li rendevano poderosi (più in apparenza che in effetti), massicci e solenni, ma sempre freddi, ma anche pesanti, ma persino vecchi prima del tempo, se poi Kristine Söderbaum non avesse dato ad essi, per quanto le era consentito, un riflesso della sua giovinezza, di vivacità, di vitalità. Infine, il doppio gioco di Harlan — che ha servito a Hitler come oggi vorrebbe servire, e servirà, Theodor Heuss e Conrad Adenauer — è più che mai evidente in quell'improvviso mutamento nella scelta dei film da dirigere e per cui, subito dopo *Der grosse König* quasi paventando d'averne sino ad allora troppo osato ed arrischiato, in previsione della disfatta, passò dal contenuto ideologico di propaganda al semplice romanzo d'amore di quei lavori come *Die goldene Stadt*, *Immensee*, *Opfergang* che egli ha potuto bellamente citare come conferma dei suoi intendimenti soltanto artistici. E che tanto gli hanno giovato, presso i giudici ignari o non approfonditi in materia, per una nomina appunto di artista anziché la fama di nazista fanatico e fazioso.

Di più, dal processo emerse che la Casa produttrice di *Die goldene Stadt* aveva incassato ventotto milioni di marchi, mentre Veit Harlan si era accontentato di ottantamila marchi: non occorre altro per farlo giudicare davvero disinteressato come un artista autentico.

TOSCHI E WARD

PROCESSO A VEIT HARLAN

IN UN RECENTE referendum indetto, nel territorio della Repubblica Federale Tedesca, da una specie di organizzazione Gallup per sapere quale si debba considerare il miglior regista della nazione, il nome di Veit Harlan ha preceduto quelli di Helmut Käutner e di Wolfgang Liebeneiner.

L'esito di tale referendum stupisce — e non tanto per la errata valutazione artistica che sempre si riscontra in esperimenti del genere — soprattutto quando si pensi che Veit Harlan proprio in quel tempo stava subendo un processo ad Amburgo che non lo poneva certo in un risalto favorevole ad una ambita esaltazione popolare. E il fatto, poi, che il verdetto d'assoluzione dei giudici di Amburgo abbia coinciso con la glorificazione del referendum tipo Gallup, sembra convalidare l'impressione suscitata da taluni degli ultimi film tedeschi e cioè che il nuovo Stato abbia fretta

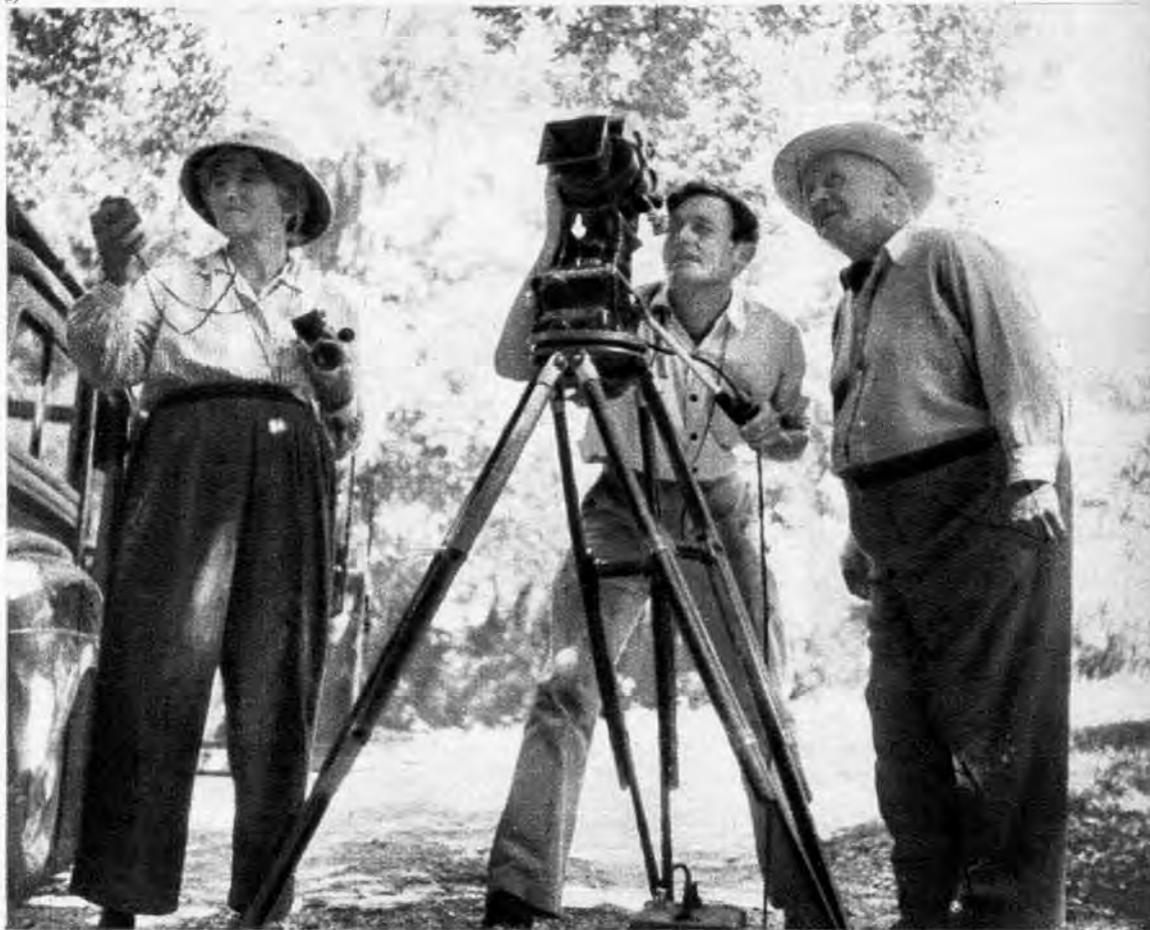
Stadt (La città d'oro, 1942), *Immensee* (Il perduto amore, 1943) e *Opfergang*, (1944), guardandosi bene dal nominare, ad esempio, *Das unsterbliche Herz* (L'accusato di Norimberga, 1939) oppure *Der grosse König* (Il grande re, 1941). Infine, e per dimostrare che il suo *Jud Süß* non aveva uno spiccato carattere tendenzioso, Veit Harlan chiese ed ottenne che fosse proiettato *Oliver Twist* (Le avventure di Oliver Twist, 1947), il film inglese di Lean che egli affermava presentasse la stessa innocua visione del mondo ebraico. Dopo di che i giudici di Amburgo lo mandarono assolto per insufficienza di prove, ma dal modo come sono andate le cose non sarebbe stato azzardato prevedere persino una assoluzione completa, « perché il fatto non costituisce reato ». Il processo a Veit Harlan ha dimostrato soltanto quale uomo di furbo intuito, di maneggevoli convinzioni,

Robert Flaherty e il lirismo della "camera"

Per il regista di "Moana" e di "Man of Aran" la macchina da presa deve essere uno strumento, uno stradivario nelle mani dell'artista per fissare liricamente uomo e la natura nella loro eterna bellezza.

UN INCONTRO con Robert Flaherty, assertore convinto e continuo, in tutta la sua vita e in tutta la sua opera, del cinema nella sua forma più genuina e originale, è senza dubbio, per chi creda nel cinema e nei suoi valori fondamentali, un momento emozionante. Possiamo sapere di Flaherty ch'è nato una sessantina d'anni fa nel Michigan settentrionale, che ha passato buona parte della giovinezza come esploratore nelle fredde terre del nord, e che proprio in queste terre ha realizzato il suo primo capolavoro. Possiamo aver visto e rivisto, e ammirato, e criticato i suoi film: da *Nanook of the North* (1922) a *Moana* (1925), dal *Man of Aran* (1933-34) al recente *Louisiana Story*. Ma solo attraverso un incontro personale possiamo capire veramente la ragione del suo fascino, la viva e calda umanità che dà alle sue opere un carattere d'inconfondibile poesia. Quest'uomo al quale i capelli bianchi danno l'aspetto d'un vecchio saggio, dal viso onesto e simpatico, con cui ci si trova immediatamente a proprio agio, quasi fosse un vecchio amico col quale si stabilisce immediatamente un linguaggio comune, ha una vitalità, una freschezza d'idee che veramente stupiscono. Accanto a lui è la moglie, che lo ha accompagnato in tutte le parti del mondo, che ha lavorato con lui alla realizzazione di tutti i film (tranne che a *Nanook of the North*, perché in quell'epoca aspettava un figlio), vera ispiratrice e collaboratrice ideale.

La prima domanda che ci vien fatto di porgli è naturalmente che cosa pensi dell'attuale crisi del cinema. Stupito, egli ci risponde: «Ma di che crisi del cinema state parlando? Proprio voi italiani, che avete riportato nel cinema la realtà, riconducendolo a quella fonte d'ispirazione inesauribile che sarà sempre il suo valore fondamentale». E' naturalmente entusiasta dei film italiani, tra cui preferisce (non conosce ancora *Ladri di biciclette*) *Paisà* e *Sciuscià*. Su *Riso amaro*, che aveva appena visto al Festival di Cannes, fa invece alcune riserve. Questi nuovi film italiani lo fanno ripensare ai grandi capolavori del cinema muto sovietico che, contemporaneamente ai suoi primi film, hanno aperto al cinema la via del realismo. E ricorda, a questo proposito, il suo ultimo incontro, una ventina d'anni fa, con Aleksandrov ed Eisenstein, alla stazione di Los Angeles, quando andò a portar loro il biglietto per il treno che doveva recarli nel Messico. Poco ha da dire sul film americano: «E' sempre la solita storia. Ad Hollywood fanno da padroni il «gangster» e l'amore: un amore stereotipato e superficiale: sicchè tutta l'America è sotto un complesso di ossessione del sesso, mentre dell'alto, Alan Ladd, eroe dell'assassinio, domina a colpi di rivoltella». Anche gli uomini di talento, non appena si trovano legati al denaro dei grossi produttori, delle grandi case di Hollywood, non possono creare vere opere d'arte. Lo stesso John Ford, per cui nutre tuttavia stima, difficilmente potrà liberarsi, ci dice Flaherty, dalla schiavitù dei produttori e non sempre riesce a levarsi al disopra del mestiere. Su questo piano William Wyler ha mante-



Robert Flaherty con la moglie, sua inseparabile collaboratrice ideale; lo ha infatti seguito in tutte le parti del mondo, lavorando alla realizzazione di quasi tutti i film del marito.



Da «Louisiana Story», produzione indipendente diretta da Robert Flaherty; la macchina viene umanizzata e messa in intimo rapporto con gli uomini che lavorano intorno ad essa.



Da un'altra inquadratura di « Louisiana Story »: il piccolo protagonista della vicenda. Questo film non è ancora noto al pubblico italiano, ma sembra che venga proiettato presto anche da noi.

nuto una linea regolare, facendo allo spirito commerciale il minor numero di concessioni possibili. Tra le migliori promesse del cinema di Hollywood sono, per Flaherty, Elia Kazan, — che però stima di più come regista teatrale — John Houston e Fred Zinnemann, da cui si aspetta qualche cosa di buono. Certo le speranze che si possono avere si fondano essenzialmente sulle produzioni indipendenti che ci han dato il coraggiosissimo *Native Land* (1942) di Strand e Hurwitz, e *The Quiet One* di Meyers.

A questo punto non possiamo fare a meno di chiedergli che cosa pensi di Chaplin e del suo *Monsteur Verdoux* (1946).

« *Monsteur Verdoux* non rappresenta certo un passo avanti per Chaplin, e per me rimangono ancora insuperabili le sue grandi opere mute. Poi non capisco come un uomo così ricco (12 milioni di dollari) si ostini a rimanere a Hollywood, dov'è considerato come una pecora nera, e non venga invece in Europa, ad esempio, a produrre e dirigere film per conto suo, senza ostacoli

né intralci ». C'è nel suo tono un certo rimpianto e rimprovero per Chaplin, che non fa quello che vorrebbe fare egli stesso se potesse trovare i quattrini che costituiscono il problema fondamentale riguardo ai suoi progetti futuri. Progetti precisi non ne ha: farebbe volentieri film in qualsiasi parte del mondo, e con molto piacere anche in Italia — che già conosce e che gli piace moltissimo — se soltanto riuscisse a trovare i finanziatori. Per Flaherty l'importante è poter fissare sulla pellicola la vita degli uomini quali sono, nella loro realtà quotidiana. La « camera » altro non dev'essere che uno strumento, « come uno stradivario », nelle mani dell'artista, per riprodurre l'uomo e la natura nella loro eterna bellezza. Sarà questo l'avvenire dell'arte cinematografica quando si sia liberata dai pesanti impacci delle necessità commerciali e finanziarie. D'altra parte, in tutti i suoi film, Flaherty ci ha dato la spiegazione e l'esempio pratico di questo suo punto di vista. Ma ci par di sentire nelle sue parole un certo scoraggiamento, dovuto alle difficoltà che tutti i governi oppongono alla verità e all'arte nel cinema. Il suo documentario *The Land* (1942) — una tra le sue cose migliori — che onestamente metteva in luce la situazione disperata di molti contadini americani, un film triste e « tetro » prodotto dal dipartimento dell'agricoltura, non ha mai potuto essere proiettato. E la copia, depositata al Museo delle arti moderne a New York, non può esser vista che in specialissime e ristrettissime proiezioni private, da cui sono assolutamente banditi giornalisti e critici d'ogni tendenza. Si può osservare forse il risultato di questo boicottaggio in *Louisiana Story*, dove vengono evitate le denunce troppo aperte. E, osserva Flaherty, non c'è affatto da stupirsi delle premiazioni degli ultimi due festival di Venezia, in cui non sono stati premiati con il Leone di San Marco né *Louisiana Story* né *The Quiet One*, entrambi produzioni indipendenti. Ciò si deve all'opposizione delle grandi Case di Hollywood che, sin dal tempo del trionfo a Venezia di *Man of Aran*, avevan fatto sapere di non esser disposte a partecipare a manifestazioni cinematografiche in cui fossero premiati film prodotti al di fuori dei grandi « studi ». E un riflesso di questa sua triste esperienza ci par di sentire nella sua affermazione circa l'opportunità di ritornare oggi alla produzione di film comici di vecchio stampo; e non ci nasconde, a questo proposito, quanto gli sia piaciuto il recente film il Jacques Tati, *Jour de fête*.

Gli chiediamo ora che cosa pensi degli ultimi perfezionamenti tecnici dal «panfocus» al virtuosismo dei movimenti di macchina di certi film. Flaherty che ha sempre conservato una tecnica piuttosto elementare anche se assai efficace, non vede assolutamente che bisogno ci sia di tante stranezze. Secondo lui, i progressi della tecnica hanno invece grande importanza e aprono possibilità immense per l'avvenire nel campo dei film scientifici e didattici. I movimenti di macchina acquistano un valore speciale nei film sulle opere d'arte, dove la « camera » può scoprire e animare pitture e sculture raggiungendo anche i particolari più belli e meno accessibili. E possiamo qui ricordare come il Flaherty stesso abbia fatto un esperimento in questo campo girando un brevissimo film sul celebre quadro di Picasso, *Guernica*. Un'ultima domanda gli rivoliamo ancora, forse un poco indiscreta, perché egli la elude con un sorriso garbato. « Quale dei suoi film preferisce? ». « Oh, — risponde, — appena un film è finito non lo posso più soffrire ». E' sua moglie a dirci invece: « Il film che ci ha dato maggior gioia nel crearlo, è stato *Moana* ».

E Flaherty non dice di no.

PAOLO GOBETTI

CHE COS'È « guerra »? Bisogna intendersi bene. Dire oggi: « guerra », per intendere lo scontro tra gli eserciti, gli episodi alterni di una storia militare, il decreto del destino affidato alle armi e alla violenza, non può più essere esatto. Oggi « guerra » è parola più terribile ancora. Oggi sappiamo come la guerra coinvolga l'intera umanità, come non sia più soltanto battaglia, ma soprattutto paura, miseria, fame, schiavitù, oppressione, prigionia, tortura, separazione e lutto universale. « Guerra », per gli uomini del nostro tempo, significa « tutto ciò che è accaduto nel mondo dal 1940 al 1945 ». E, per molti di questi uomini, per intere nazioni, « guerra » significa pure tutto ciò che è rimasto, ciò che dura ancora, e implacabili condanne che non avranno fine. Forse, anzi, mai come nell'ultima guerra gli uomini hanno guardato meno alle vicende « tecniche » delle battaglie, ai successi e alle disfatte delle strategie militari impegnate su quasi l'intera superficie del globo. Investiti e coinvolti dalla guerra (almeno in Europa, in Africa ed in Asia) gli uomini dovevano difendersi, proteggersi o fuggire. Divenuti protagonisti, non potevano più assistere. La guerra era un fatto



Da « A Walk in the Sun », il film, diretto da Milestone nel 1946, ha come soggetto lo sbarco e l'avanzata alleata in Italia: una « passeggiata al sole » non priva di valori umani e psicologici.

LA GUERRA NEL FILM AMERICANO

che riguardava tutti. Un fatto collettivo, certo, ma anche un fatto personale.

Il cinema, tirando oggi le somme a quattro anni di distanza, è indice fedele ed esatto di questo contagio universale. Pochi i film sui combattenti effettivi, qualificati. Molti, e sollecitati, sulle popolazioni travolte dagli eserciti, sulla resistenza degli oppressi, sulle città bombardate, sul terrorismo degli invasori, sulle famiglie divise o distrutte, sugli affetti feriti, sulla disperazione dei prigionieri, sui tormenti dei campi chiusi dal filo spinato, sull'ansia delle fughe e la desolazione dell'esilio, sulla fame dei bambini abbandonati, sulla crudeltà dell'inquisizione, sulla miseria, lo smarrimento e spesso il dramma dei reduci « Tutto ciò che è accaduto dal 1940 al 1945 ». E tutto ciò che sopravvive ancora. Da ogni parte del mondo il cinema offre le sue testimonianze. Crude, impetuose dall'Italia: *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Sciucchià*, *Il sole sorge ancora*, *Il bandito*, *Caccia tragica*, *Sotto il sole di Roma*. Rossellini, De Sica, Vergani, Lattuada, De Santis, Castellani: più pagine di questi registi si giustificano nel diario comune della nostra storia. Solenni, vibrato, sostenute dalla evidente ricerca apologetica di un popolo (e di un'idea politica) le testimonianze dell'Unione Sovietica: si vedano *Festino a Zhirmanke* di Pudovkin e Doller, *La grande svolta* di Emler, *La battaglia di Stalingrado* di Petrov e *La battaglia per la nostra Ucraina sovietica* di Dovzhenko (invece non solenne e non vibrato ma soltanto rivolto alla propaganda antitedesca *The North Star*, — Fuoco a oriente — realizzato in America dall'oriundo russo Lewis Milestone). Disperata e implacabile una « cronaca » polacca sui campi di concentramento narrata da una donna geniale: *Ostatni etap* (L'ultima tappa, 1947) di

Wanda Jakubowska. Le macerie della Germania vengono soprattutto esplorate dall'indagine fredda « come un vetro » del Rossellini di *Germania anno zero* (1945). Una voce alta e drammatica viene dall'Ungheria: denuncia la tragedia di un'infanzia travolta e abbandonata durante la guerra: *Valdohol Európában* (Accadde in Europa) di Géza Radványi.

E gli americani? Interpretazioni da lontano (abbiamo citato *The North Star*) sui popoli d'Europa; assai spesso labili, imprecisi, sfuocati documenti di una realtà ricostruita dai giornali. Qualche volta interpretazioni persuasive per una raggiunta universalità di una drammatica e inevitabile alternativa tra invasione e resistenza, tra oppressione e sabotaggio (*Hangmen Also Die* di Lang), di una patetica incidenza del conflitto nel cerchio quieto di una famiglia, di un costume (*Mrs. Miniver* di Wyler). Ma di se stessi, degli americani contro la guerra, quali testimonianze ci ha lasciato Hollywood? Abbastanza commossa, ma oltre il segno del pudore consentito, la storia di *The Sullivans* (La famiglia Sullivan) per la regia di Lloyd Bacon; fedele alla misura e alla cordiale umanità del romanzo di Saroyan, la traduzione cinematografica di *La commedia umana*, curata da Clarence Brown. Due discreti risultati. Ma è stato facile, per loro americani, usare della guerra come elemento sentimentale o drammatico per patetizzare o movimentare un soggetto. Proprio Brown, per esempio, vorrebbe forse persuadere il pubblico del « sublime lirismo », da una parte, del suo *White Cliffs of Dover*, oppure con le « pagine d'ardimento », dall'altra parte, che cercano di riscattare grottescamente le ultime sequenze di *They Met in Bombay* (Avventura a Bamba)? E rinuncio di elencare molti al-

tri film dove la guerra è pretesto, occasione, fatto esterno. Il difetto di testimonianza è difetto di esperienza, di storia; e la guerra, gli americani di Hollywood, l'hanno letta sui giornali, ascoltata alla radio. Che ne potevano raccontare? Che cosa ne hanno patito, per testimoniarla? L'hanno semmai guardata negli occhi dei reduci, di quelli che c'erano stati. E infatti *Till the End of Time* (Anime ferite) di Edward Dmytryk è una cosa seria; è abbastanza persuasivo, anche per la misura del racconto, è *The Best Years of Our Lives* (I migliori anni della nostra vita) di Wyler. Questi reduci che, finalmente, portavano anche nelle strade delle città americane un'immagine della guerra, un'ombra negli occhi ed una voce più amara, venivano dal Pacifico, dalle isole perdute e riconquistate, dal Giappone, dalla Birmania, dall'Africa e dal Mediterraneo, dall'Italia e dalla Francia, e dalla Germania distrutta, dagli aeroporti e dagli incrociatori, dai paracadute rimasti e dai battelli arenati sulle spiagge.

Forse, per i soli americani, la parola « guerra » aveva ancora un significato più limitato e preciso. Non era, come in Europa, la parola che comprendeva « tutto ciò che è accaduto nel mondo dopo il 1940 ». « Guerra » erano le imprese militari dell'esercito, della marina e dell'aviazione degli Stati Uniti sui due grandi fronti del Pacifico e dell'Europa. « Guerra » erano anche i feriti che tornavano in patria, i morti che non tornavano più, il lutto e le lacrime dei parenti cui erano solennemente consegnate le medaglie assegnate alla memoria degli scomparsi. Ma tutto, in fondo, era delimitato, precisato, tra coloro che, con la guerra, « c'entravano » e quelli che « non c'entravano affatto ». La guerra non era, come in Europa, la tragedia che « riguar-



1) Anthony Quinn in «Back to Bataan» (Gli eroi del Pacifico) di Dmytryk. 2) Gary Cooper in «The Story of Dr. Wassell» di De Mille. 3) Da «The North Star» (Fuoco a oriente) di Milestone. 4) Da «Bataan» di Garnett. 5) Greer Garson e Walter Pidgeon in «Mrs. Miniver». 6) Teresa Wright e Dana Andrews in «The Best Years of Our Lives» di Wyler. 7) Da «Till the End of Time» (Anime ferite) di Dmytryk. 8) Da «Story of G. I. Joe» (I forzati della gloria) di William A. Wellman.



dava tutti ». Non era, per tutti, un « fatto personale ». Allora, gli americani (quelli che « non c'entravano ») potevano anche assistere. Le imprese militari dei loro ragazzi occupavano un posto preminente, affettuoso, tra i loro interessi quotidiani. Vi era di mezzo anche uno spirito sportivo: la guerra, oltre tutto, bisognava pur vincerla. Ecco perché il cinema americano era l'unico (oltre alla Russia, ma per diverse ragioni) che potesse affidarci testimonianze di una guerra tradizionale, combattuta sui fronti: la guerra dei soldati contro i soldati, l'urto degli eserciti, il combattimento, la violenza delle armi scatenate. Gli europei non potevano: il pianto di un bambino e l'agonia di un vecchio in un campo di concentramento, la tortura degli innocenti e il silenzio delle città distrutte, erano ragioni più forti. Ma per gli americani c'era solo la guerra dei loro ragazzi, sui fronti. Dovevano raccontarla. Ma come? qui si va dritti, di nuovo, contro una muraglia di riserve. E ancora bisogna rinunciare ad un lungo elenco di citazioni, ad una facile nomenclatura di film dove i fatti di guerra sono inattendibili e banali. C'erano due possibilità di errore: o interpretare la guerra alla stregua di un qualsiasi fatto avventuroso, cui riportare la consueta tecnica dello « straordinario » ed « emozionante » di cui gli americani hanno sempre abusato (persino nel « western » che pur rappresenta la loro più poetica invenzione) oppure, e forse ancora più infelicitemente, non riuscire a svincolarsi dalle preoccupazioni di una facile ed esteriore propaganda, con il risultato di descrivere i soldati americani come altrettanti « eroi », sempre nobili e sempre vittoriosi, ed i nemici, invece, come altrettanti mostri, grottescamente torvi quanto imbelli. Dell'uno e dell'altro errore, gli americani non ci hanno risparmiato gli esempi più rappresentativi. E' proprio necessario ricordare almeno, come caso limite di questi errori, *The Story of Dr. Wassell* di Cecil B. De Mille, opera mirabilmente depositaria di ogni retorica e di ogni banalità? Esistono comunque alcune eccezioni. Si chiamano *Behind the Rising Sun* (Tragico Oriente), e *Back to Bataan* (Gli eroi del Pacifico) di Dmytryk, *Story of G. I. Joe* (I forzati della gloria) di William A. Wellman e *Objective Burma* (Obiettivo Burma) di Raoul Walsh. Un quinto film, *Bataan* (Bataan, 1944) di Tay Garnett può interessare invece marginalmente.

Sono questi, con qualche altro, gli unici film americani che rappresentano testimonianze della guerra non come universale contagio ma come combattimento di eserciti (in fondo un genere di cinema che continua, che ha un suo capostipite, sempre in America, in *The Big Parade* di King Vidor). Dmytryk narra secco, è sempre l'uomo di *Crossfire*. Il suo racconto si impone con la violenza delle immagini, procede per stacchi netti, usa del montaggio senza indulgenze formali, per raggiungere un ritmo anche interiore: una maniera che si addice ad una pellicola di guerra. E appare convincente, nel primo film, la decisa e spietata crudeltà dell'avanzata giapponese in Cina (vista "dall'altra parte", ma vista bene) come persuadono, nel secondo, i combattimenti tra giapponesi e partigiani filippini sino al ritorno degli americani nelle isole, narrato con una sequenza vigorosa per ritmo e progressione drammatica. Un capitolo completamente diverso è al cen-

tro di *Story of G. I. Joe*: dal Pacifico all'Italia, e agli umili fanti protagonisti degli episodi più oscuri: soldati che debbono camminare e dormire nel fango e contendere il terreno al nemico metro per metro. Questo film costituisce forse l'atto più bello e coraggioso che, in fatto di guerra, il cinema americano abbia compiuto. Non era facile fare accettare agli americani immagini di soldati sporchi e malandati, che si trascinano dalla Tunisia a Cassino come forzati non alla « gloria » ma alla più dura mortificazione del corpo e dello spirito. E non era facile fare accettare la realistica evidenza di quella parziale disfatta in Tunisia, né quella delle incertezze e delle cadute lungo la marcia in Italia, sino al muro di Cassino. Non era soprattutto facile, in piena euforia di vittoria (il film è del 1945) fare accettare un film talvolta anche antimilitaristico e che contempla la ribellione di un soldato al suo comandante, all'eser-



Da « *Behind the Rising Sun* » (Tragico Oriente), altro film sulla guerra diretto da Dmytryk.

cito, alla guerra. Brani eccellenti scuotono il film. Gli occhi dei soldati sul primo morto, all'inizio. La notte in Tunisia, sui soldati raggiunti da un ritmo lontano di jazz e dalla voce inquietante di una donna nemica. La caccia all'uomo nelle rovine della chiesa, il silenzio e l'agguato. Poi l'ultimo tedesco crivellato sulla corda della campana. E la campana che sbatte. La caverna davanti a Cassino. La rivolta solitaria e disperata del soldato che ha sentito sul disco la voce del suo bambino. Poi le ultime immagini. I soldati abbandonati lungo la strada che va a Roma. Il capitano morto. Brani eccellenti, ma non eccellente film. Perché la narrazione è frammentaria, procede a balzi, non lega, non ha ritmo. E perché altri brani (i contatti con gli italiani, ad esempio, le smanie erotiche del soldato napoletano, lo stesso matrimonio, senza contare la colonna sonora il cui dialogo sembra voglia attenuare con nobili commenti la disadorna e apprezzabile veridicità delle immagini) non riescono a mantenere una continuità emotiva e a

stabilire le necessarie progressioni. (Molto più interessante e coraggioso, pur nella ipocrisia di alcune situazioni, appare un film che ha analogie contenutistiche con *Story of G. I. Joe*: intendiamo parlare di *A Walk in the Sun*, realizzato da Lewis Milestone nel 1946 ma non ancora apparso in Italia). In *Objective Burma* un gruppo di soldati si cala in una radura della jungla con l'incarico di distruggere una stazione radar giapponese. Un apparecchio dovrebbe raccoglierci, in un punto designato, dopo la difficile e rischiosissima impresa, ma i giapponesi serrano da vicino i superstiti e l'apparecchio non può partire. Incomincia allora una lunga e terribile marcia, insidiata dalla fame, dalla malaria, dai giapponesi che seguono tenaci e silenziosi le piste e che lentamente assottigliano, di agguato in agguato, il già esiguo drappello. Non esistono altri luoghi d'atterraggio per gli apparecchi e l'unica via di salvezza possibile è quella di ritornare a piedi sino alla propria base. L'agguato dei giapponesi impedisce di raccogliere i rifornimenti lanciati dagli aerei. L'impresa sembra disperata, ai pochissimi sopravvissuti, sinché qualcuno di loro non resiste all'ultimo tremendo assalto notturno dei giapponesi sulla collina dove gli americani, conformemente ad un ordine trasmesso per radio da un aereo, si sono disperatamente trincerati. Era l'ultimo assalto. Al mattino, il cielo è gremito di migliaia di paracadute: sono gli americani che hanno iniziato l'offensiva. Il film si avvale di immagini spesso scarse, essenziali, montate con un ritmo notevole. E la tecnica con cui sono ripresi alcuni combattimenti (specie l'ultimo, notturno, con quel potentissimo, magistrale uso delle luci a nettissimi contrasti, con lo schermo squarciato da un bagliore improvviso e accecante, e subito inghiottito dal buio, per esplodere ancora) riesce efficacissima agli effetti di una reale partecipazione emotiva dello spettatore alla vicenda narrata. La violenza di una guerra disperata e senza esclusioni di colpi, per tutta la durata del film, esplose come un grido continuo, lacerante. L'insidia nascosta dei giapponesi, l'inquietezza d'ogni sosta, il succedersi delle morti che sembra obbedire alle scadenze inesorabili di un ciclo fatale, ricordano assai da vicino l'analoga situazione e l'analoga tensione cinematografica di *The Lost Patrol* di John Ford. Un soggetto analogo a *Objective Burma* ha *Bataan*.

Non occorre soffermarsi molto su *Bataan*. La tragica vicenda di un gruppo di guardatori occasionali, che restano a coprire la ritirata degli americani dall'isola, con l'incarico di distruggere un ponte ogni volta che i giapponesi riescono a ricostruirlo, è narrata senza vigore e senza umana partecipazione. La distruzione sistematica del gruppo procede senza fatalità, gli sviluppi psicologici dei protagonisti riescono superficiali. Le scene di combattimento appaiono inattendibili e teatrali. E lo stesso unico momento felice (l'improvvisa esplosione nella jungla, tra gli uomini condannati, del trombone di Tommy Dorsey) è completamente soffocato dai difetti più gravi e fastidiosi: la vicenda marginale dell'assassino, il combattimento finale con la sballatissima e incredibile « sortita » di tre o quattro americani superstiti contro un imprecisato numero di giapponesi, il « finalissimo » di Bob aggrappato alla mitraglia.

GIAN MARIA GUGLIELMINO

LO «STAR-SYSTEM» E GLI ATTORI OCCASIONALI

CON LO «star system» non sarà possibile creare, di volta in volta, in ogni nuovo film, nuovi personaggi, vivi di vita propria, assolutamente autonomi (come tuttavia ogni nuovo film vuole, o crede voler fare); poiché le «stars» — essendo in genere non più attori ma figure bell'e fatte (cfr. Gable, Cooper, la Dietrich ecc.) — ormai fossilizzate nel loro ruolo ben determinato, non potranno adeguarsi a nuovi personaggi. I produttori potranno solamente assumere il personaggio ch'è ormai tutt'uno con la «star» e indurlo (mascherandolo magari con panni e nome nuovi) a nuove peripezie. (Sicché, infine, tutti i loro film si aggrupperanno in «serie di film», che potremo intitolare: le avventure di Gary Cooper, o di Clark Gable; gli amori di Marlene Dietrich ecc.). Da qui una grave limitazione, per quel cinema che professa lo «star system», delle sue possibilità di umane rappresentazioni.

QUANDO tu vai a vedere un film confezionato secondo i canoni dello «star system» (cioè interpretato da «stars», «divi»), appena che n'hai visti i primi quadri, e individuato nei personaggi gli attori, già sai come la vicenda ch'esso narra si svolgerà e come andrà a finire. Anzitutto saprai che se qualcuno dovrà tosto morire, in quel pezzo di mondo (spazio-tempo) che il film

ti rivela, questi non sarà certo il «divo», il quale bensì campeggerà sullo schermo sino alla fine (non l'avrebbero certo scomodato per poco i produttori) e potrà lanciarsi nelle più rischiose avventure, esporsi ad agguati feroci, passeggiare fra sibilari di pallottole, sicuro che tanto non ne va — pel momento — della sua vita; se il film non volge al termine, non v'è pericolo per lui (e come possiamo noi allora trepidare per il nostro personaggio, se sappiamo di tale sua immunità?). E tutto questo affinché negli ultimi istanti di proiezione il «divo» possa trionfalmente por termine alla «gloriosa impresa», o alla «conquista della bella», o, se proprio morir deve, morire in gran pompa: una morte da sequenza madre, come a «divo» si conviene. Ecco: se tu vedi, all'inizio di un qualsiasi film confezionato secondo i canoni dello «star system», che esso è interpretato da Alan Ladd e Veronica Lake, tu già puoi sapere che Alan Ladd vincerà tutti i nemici (non sarà loro vittima nonostante la sua eccessiva audacia e la fellonia di costoro) e conquisterà il cuore di Veronica; se tu vedi che il film è interpretato da Clark Gable e da Lana Turner tu già sai che Clark Gable vincerà i suoi nemici e innamorerà di sé la bella Lana. E così la «storia», in questi film, è privata di quel tanto di imprevedibilità e libertà che è il

sale di ogni «storia» (e forse anche della stessa vita, che le «storie» pretendono rappresentare). Non ci sarà quindi in noi l'ansiosa attesa degli avvenimenti e della soluzione, giacché quelli son facilmente prevedibili, e questa in precedenza già sconosciuta. Ma quando invece l'altro metodo sia seguito, per cui gli interpreti del film sono attori sconosciuti e sempre nuovi, quindi — per noi che in grazia di miracolo strano siamo posti ad osservarli vivere — uomini tutti eguali in quanto tali, senza maggiori o minori probabilità di morire o meno in un qualsiasi momento (senza particolari immunità o raccomandazioni) di vincere od essere sconfitti in qualche lotta o nell'amore, se non quelle inerenti alla loro persona, alla loro forza o intelligenza, alla logica o alla fantasia dei casi, o al calcolo matematico delle probabilità: insomma senza pregiudiziali di sorta, sarà l'attesa degli avvenimenti ben più rapida e avvincente, ed essi avvenimenti (sempreché ad usar tale metodo sia un capace artista) e la loro soluzione, ben più credibili e fantasiosi.

IL PERSONAGGIO del produttore, interpretato da Lee J. Cobb, nel film americano *The Miracle of the Bells* (Il miracolo delle campane, 1947) in cui è narrato d'una attrice che muore subito dopo aver interpretato il suo primo film, esce ad un certo punto, replicando alle insistenze dell'amico e protettore della giovane attrice defunta, in una esclamazione assolutamente indicativa. Egli dice: «Come possiamo lanciare questo film, ora che la sua interprete è morta?». Il riposto significato di que-



A sinistra: Lamberto Maggiorani, che costituisce un tipico esempio di attore occasionale: in «Ladri di biciclette», diretto da Vittorio De Sica, ha creato un personaggio meravigliosamente umano e commovente. A destra: Alan Ladd, tipico rappresentante dello «star-system».

sta frase è certo chiaro. Noi invece vorremmo proporre che l'attore, dopo che ha interpretato il film, fosse soppresso; siccome Antinea faceva coi suoi amanti. Lamberto Maggiorani, ad esempio, non dovrebbe interpretare altri film: poiché, non solo non si rinnoverebbe il miracolo di Laddi di biciclette, non ne nascerebbe un nuovo personaggio tutto credibile e meravigliosamente umano e commovente, ma ne riuscirebbe impoverita anche l'indimenticabile perfetta figura dell'attaccino di Val Melaina. (Una unica eccezione ci parrebbe accettabile: se si trattasse di por mano ad una prosecuzione della storia di Ricci, ad opera s'intende degli artefici del primo felicissimo episodio, e allorché fossero esattamente ripetibili le circostanze che han presieduto alla nascita di questo. Ma non ci sentiremmo di proporre a De Sica tale impresa. Altra cosa era Charlot). Intanto, purtroppo, Lianella Carell (la giovane sposa di Ricci) sta interpretando Benvenuto, Reverendo! con Fabrizi, e i ragazzi di Sotto il sole di Roma da attori improvvisati diventano attori

professionisti e prendono parte ad un film di Giorgio Bianchi; e lo stesso Maggiorani ha una parte in Donne senza nome che Radányi sta attualmente girando a Roma.

SI PUO' obiettare che nel teatro un attore recita innumerevoli volte, interpreta innumeri e disparati personaggi, e ciò non dà fastidio ad alcuno. E' vero: e la ragione è forse questa, che noi spettatori con quei personaggi — intesi nella loro totale complessione umana — non veniamo veramente a contatto, ma piuttosto solo con una proiezione letteraria particolare di essi, con i pensieri i sentimenti gli affetti loro rappresi nella loro voce (personaggi ridotti sola parola; della quale l'attore che recita, fuori da ragioni puramente spettacolari, è soltanto mezzo di estrinsecazione). Non ha il teatro (la rappresentazione teatrale) il modo di isolare, di avvicinare allo spettatore il personaggio, come invece può fare il cinema, che, con il primo piano, pone lo spettatore in intimo contatto con il personaggio, gli permette di conoscerne tutte le

caratteristiche esteriori, di indagarne fin le più minute e intime sensazioni e reazioni. E pertanto non accadrà allo spettatore teatrale, vedendo questa sera nei panni di Oreste l'attore che iersera fu Edipo, di trovarsi disorientato e perplesso quasi fosse in cospetto del sosia d'un vecchio amico (e scoperto l'arcano incredulo) come invece accadrà allo spettatore cinematografico allorché scoprirà, nel film di domani, che il personaggio « X » ha lo stesso volto e molto anche dei modi del personaggio « Y » ch'egli ha conosciuto nel film d'oggi.

Ma a Jean George Aurio (Gli idoli non crolleranno - Cinema n. 18) piacciono i « divi » e pateticamente li difende e li proclama « sostanza stessa di vita » e « carne » del cinema; e afferma che il cinema senza di essi (cioè Sciuscià, Laddi di biciclette, La terra trema ecc., La tragedia della miniera, Tabù, L'uomo di Aran ecc.) « sarebbe poco più che una forma romanizzata di giornalismo ».

GIUSEPPE ROSSO

DOCUMENTARIO E FILM

LA TERMINOLOGIA tuttora assai equivoca ed approssimativa che persino in Italia — dove pure gli studi sul cinema sono tanto avanzati, in connessione con lo sviluppo dei concetti estetici e del metodo critico — si suole adoperare trattando di cinema, consiglia di stabilire anzitutto un chiarimento preliminare anche per la parola « documentario ». Quando ci riferiamo ad un film di Vertov o di Flaherty o di Rossellini o di Pasinetti, può essere valido il distinguerlo, nel suo valore di espressione, dai film cosiddetti « a soggetto », e s'intende da quei film a soggetto che abbiano carattere d'arte, nei quali cioè l'espressione cinematografica sia concretata in una vicenda che, con operazione convenzionale, possa essere astraiabile come vicenda narrativa o drammatica? *L'uomo di Aran* di Flaherty, *Africa parla* di Wavrin, *Zuiderzee* di Ivens, *La nave bianca* di Rossellini, per non dire di altri molti cosiddetti documentari, o di molte sequenze di documentari, sono da considerare, come si fa, opere in qualche modo artisticamente incomplete o imperfette, in quanto ad esse manca una evidente e materializzabile vicenda narrativa o drammatica?

E' chiaro che il problema così nettamente posto trova subito la sua aderente risposta. La distinzione fra film a soggetto (che sia esauriente, in ipotesi, dal punto di vista espressivo) e film documentario si rivela, alla riflessione, come arbitraria, artificiale, e puramente verbale, nonché di ragione economica; e non può essere giustificata da un punto di vista logico ed estetico rigoroso. Tale distinzione va a raggiungere quelle, ormai abbandonate perché inadempienti, dei generi letterari od artistici. Ma è opportuno osservare che tale distinzione avrebbe per fondamento, come si vede, soltanto la presenza o l'assenza in un film di una determinata materia, e per di più di una materia supposta sempre identica a se stessa. E basti pensare, per converso, alla diversità e flessibilità che è propria, all'evidenza, anche dei contenuti narrativi dei film d'arte: diversi e flessibili perché inerenti, informati da diversi processi formali. Il contenuto narrativo-drammatico, inteso così in generale e in astratto, sarebbe esso ed esso solo artisticamente valido, e normativo per il giudizio d'arte, al di fuori e al di là della forma cinematografica, dell'espressione realizzata in linguaggio cinematografico. Il che equivale, sic et simpliciter, ad abolire od a negare il film in quanto tale, poiché il suo significato ed il suo valore vengono trasferiti in qualche cosa che non è propriamente il film, come espressione autentica ed esauriente, ma altro: narrazione, dramma.

Come sempre, i pregiudizi e le insufficienze estetiche portano a contraddizioni inestricabili, ed alla sterilità di cui si taccia inevitabilmente ogni procedimento critico viziato da concetti errati dell'arte. Qualcosa di simile, sarà utile ricordarlo, è avvenuto nella storia della critica d'arte, la quale, come è noto, è rimasta per secoli sostanzialmente estranea al processo artistico, incapace di comprenderlo, di adeguarsi ad esso in ciò che aveva di proprio e peculiare, e ciò per analoghe ragioni, vale a dire per l'aver identificato l'arte col contenuto oggettivo, con il soggetto o la

raffigurazione apparente delle opere d'arte considerate alla stregua di rappresentazioni naturali, anziché porsi il problema della forma che queste apparenze e raffigurazioni costruiva o investiva. E d'altronde volti, attori, vicenda non sono, nel film artisticamente intuito ed espresso, altro che elementi o forme che vigono in quanto investiti da una certa visualizzazione creativa, o produttività di immagine, se così piaccia dire. Il regista od artista cinematografico sceglie, od accoglie, o modifica, o trasforma, o trasfigura, o adegua una trama, una vicenda, un dramma in funzione integrale del processo figurativo, vale a dire della sua fantasia. Questo, s'intende, nei film o nelle parti di film che sono opere d'arte. *Tout le reste est littérature*. E, così come avviene nelle espressioni verbali o figurative, dove non tutto quanto si legge o si vede è necessariamente e onninamente poesia, è esatto dire che la maggior parte dei film che si veggono obbediscono non già ad una ispirazione poetica o formale che si dica, ma ad interessi, impulsi, problemi e propositi diversi, ed il linguaggio cinematografico non vale più per se stesso, ma diviene perciò strumentale, logico o pratico, come in un teorema matematico o in una proiezione geometrica, in un manifesto pubblicitario (che non sia di Lautrec) o in un discorso politico.

Deve dunque cadere la partizione in uso fra film e documentario, che può trovare una giustificazione soltanto nella considerazione economica, o nella classificazione esterna ed empirica. E' errata la supposizione che vi sia un doppio ordine di produzioni cinematografiche, uno consistente in una passiva « registrazione » del cosiddetto mondo esterno o fenomenico, nella sua accidentalità, casualità, labilità; l'altro consistente invece in un séguito di immagini ordinate secondo un dimostrativo significato di racconto. La cosiddetta « registrazione », in quanto opera umana, e opera concretantesi in un linguaggio, non potrà mai (e sarebbe ben vano e illusorio immaginare il contrario, e cioè una pura ed in sé meccanica oggettività) non riflettere un intervento, una selezione, un modo di presentazione intimamente connesso con l'umanità dell'operatore. Potrà non essere dettato, tale intervento, da un'esigenza formale; ma sarà comunque un criterio consapevole di ripresa e di montaggio significativo. E perciò, se una distinzione sarà da fare, ed è da fare, dovrà essere fra documentari e documentari, film e film in genere. E vi sono per certo documentari retti da esigenze dimostrative, o propagandistiche, od emozionali; come vi sono documentari, per esempio quelli che abbiamo citato, la cui sintesi artistica non si concreta diversamente dal modo con cui si concreta in altri film d'arte includenti una trama, una vicenda narrativa-drammatica. E così vi sono film che esauriscono la loro proprietà nell'usare l'immagine cinematografica, il linguaggio cinematografico, in funzione di una trama, di una vicenda narrativa, o nei quali questo aspetto di funzionalità del linguaggio al contenuto narrativo o drammatico prevale. E' un caso così frequente, questo, che non esige citazioni di esempi.

CARLO L. RAGGIANTI

IL CINEMA è una curiosità scientifica, senza alcun avvenire commerciale.

LOUIS LUMIÈRE

IL CINEMA sarà il teatro, il giornale, la scuola di domani.

CHARLES PATHÉ

IL CINEMA è il mio sport.

GEORGES MÉLIÈS

IL CINEMA è la musica della luce.

ABEL GANCE

I MIEI film non appartengono al mondo degli snob, ma al popolo.

CHARLIE CHAPLIN

...un film è soprattutto divulgazione e spettacolo.

CECIL B. DE MILLE

L'IMMAGINE è sempre stata la prima lingua dei popoli; ora, Cinema non è solo immagine, è anche movimento, vita, suono, dunque: Verità.

GERMAINE DULAC

NOI VIVIAMO in un'epoca in cui le idee hanno soppiantato nel cinema l'abilità tecnica. L'idea, il tema, il pensiero fondamentale, il soggetto è il solo elemento da considerare nella scelta di una vicenda da portare in film.

DAVID WARK GRIFFITH

NON SI deve fare un film per il solo piacere di fare un film. Si deve farlo quando si ha qualcosa da dire.

LÉON POIRIER

TUTTI i valori negativi che ingombrano il cinema attuale sono il soggetto, la letteratura, il sentimentalismo, insomma lo stato di concorrenza al teatro. Il vero cinema è l'immagine dell'oggetto totalmente sconosciuto ai nostri occhi e che risulta emozionante se si sa presentarlo.

FERNAND LÉGER

IL FILM può trattare un pensiero, un'idea, con mezzi cinematografici. Non si filma soltanto un oggetto; si rappresenta con qualsiasi mezzo del cinema l'idea della cosa che si vuole rappresentare.

HANS RICHTER

UN BUON film è un buon teorema.

LOUIS DELLUC

IL cinema pensa.

JEAN EPSTEIN

CONFESSO francamente che non so cos'è il cinema. Credevo di saperlo una volta, quand'ero spettatore. Oggi non so più niente.

RENÉ CLAIR

IL CINEMATOGRAFO, questa sottile macchina-per-stampare-la-vita, è apparso come una potenza pragmatica del più formidabile avvenire.

MARCEL L'HERBIER

L'ESERCENTE è la bestia nera del produttore. Questo signore si prende la libertà di decidere in anticipo del successo del tale o del tal altro film presso il pubblico; invece è persino troppo certo che non è possibile giudicare in anticipo quale accoglienza avrà un'opera da parte del pubblico. E' una questione che sorpassa lo stesso pubblico.

ERICH VON STROHEIM

LA NOSTRA concezione del cinema è la seguente: riprodurre la vita nella sua verità, nella sua nudità e metterne in rilievo la portata sociale, il senso filosofico.

SERGEI M. EISENSTEIN

IN FONDO, si può e si deve considerare tutta l'arte cinematografica a un gioco di luci sullo schermo, ad una composizione pittorica adeguata di ciascuna immagine del film. Inoltre: lo studio del ritmo, l'ordine di successione delle macchie bianche e nere. Giustamente il film astratto è stato definito la musica della luce. Questa musica della luce è stata e sarà sempre l'essenza del cinema.

WALTER RUTTMANN

L'INDUSTRIA della distrazione non saprebbe essere standardizzata.

FRANK CAPRA

BISOGNA arrivare a dare al pubblico l'impressione di vedere la vita attraverso il buco della serratura...

CARL THEODOR DREYER

E' SFORZANDOSI di rendere, con la massima verità e una conoscenza assoluta delle possibilità tecniche del film, la vita stessa, che si arriverà ad imporre definitivamente il cinema come nuovo mezzo d'espressione.

ALBERTO CAVALCANTI

BREVIARIO del cinema

(A CURA DI MICHELANGELO ANTONIONI)

...il documentario aprirà la strada al cinema se riuscirà ad emancipare il microfono dalla schiavitù del teatro di posa...

JOHN GRIERSON

UNA particolarità della produzione cinematografica è che, quanto più piccolo è il numero delle persone che partecipano alla produzione, tanto più rapidamente se ne ottiene l'affiatamento e di conseguenza il suo risultato: il film.

VSEVOLOD PUDOVKIN

CI SI accanisce attorno a un bel viso a suon di banconote come per il possesso di un campo di petrolio...

ERNST LUBITSCH

IL CINEMA è la realizzazione di un vecchio sogno umano. Esiste già in qualche modo nel meccanismo e nell'economia dell'immaginazione, nella nostra facoltà di evocazione e di ricordo, nella stessa intimità della coscienza della vita.

JACQUES DE BARONCELLI

...un buon film può servire la nazione come un reggimento di fanteria...

ALESSANDRO BLASETTI

ALLO stato attuale dell'arte e della tecnica visiva, il film non può ancora svincolarsi dall'influsso delle suggestioni, dagli allettamenti che le altre arti in generale e la letteratura in particolare gli impongono ad ogni passo.

JACQUES FEYDER

IL CINEMATOGRAFO permette di vedere meglio che con gli occhi, grazie alla sensibilità della pellicola, sia svelando l'invisibile, sia dando una più netta separazione dei particolari.

JEAN PAINLEVÉ

DOPO AVER dato un'idea di ciò che il cinema può fare mettendo la scienza al servizio dell'arte, dopo aver colpito fortemente gli spiriti svelando loro il campo delle infinite possibilità che si aprono davanti a quest'arte nuova, dobbiamo intraprendere un'opera forse ancora più difficile, compiere uno sforzo sicuramente più meritorio, spogliandoci volontariamente dei molteplici mezzi d'espressione che attestano il virtuosismo tecnico e che, perciò stesso, saranno sempre un po' artificiosi.

FRITZ LANG

IL CINEMA si fa con la macchina da presa e la pellicola; non con la letteratura o la pittura.

MARIO CAMERINI

IO CREDO che la enorme maggioranza dei produttori sia chiusa alla bellezza ideale...

LUIS TRENKER

LA FUNZIONE dell'industria cinematografica è di offrire al pubblico i film e i personaggi ch'esso vuol vedere...

HENRY HATHAWAY

SI PUO' dire, senza tema di esagerazioni, che il cinematografo è oggi non solo necessario, ma indispensabile alla vita umana.

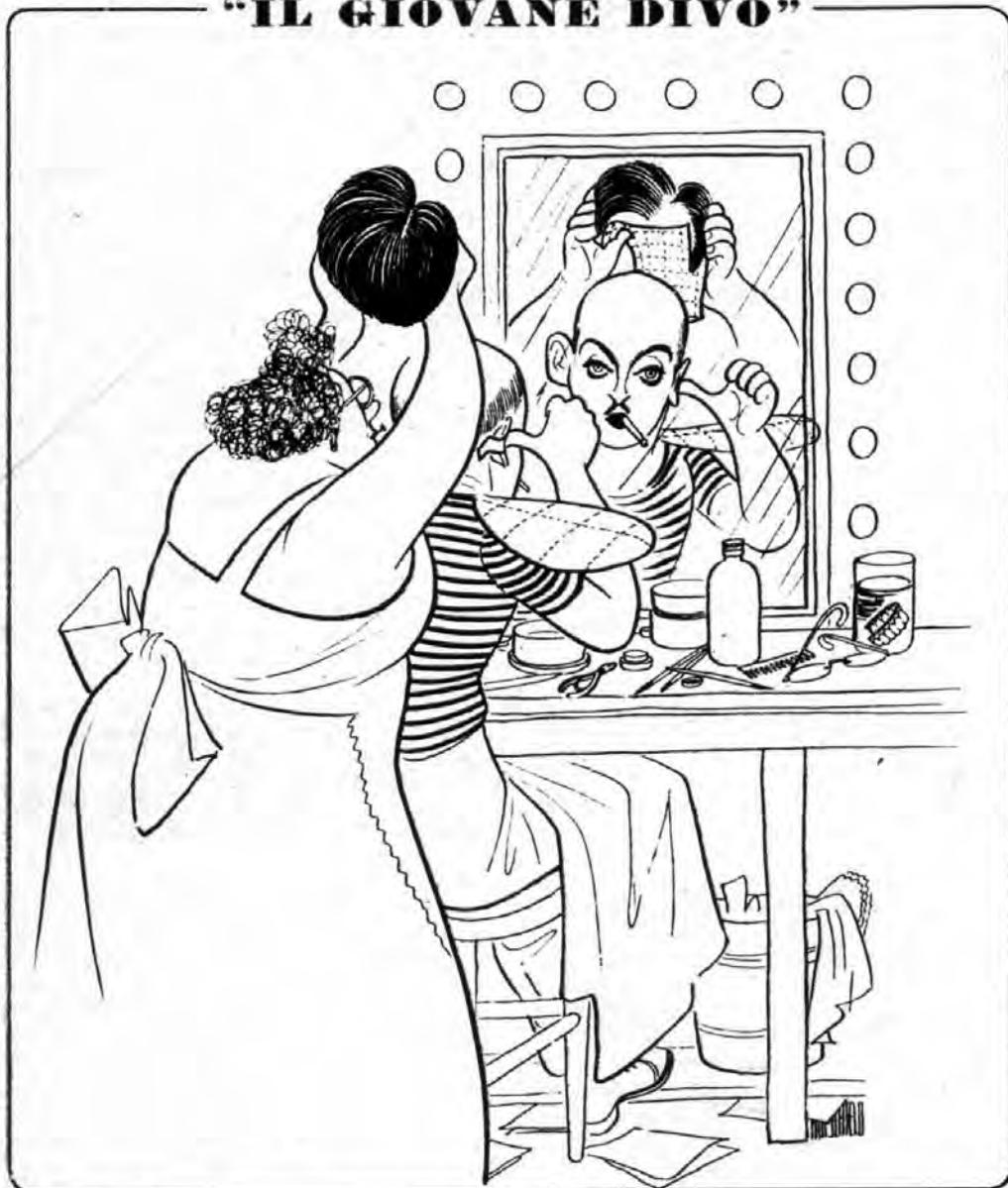
AUGUSTO GENINA

OCCORRE che la massa dei film raggiunga il proprio obiettivo per le qualità intrinseche del

L'IDEA



"IL GIOVANE DIVO"



prodotto più che per i suoi aspetti grandiosi, spettacolari.

WILLY FORST

... IL più importante mezzo di divertimento della presente generazione.

FRANK LLOYD

I FILM devono essere girati rapidamente e con poca spesa.

LEV V. KULESHOV

L'ARTE cinematografica rimane il mezzo d'espressione più potente che si sia potuto trovare. Più potente ancora della stampa, perché per poter leggere bisogna imparare mentre non occorre imparare per guardare e vedere.

GEORG W. PABST

QUELLO del regista è un faticoso e meraviglioso mestiere

JOHN FORD

DIRIGERSI verso il cinema sociale è consentire di svolgere una miniera di soggetti, che l'attualità consentirebbe di rinnovare di continuo.

JEAN VIGO

L'ALTO realismo dell'arte cinematografica, la sua capacità di utilizzare tutti gli oggetti e gli aspetti della vita vivente nella loro forma incondizionata ed immutata, avvicinano il cinematografo alla vita stessa ben più che non lo sia il teatro.

SERGEI GHERASIMOV

OGGETTO del documentario, come io lo intendo, è di rappresentare la vita nella forma in cui si vive.

ROBERT FLAHERTY

NOI crediamo nel cinema perché crediamo nell'avvento di una coscienza collettiva, al di sopra di quella individuale, e perché il cinema è la

sola arte capace di formarla: per la libertà e la pace universale.

LOUIS DAQUIN

IL CINEMA industriale non apporta che il progresso tecnico. Il cinema d'avanguardia vi aggiunge il progresso spirituale.

JORIS IVENS

L'EFFETTIVA capacità di ogni individuo nella

produzione di un film, è accresciuta o diminuita dall'abilità tecnica di cui il regista dispone.

VICTOR SAVILLE

NON SONO i ricchi che fanno gli incassi. Chi ha soldi non vuol vedere miserabili sullo schermo. Vogliono l'uguaglianza dall'alto in basso.

JEAN RENOIR

IL ROMANZO, il teatro (e così il cinematografo figlio dell'uno e dell'altro) sono forme che per prosperare hanno bisogno di un clima sociale forte e vivo, di una società profondamente travagliata dal problema religioso.

MARIO SOLDATI

OGNI EPOCA, ogni generazione, ogni anno, ogni decade, si porta dietro qualche battaglia ideologica, qualche agitazione, qualche rivolgimento sociale che investe di sé il periodo. Perché il cinema tocca solo raramente questi conflitti?

WILLIAM WYLER

A FIANCO dei film che fanno pensare, sono utili anche quelli che declassano lo spirito.

MARCEL CARNÉ

IL FILM è un'arte, il cinema un'industria.

LUIGI CHIARINI

IL CINEMA è un'arma a doppio taglio: da una parte il bene, dall'altra il male.

JEAN BENOIT-LÉVY

IL CINEMA che mi interessa è un cinema antropomorfo.

LUCHINO VISCONTI

OGGI i problemi del regista hanno un rapporto diretto con le questioni d'ordine economico, politico, sociale.

EDWARD DMYTRYK

QUANTO più si lavora nel cinema, tanto più lo si detesta.

ROBERTO ROSSELLINI

LE « ATTUALITÀ », ecco il maggior nemico del cinema come arte. E' materia priva d'interesse. Niente di più facile che far recitare un passante qualsiasi in un film. Più complicato farlo uscire dall'anonimo.

ORSON WELLES

NON ho niente da dire sul cinema: mi limito a farlo.

GEORGES ROUQUIER

IL CINEMA ci stupisce e ci sgomenta per la sua libertà e indeterminatazza.

ALBERTO LATTUADA

A POCO a poco il ruolo del produttore si è talmente ingigantito, che oggi è più importante di quelli del soggetto e del regista.

IRVING PICHEL

IL CINEMA, essendo un fenomeno più moderno della poesia o della narrativa, può permettersi il lusso di giungere sempre in ritardo sulle esperienze delle altre arti; quindi ignorarle o far finta di ignorarle...

GIUSEPPE DE SANTIS

ANCORA SUI POETI

MARIO VERDONE ha recentemente ricordato (Cinema n. 14 del 15 maggio) alcuni versi d'un poeta « eccentrico » su una "diva" del vecchio cinema italiano, Lyda Borelli. La poetica ingenua di questi versi costituisce un delizioso contrasto con alcune quartine che Jacques Feyder fece, una quindicina d'anni fa, per ammazzare il tempo e divertire gli amici nell'anticamera di certi direttori di giornali politici di Bruxelles i quali non si volevano convincere che La Kermesse héroïque non era ingiuriosa nei confronti delle donne e degli uomini della Fiandra. Queste quartine si riferiscono alla Garbo, alla Dietrich, a Emil Jannings, a Gina Manès e alla stessa Kermesse héroïque: tali quartine sono troppo pungenti o troppo ardite per essere pubblicate, eccezione fatta per quella sulla Garbo, che è la meno pericolosa e forse la più sintomatica:

« Greta Garbo la... et divine suédoise
grands yeux, grande bouche, grand... profond
inscrit les noms de ses... sur une ardoise
avare, elle craint gacher trop papier,
[trop crayon]. »

Riporto inoltre un sonnetto anonimo su una "diva" del vecchio cinema italiano (1916), Elet-

tra Raggio, la quale era, secondo una rivista dell'epoca, l'autrice e l'interprete di Verso l'arcobaleno (« il profondo dramma simbolico che trionfa in tutti i cinematografi italiani ed esteri ») e di « un genialissimo lavoro, Primavera »: cinepoema in due parti messa in scena da Achille Mauzan, il notissimo pittore della casa Ricordi. Erano film (al femminile) distribuite dalla Milano-Film.

Ecco il sonnetto. (E' tratto da Apollon, anno I, n. 4, del 1° maggio 1916):

« Quando ad una donna nei brillanti occhioni
Improvvisi balenano procaci

Folli desideri e ardenti invocazioni,

Ella non chiede, no, favori e baci.

Ella non chiede, no, gioia ed amore

Né voluttà né tenera carezza,

Altro ideal fiorisce nel suo cuore

Ed è ben altra l'agognata ebrezza.

Tu puoi dare bensì tutta la vita

Che batte ardente nei tuoi polsi e frulla

Ella pur sempre avrà l'aria smarrita.

Ma se felice vuoi la tua fanciulla

Offrile sempre il calmo piacere saggio

Delle sublimi films di Elettra Raggio ».

C. V.



nonostante l'ottica che il soggetto di Feyder gli impone e che pesa sul suo stile appena schiuso. E' d'altronde il solo aspetto che sopravvive alle parti del film legate alla commedia e al dramma, fatte di convenzioni e di luoghi comuni sociali, di battute di spirito e di macchiette. La parte vera di Jenny è sull'Ourcq, nelle stradette perdedute tra i muri di fabbriche, nei paesaggi industriali e fluviali che sorprendono già in *L'étoile de mer* di Man Ray. Le convenzioni calligrafiche del maestro Feyder, per il resto, sfiorano appena l'allievo Carné. In Jenny, Carné incontra attori di definita intelligenza — J. L. Barrault, Françoise Rosay, Albert Préjan, Sylvia Bataille, Margo Lion — o di « tipo » inconfondibile — Roland Toutain, Charles Vanel, Le Vigan. Prévert è già presente, ma un Prévert indeciso e ancor povero.

In *Drôle de drame* (1937) Carné si affida a un altro degli aspetti meno evidenti eppur impliciti del suo ingegno: il comico, fatto di osservazione, d'incroci assurdi, di paradossi visivi e di un gusto iconoclasta che ritrovasi in ogni suo lavoro, come in

héroïque) e di René Clair (*Sous les toits de Paris*). Ha subito l'attrazione dei due poli Feyder-Clair, che non a caso sono intervenuti nella sua vita. In Feyder ritrova il gusto del lirico quotidiano, in Clair un naturale anelito che va dall'ironico al comico. Ma son questi riferimenti mentali e « après coup ». Nel 1938, Carné è assolutamente personale, in visione e in intensità drammatica. Il suo realismo trasognato è ora tra le espressioni più compiute dell'arte francese e non solo del cinema. E' il momento dell'opera capitale della prima maniera di Carné: *Quai des brumes*. Un romanzo di Mac Orlan, i dialoghi prevertiani di Prévert e la splendida « équipe » tecnica di Carné: Trauner, Schufftan, Page, Alekhan e la musica di Jaubert. I suoi personaggi non sono mai stati tanto omogenei: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur e i minori di fondo: Le Vigan, Aimos, Génin e Delmont. Carné approfondisce in questo film tutte le sue aspirazioni. *Quai des brumes* è innanzi tutto un'intensità di atmosfera, un universo fondamentalmente cattivo in-

IL MITO DELL'OURCQ IN MARCEL CARNÉ

POCHI REGISTI possono mostrare una opera interamente priva di compromessi, personale dalla prima all'ultima immagine, schiva di concessioni formali, inflessibile e distante. Marcel Carné, coi suoi otto film, è uno di questi registi e, con Carl Th. Dreyer, forse il solo. Tolto un film incompiuto, *La fleur de l'âge*, ed *Euridice*, appena imbastito, dimenticato il suo corto *Nogent, Eldorado du dimanche* (1932), l'opera di Carné presenta un mito costante che appare timidamente nel suo primo film, *Jenny* (Jenny, regina della notte, 1936) e dilaga nel suo ultimo, *Les portes de la nuit* (1946): il canale dell'Ourcq. Quel canale è al centro dell'universo carneiano, fatto di quartieri operai, di gassometri di periferia, di profili d'acciaio e di cemento, popolato di trovatelli, di disertori, di mostri, di « ratés », di poeti e di amanti.

Jenny è il primo tentativo cosciente di Carné di crearsi un proprio universo, no-

Prévert. Era spalleggiato qui dalle caratteristiche di Jouvét, di Michel Simon, di J. L. Barrault, di Françoise Rosay, che davano risalto all'ingenua incapacità espressiva di Annabella e di J. P. Aumont. Era soprattutto aiutato da un dialogo brillante e a volte sconcertante, e da una scenografia razionale (Trauner), densa di trovate che davano il tono giusto a ogni sequenza del film. Non si dimentichino, ad esempio, gli attaccapanni ad altezza decrescente corrispondenti alle diverse stature dei bambini del vescovo, o l'albergo degli appuntamenti. Tre fra i migliori operatori del nostro tempo erano all'apparecchio di presa: Scufftan, Page, Alekhan.

Poi viene un anno tra i più fecondi di Carné: 1938, l'anno di *Quai des brumes* (Il porto delle nebbie) e di *Hôtel du Nord* (Albergo Nord). Carné era stato assistente di Feyder (*Les nouveaux messieurs, Le grand jeu, Pension Mimosa, La Kermesse*

quinato di bontà, un campo aperto per sfoggiare violente crudeltà morali. Ma il film non è pessimista, « noir », come dicono i francesi; se non c'è « happy end », se l'uomo e la donna che vogliono un'altra vita non riescono a uscire dal labirinto, la colpa è del destino, non del dramma. In ogni caso, *Quai des brumes* non è più « noir » di quanto possa esserlo un canto d'amore finito in canto funebre.

Hôtel du Nord fa ritornare Carné ai primi amori, sul canale della Villette, verso l'Ourcq mitico, negli « hôtels » squallidi e poetici della Parigi povera e ambigua. Il gruppo di *Drôle de drame* è qui in parte: Jouvét, Jean Pierre Aumont, a fianco di numerose figure di secondo piano (Paulette Dubost, Blier, Janne Marken, François Périer, Andréx). Carné rivela una grandissima attrice, perduta nelle parti di macchietta spiritosa, Arletty. Vicino ai canali, alle chiatte pazienti, i treni — le



A sinistra: in « *Les visiteurs du soir* » (1942-43) Carné materializza un atto magico: il diavolo mostra un torneo nella superficie di una vasca; ad un tratto una visione lontana si fonde con una vicina, e il sangue dell'antico guerriero si spande nell'acqua. A destra: Pierre Brasseur, Arletty e Jean-Louis Barrault nella pantomima del film « *Les enfants du Paradis* », iniziato da Carné nel 1943 e terminato nel 1945.



Da un'inquadratura di « La Marie du port », l'ultimo e molto atteso film diretto da Marcel Carné.

« vaporiere », dovrei dire per coerenza di linguaggio — precorrono i paesaggi ferroviari, sibilanti e mostruosi di *Les portes de la nuit*. Per la prima volta (Jenny voleva soprattutto nascondere la propria vita di ruffiana di lusso, non uscirne), si sente nell'opera un desiderio di redenzione e non solo d'evasione. In un mondo disperato, il « fotografo » (Jouvet) vorrebbe uscire dal dedalo dei suoi personaggi [« On m'appelle Monsieur Edmond; je m'appelle aussi Paulo, mais mon vrai nom est Robert »], come ha voluto farlo il disertore di *Quai des brumes*, la cui morte si ritrova alla fine del film. La perfezione della sceneggiatura che Jean Aurenche aveva costruito su un altro romanzetto, di Dabit, il dialogo ironico e sostanzioso di Jeanson, la musica di Jaubert potevano lasciare perplesso lo spettatore sulla paternità del film. Così in *Quai des brumes* l'occhio di Schufftan, che ha frugato le scenografie di Trauner e i personaggi scelti da Carné, è talmente prodigioso che si esita ad ammettere che il nervo ottico appartenga al regista e non all'operatore. Il valore di questa collaborazione ha comunque diminuito nello spirito dei critici il peso della regia di Carné e si è voluto farne profitto *Le jour se lève* (Alba tragica, 1939). E' pur vero che *Le jour se lève* ha l'equilibrio, l'unità e i riferimenti di un'opera classica. Il sabbiatore (Jean Gabin) che uccide, e si uccide, non è altro che una vittima della purità, come Oreste (e i rapporti sono paralleli con Oreste e le Erinni). La concezione drammatica in funzione delle immagini, e delle sole immagini coi loro legami sonori, domina la perfezione di Trauner e di Court Courant e la stessa musica di Jaubert, sempre attenta al montaggio e alle necessità delle pause. In *Hôtel du Nord* Carné non si era allontanato dai suoi canali nel cuore popolare di Parigi (e non della periferia come crede Campassi nel suo studio documentatissimo, sensibile e intelligente *Dieci anni di cinema francese*, vol. 1); in *Le jour se lève* Carné consente a isolare il suo dramma, a « desolarlo » direi, nella cornice orribile, informe e senza speranza della « banlieue », della periferia, come aveva isolato la baracca del Fato ai margini dell'Havre in *Quai des brumes*. Un personaggio diabolico appare nel film

— tentazione, dubbio, insidia, odio, gelosia — sotto le spoglie dell'ammaestratore di cani Valentin (Jules Berry). Carné riprende il tema — con lo stesso attore — nel suo film seguente, *Les visiteurs du soir*, finito nel 1942 e presentato nel 1943. La tensione della realtà interpretata da Carné, veramente surreale (e non solo per la presenza di Prévert), doveva necessariamente condurlo a ricerche formali, che potessero rendere razionali la magia, l'incanto, il carne. Si attribuisce a *Les visiteurs du soir* una specie di difesa contro sistemi imposti dal nemico presente in Francia. Il che è probabilmente inesatto se si pensi che H. G. Clouzot riuscì a girare *Le corbeau* e Jacques Becker *Goupi-mains-rouges*. Carné ha scelto la leggenda perché coincideva col suo desiderio d'un isolamento totale, spaziale e spirituale ad un tempo, come aveva progettato nel 1940 per *Les évadés de l'an 4000*. Per Carné trattasi di disegnare un'umanità essenziale, tragica quando prende coscienza della sua solitudine. In *Les visiteurs du soir* non c'è più l'universo chiuso (ed ermetico) del quotidiano, e Carné sembra allontanarsi dal suo schema interiore; trattasi invece d'un mezzo intellettuale per isolare la realtà, isolarla nel tempo e contemplarla « in vitro ». La favola che Prévert e Laroche sceneggiano, appoggiata sulle scenografie di Trauner (eseguite da Wakevitch), messa in immagini da Roger Hubert, non deve sconcertare. I suoi personaggi sono identici alla sua visione del mondo e non par-

lano affatto un linguaggio pseudo antico. Arletty perde appena una parte del suo accento parigino e si trasforma addirittura in un androgino (più chiaro del personaggio amante e camerata di *Le jour se lève*). Questo film resta ricchissimo di trovate formali, aiutato a volte da trucchi azzeccati e indispensabili. Una scena è degna di emozioni straordinarie: quella del torneo nel fondo della vasca; il sangue del torneo lontano si spande nell'acqua cheta che è dinanzi agli occhi dei protagonisti.

Tra il 1943 e il 1945 Carné realizza la sua opera più impegnativa e ambiziosa, impegni e ambizioni che egli tiene e rispetta: *Les enfants du Paradis*. La lunga storia che Carné racconta con una regia impeccabile è della stessa famiglia dei torrenti all'Invernizio, dei fiumi alla Sue o dei canali alla Dumas: la stessa assurdità, gli stessi ingranaggi laboriosi, i medesimi pretesti che fan nascere un impareggiabile colore. Sotto forma letteraria tutto ciò passa facilmente senza uno screezio ed è alla portata d'una lavandaia. Sotto forma filmica il pubblico storce la bocca e finge di non capire, giustificando il sospetto che lo spettatore di cinema non abbia ancora raggiunto il livello mentale delle lavandaie. *Les enfants du Paradis* (4771 m) rinnova il tentativo di Carné e di Prévert di trasportare la poesia nel passato come in *Les visiteurs du soir*. In quest'ultimo era un rischio collocarla così lungi nei secoli. *Les enfants du Paradis* è più propizio, più vicino a noi che ne abbiamo quasi respirato l'aria, attraverso le nostre prime letture o le venerabili indignazioni dei nostri nonni. Carné ha reso quell'epoca con la tecnica d'un documentario ideale. A volte tracce di teatro passano sullo schermo, ma trattasi di un film del teatro. A volte il film è lento: ma è il suo stile che lo esige. A volte amori stravaganti irritano lo spettatore: ma l'amore non è mai molto raziocinizzante. Film sul teatro, quindi più che mai film d'attori. J. L. Barrault è sorprendente e sorpassa tutto quel che un attore può dare: egli è il mimo, e quasi l'anima del mimo. Pierre Brasseur dà carne a un Frédérick Lemaître degno del fantasma glorioso della scena del XIX secolo. Posente, duttile, sensibile. Maria Casarès ha una parte per fortuna ingrata che scusa la sua presenza sullo schermo: vivente e bella sulla scena, essa è intollerabile su un ingrandimento 4 metri per 3. Louis Salou compone con amore un personaggio di una antipatica coerenza. Marcel Herrand è un Lacenaire esatto, intimamente vero, anche nel forzato. Gaston Modot porta con sé tutta l'intensità del cinema muto: è qui il cieco. Arletty domina il film nella pienezza dei suoi mezzi. A volte ricorda i momenti più patetici e più sensuali di Lil Dagover. Prévert ha certo scritto il film per lei, ed ha avuto ragione: grazie ad Arletty il sadismo apparente e l'aridità interna del suo verbo diventano doti preziose. *Les enfants du Paradis*: film di cui si sarebbe disposti a dir del male; ma come dir del male dell'emozione, della semplicità, della fede, della melanconia e dell'intelligenza? Col tempo ci accorgeremo che trattasi d'una delle opere fondamentali del cinema, in cui Carné raccontava in immagini quel che Prévert aveva strappato all'incubo roman-

FILMOGRAFIA

1932: *Nogent, Eldorado du dimanche* (Cortometraggio) - 1936: *Jenny* (Jenny, regina della notte), con Françoise Rosay e Albert Préjan - 1937: *Drôle de drame*, con Françoise Rosay e Louis Jouvet - 1938: *Quai des Brumes* (Il porto delle nebbie), con Jean Gabin e Michèle Morgan; *Hôtel du Nord* (Albergo Nord) con Annabella, Louis Jouvet - 1939: *Le jour se lève* (Alba tragica), con Jean Gabin e Jacqueline Laurent - 1942-43: *Les visiteurs du soir*, con Alain Cuny e Marie Déa - 1943-45: *Les enfants du Paradis*, con Jean-Louis Barrault, Arletty, Pierre Brasseur - 1946: *Les portes de la nuit*, con Serge Reggiani, Nathalie Nattier - 1947: *La fleur de l'âge* (incompiuto) - 1949: *La Marie du port*.

tico, montandolo nel suo scenario e rinnovandolo nel suo dialogo.

Ed ecco che Carné chiude il cerchio dell'Ourcq: *Les portes de la nuit* (1946), film che sollevò grosse polemiche, ma che ha passaggi d'un'immensa bellezza e d'una perfezione assoluta, non fosse che il lunghissimo panorama che svela l'anima stessa di Parigi o la morte del traditore (Reggiani) sulle rotaie. Ma Carné volle sacrificare a un'attualità già falsa e soprattutto dovette mettere sulle spalle spioventi di Yves Montand e di Nathalie Nattier quel che era concepito per Jean Gabin e per Marlene Dietrich. Addio credibilità! A ben riflettere, Prévert sembra il vero responsabile dei difetti del film, col suo spirito rivoluzionario di buon milionario, con le sue dissidenze diventate luoghi comuni e col suo populismo facilone che scovasi nel fondo d'ogni bicchiere di vin bianco; e Prévert sarà un giorno responsabile della vacuità de *Les amants de Vérone*. Insomma il poeta Prévert ucciso dal filosofo Prévert. Carné salva in *Les portes de la nuit* tutto quel che gli appartiene, con la fotografia di Agostini, la scenografia di Trauner e la stringente musica di Kosma.

Dall'Ourcq di *Jenny* all'Ourcq di *Les portes de la nuit* ecco tutto Carné. Non c'è che osservarne l'opera: che egli sia il più grande dei registi francesi della nostra generazione diventa allora una « lapalissade » quasi umiliante nella sua evidenza. E questo regista non ha trovato produttori per lunghi mesi, dinanzi a uno specioso rimprovero: « Costa caro ». (*Caro* significava allora 150 milioni, ma erano 150 milioni per un buon film. Gli si preferirono due cattivi film a 75 milioni!). Di *La fleur de l'âge* — Prévert lo sceneggiava fin dal 1937 (*L'île des enfants perdus*) — non restano che 700 metri. Anche questi stessi 700 metri sono in varie mani, sotto l'occhio di avvocati e di uscieri diversi. Il film resterà nei limbi e non avremo certo la sorpresa del Renoir incompiuto e reso al cinema da Braunberger con due didascalie: *Une partie de campagne*.

Attendiamo: Marcel Carné non tradirà mai i nostri sogni più cari e più disperati.

LO DUCA



Jean Gabin e Michel Simon in « Quai des brumes » (1938): un universo fondamentalmente cattivo inquinato di bontà, un campo aperto per le violente crudeltà morali care alla sensibilità di Carné.



A sinistra: Yves Montand in « Les portes de la nuit » (1946): film che sollevò grosse polemiche ma che comunque contiene brani di grande bellezza, come la morte del traditore. A destra: Albert Préjan e Françoise Rosay in « Jenny » (1936), primo tentativo serio di Marcel Carné.

TUTTO IL MONDO RIDE

DURANTE il 1935 due film sovietici riuscivano a filtrare attraverso le maglie della nostra censura e si assicuravano qualche passaggio nelle sale italiane. Il giro fu breve e commercialmente infelice, dato che così voleva un complesso di circostanze, tali da permettere una rapida svalutazione di quei film. Tuttavia, sarà opportuno ricordarlo, quelle due pellicole. — *La tragedia di Jegor* (o *Notti bianche* di S. Pietroburgo) di Grigori Roscial e *Tutto il mondo ride* (o *Ragazzi allegri*) di Grigori Aleksandrov — avevano riportato nel 1934 una meritata segnalazione alla seconda Mostra di Venezia, procurando all'Unione Sovietica, insieme con *L'uragano* di Petrov (da Ostrovski), la coppa per la migliore presentazione statale. Roscial, Petrov e Aleksandrov, i quali erano giunti al cinema dal palcoscenico, recavano alla nostra Mostra la prova di una diversa tendenza del cinema russo, in cui era possibile rilevare, accanto a requisiti di natura cinematografica, un certo intellettualismo di origine teatrale e letteraria. Se a un Roscial, esperto di regia teatrale, interessava la pesante e preziosa eco cinematografica di un teatro realisticamente psicologico in funzione ambientale e di costume, Aleksandrov, che in teatro fu attore, cercava direttamente una nuova espressione dinamica fino a cogliere uno stile proprio, compiuto e dotato di estrema vitalità, sino a risolverlo in un « grottesco cinematografico » di tipo unico senza riscontro, a tutt'oggi, nella storia del cinema sonoro. Nella « commedia musicale » che nell'edizione italiana s'intitolò *Tutto il mondo ride*, il tono è ilare, il protagonista ci richiama alle acrobazie e ai lazzi del circo con la sua figura e la sua faccia da clown, e più che mai quando per un voluto contrasto egli indossa il « tight » tra uno scintillio di fondali posticci. Il gusto della fantasia musicale, in Aleksandrov, non è un fine ma un mezzo, un caratteristico manto spettacolare. Sotto si agita una diavoleria sfrenata e tutta slancio, la vigoria rustica di uno spirito furbesco ed esuberante. Ad Aleksandrov preme soprattutto di dar sfogo al proprio impeto satirico, violento e insieme raffinatissimo, e di superare con senso realistico ogni indugio su posizioni inerti di compiacimento estetizzante. La sua ironia antiborghese tende di continuo a scatenarsi ed è capace di giungere sino alle estreme conseguenze nelle sue puntate offensive. In essa non v'è traccia di amarezza, v'è piuttosto del « divertimento » beffardo e goduto, quale può provare un individuo nel colpire con spregiudicatezza cose che conosce ma che gli riescono estranee e ridicole. In Aleksandrov il termine « satira » trova piena applicazione e svolgimento. E questo carattere sano e completo di satira, scaturisce da una fonte (da un'educazione) che ha abolito in sé ogni rimpianto o ragione di compromesso. Scelti con la fantasia i propri motivi, Aleksandrov passa ad esasperarli con un'insistenza e una violenza del tutto istintive.

Nel 1934 con *Tutto il mondo ride* Aleksandrov affrontava per la prima volta in completa indipendenza le responsabilità della regia di un film a soggetto. Ma se già alla sua prima opera egli era in grado di

mostrare una coscienza cinematografica di artista tanto formata e matura, ciò non avveniva a caso. Dagli anni del muto, com'è noto, egli aveva collaborato in qualità di aiuto-sceneggiatore e aiuto-regista a tutti i principali film di Eisenstein (di *Sciopero*, 1924, era stato sceneggiatore; di *L'incrociatore Potemkin*, 1925, aiuto-regista; di *La linea generale*, 1928, co-regista). E fu raro privilegio, fu un'esperienza di primo ordine. La collaborazione con Eisenstein e l'operatore Tissé doveva culminare nel 1931 con la realizzazione di *Que Viva Mexico!*, con il relativo lavoro di ripresa e quello (incompiuto) di montaggio dell'abbondante materiale. Un punto di contatto fra i due registi (e le loro tendenze, solo apparentemente inconciliabili ed opposte, come ha dimostrato Glauco Viazzi in un articolo su *La critica cinematografica*, n. 6,

Titolo originale: *Vesjdye rebjata* (*Ragazzi allegri*) - Soggetto, sceneggiatura a regia: G. V. Aleksandrov - Musica: I. O. Dunajevsky - Testo delle canzoni: V. I. Lebediev-Kumaz - Operatore: N. A. Tamarzev - Scenografo: A. A. Utkin - Interpreti: Leonid Utiossov (il pastore Kostja), L. P. Orlova (la lavoratrice di casa), M. P. Strelkova (la figlia di Torgsin), E. Tiapkina (la matrigna), F. Kurikhin (il cocchiere), G. Arnold (il direttore d'orchestra), R. Erdman (il professore di musica) - Produzione: « Mosfilm », Mosca, 1934.

marzo 1947) si delinea con certezza già nella citata sequenza d'apertura dove gli esterni naturali, valorizzati da una splendida fotografia, il largo copricapo del pastore, il movimento della lunga carrellata che lo accompagna nella scampagnata canora con un entusiasmo travolgente, quasi uno sfogo romantico, consigliano a un raffronto, se vogliamo, anche con *Que Viva Mexico!*, e raffronto non solo esteriormente formale, ma di atteggiamento e di contenuto.

L'azione del film si riduce a ben poco: un pastore musicante fa conoscenza su una spiaggia con una giovane e stupidissima nobildonna, che vaneggia d'arte e d'amore e, scambiato per un celebre direttore d'orchestra, invaghita di lui, lo invita a palazzo. La mandria, richiamata dalla musica del padrone, fa irruzione nelle stanze portandovi lo scompiglio. Più tardi il pastore, che frattanto ha intrecciato una romanza sentimentale con la cameriera di quei ricchi, debutta comicamente a teatro come direttore d'orchestra in un finale coreografico e ritmico. Alcune delle sequenze con cui Aleksandrov ha animato questa debole traccia conservano il pregio di una audace, singolarissima forza inventiva. Le piante dei piedi, i sederi e le pance borghesi che si trovano sparsi in primo piano, tra gli ombrelli-parasole, nel corso della lunga carrellata satirico-descrittiva che dà l'avvio alla sequenza della spiaggia, forniscono subito un'idea della spregiudicatezza di termini, della sana irriverenza propria del regista. La rozza spontaneità del pastore entra in contrasto con le pose della donna dal parasole, con le sue espressioni cristallizzate e il suo sorriso ebete di creatura artificiale, tipo manichino e un malinconico grammofono a tromba emette frat-

tanto le note sfiatate di un tango. Aleksandrov va direttamente agli aspetti-limite di quanto gli preme demolire. Se al di là del limite fa capolino talvolta il surrealismo, o meglio una tendenza alla composizione surrealista, essa non è, qui, che la necessaria espressione (o deformazione) satirica di ogni specie di decadentismo, forse l'unica possibile, e adeguata. Anche René Clair ha spesso assegnato al surrealismo una funzione caricaturale. Ma in certi atteggiamenti di *Tutto il mondo ride* v'è qualcosa di diverso, un superamento del surrealismo, e quasi una critica alla stessa posizione surrealista in quanto quest'ultima viene strettamente apparentata con l'oggetto della satira dalla sottigliezza di un artista che la usa con sarcastico distacco, standone allegramente, realisticamente al di fuori. A ciò vien fatto soprattutto di pensare, allorché il film di Aleksandrov, abbandonati gli esterni naturali, che cedono il posto per tutto il resto dell'opera a scenografie di interni o a finti esterni di cartone, passa a precisare un ambiente e localizza l'azione nella villa borghese. La « giovin signora » siede al pianoforte ed emette una serie stonata di acuti laceranti, con un'insistenza tanto studiata accentuata da manifestarsi subito come il caratteristico contrassegno di un'altra volontà, esterna, che muove gli attori e gioca astutamente con essi. Il simbolismo, cui spesso Aleksandrov ricorre (e nel quale sembra lecito individuare una sicura fonte di reminiscenze, e di collaborazioni con Eisenstein), subisce anch'esso una spinta verso posizioni di un'ironia crudele e insistita. Eisenstein e Aleksandrov in *La linea generale*, colpivano la vecchia burocrazia mostrando in primo piano una statuetta-calamaio di Lenin che veniva sporcata d'inchiostro da un funzionario intento a pulire, su di essa, la penna. In *Tutto il mondo ride* la fatua pianista, per ispirarsi al piano, rompe delle uova sul naso di una statua di qualche illustre personaggio che si trova a portata di mano. Ad esprimere un concetto, l'atto, la mossa potrebbero essere sufficienti, ma Aleksandrov non desiste fino a quando il paniere di uova non è del tutto vuoto e il volto della statua completamente imbrattato. Mentre il primo espediente, in *La linea generale*, pur nella sua ricercatezza e nella deformazione parossistica dell'angolazione è senza dubbio possibile in rapporto al reale, il secondo si rivela volutamente paradossale (ma non per questo meno ispirato alla realtà).

Negli stessi appartamenti (stilizzati in architettura di vago richiamo classico) dell'ambiente sopra accennato, si scatena poco dopo un'altra delle sequenze-chiave del film, l'irruzione della mandria al seguito del pastore invitato, e per l'occasione vestito a festa; forse l'unico brano, in tutta l'opera, portato ad animarsi secondo i modi di un racconto normale. Qui il ritmo prende una piega, a suo modo, drammatica e il « divertimento » razionale si adegua, nel montaggio, ad una comicità, a un movimento di vibrazioni avvicinati. Drammatici sono gli squilli della campanella che vien tirata reiteratamente, sino a rompersi, dagli animali all'ingresso della villa, chiamati involontariamente dal padrone, che si esibisce per gli ospiti col flauto; drammatica e incalzante diviene tutta l'azione immediatamente successiva. In continuo alternarsi porte e finestre si spa-



lancano, mucche e buoi si affacciano, mug-giscono, penetrano. La mucca incipriata, che compare nel trambusto, ha già in sé, senza possibili equivoci, le proprietà di uno stringente termine di paragone. Ma soltanto quando detta mucca si sarà coricata su un talamo e una matrona semisvenuta per lo spavento le verrà distesa accanto, il parallelo avrà per Aleksandrov raggiunto il limite di saturazione. Il sonoro pensa a chiudere in sintesi, accoppiando uno strillo isterico a un muggito. Val la pena di richiamare ancora l'attenzione, — a proposito degli animali che nel corso di questa sequenza vanno incontro alle più bizzarre acconciature, — su una serie di impressioni condivise da Aleksandrov con Eisenstein durante la realizzazione di *La linea generale*, e contenute nel brano in cui vengono mostrati, in una successione di immagini leggiadre (cioè non ancora tormentate dal « grottesco »), il vitello bardato e la giovenca « vestita da sposa » in occasione della tradizionale « cerimonia della monta ».

La musica ha in *Tutto il mondo ride* una singolare efficacia. Sia il commento musicale vero e proprio che le canzoni composte per il film agiscono puntualmente in stretta relazione ai diversi momenti dell'opera, nel tratto mordace come nella dinamica emotiva, negli attimi, preziosi, di riflessione come in quelli di libero sfogo entusiastico. La canzone che il pastore canta in apertura, e che fa da « leit-motiv » ritornando nel finale, suscita un'immediata adesione nello spettatore, trascinandolo in un clima di allegra baldanza, di forza e di serenità. In altre parole l'espressione musicale (che è addirittura coesistente al-

lo stile di Aleksandrov, in questo film segnatamente ma anche nei successivi, da *Il circo a Chiaro cammino*) non si limita a sottolineare, esaurendosi in una più o meno risolta funzione marginale, ma perviene ad una completa funzione espressiva, in ideale (a volte matematica) interdipendenza con le immagini. E la prova la dà una sequenza, quella della rissa a tempo di jazz tra i suonatori del « Circolo dell'Amicizia », i quali alla fine cadono tutti esausti e malconci: sequenza prodigiosa per l'incalzante precisione del ritmo. Si tratta in verità di una composizione di montaggio minuziosa e stringatissima e della quale sarebbe indubbiamente interessante vedere al rallentato tutti i minimi particolari, calcolati in vista di un risultato di vertiginosa follia. Ma anche questo pezzo che, fra tutti, potrebbe apparire il più improntato a un puro estetismo virtuosistico, rivela un intento polemico, chiaramente espresso nei confronti di certo jazz e di un relativo fanatismo cieco e deterioro.

Osservava con acutezza Giuseppe De Santis sulle colonne del vecchio *Cinema* (n. 164, 25 aprile 1943) che « la sequenza del jazz vi entrava solo in virtù di questa polemica (antiborghese) ed era l'America, stavolta, ad offrire il fianco per una sconcertante parodia. Fughe di sassofono o di clarinetto, accompagnate da rotture di vetri, di piatti, di sedie; una lotta che si accendeva tra i ragazzi suonatori, una sabbanda che commentava il ritmo, lo accresceva con i rumori e il proprio accento musicale. Le pareti, i mobili della stanza dove i concertisti erano raccolti sembravano agitarsi, danzare tutti, tanto potente era la forza ritmica che si sprigionava da

quella mischia. Un solo esempio so trovare, ed appartiene al cinema muto, che possa stare alla pari per potenza di ritmia visiva con quanto ho detto più sopra: la sequenza della canzone suonata nella taverna del *Cadavere vivente* di Ozep ».

Ma otto anni prima, all'apparire del film, la critica ufficiale italiana, incappata in un orribile malinteso, ostentava la propria « delusione » di fronte al presunto spettacolo-rivista che « non era assolutamente in grado di competere con i modelli coreografico-musicali di Hollywood ». Una povera, assurda imitazione! « Le "revues" americane debbono il loro successo principalmente al lusso dell'allestimento, al buonumore degli attori.

La teoria di pianoforti bianchi, la lunga scalinata, le scenografie brillanti non sono, in *Tutto il mondo ride*, che elementi di una trasfigurazione parodistica e non possono quindi valere come documento di costume in quanto non intendono affatto, con i balletti e le musiche, offrire un panorama approssimativo di quella che poteva essere, nel '34, la moda jazzistica e la coreografia da rivista dell'URSS. Comunque il troppo lungo finale, danzato e cantato, genera tutto sommato un certo rilassamento e con esso il film perde parecchio in mordente (anche se si risolveva di botto con la carrellata indietro e interrotta che chiude l'opera, partendo dal primo piano dei protagonisti per concludere con un campo lunghissimo del teatro). Ad Aleksandrov, infatti, occorre in continuità un intrecciarsi di « fantasie », per alimentare le rime estrose del suo gioco, che rammenta le sonore invettive degli stornelli popolari.

FRANCO GANDINI



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

KNOKKE-LE-ZOUTE, Locarno, Marianské Lázně, Venezia, Cannes: la serie dei cosiddetti grandi festival internazionali è terminata: e già sugli schermi cittadini sono apparse alcune di quelle opere che a queste rassegne hanno partecipato: da *Yellow Sky* (Cielo giallo) di Welman a *Il mulino del Po* di Lattuada, da *The Snake Pit* (La fossa dei serpenti) di Litvak a *La fiamma che non si spegne* di Cottafavi: opere per le quali rimandiamo il lettore a quanto in merito abbiamo già scritto. Numerosi altri film sono inoltre apparsi in questi giorni. *Destino su Manhattan* di Duvivier non è altro che *Destino* (*Tales of Manhattan*, 1942) presentato subito dopo la liberazione in edizione originale con sottotitoli in italiano: opera indicativa per stabilire la trasformazione del tradizionale e letterario pessimismo del regista francese in un "pessimismo-ottimismo" di compromesso, legato ad un fondo di sentimentalismo puritano. Mercantilistico è *Forever Amber* (Ambra, 1947) di Otto Preminger, con una Darnell in technicolor. Scotese o chi per lui in *I pirati di Capri* inspiegabilmente si affida ad attori americani mediocri quanto anonimi. *Wonder Man* (L'uomo meraviglia, 1945), con Danny Kaye per la regia di Humberstone, è una non originale e non riuscita prefazione a *The Secret Life of Walter Mitty* (Sogni proibiti, 1946) di McLeod. *The Wizard of Oz* di Fleming

appare invece un interessante ma non riuscito tentativo di fiaba a colori portata su un piano da film rivista. *Criss Cross* (Doppio gioco, 1948) riconferma la "lingua correttiva" di Siodmak, che narra ancora una volta una serrata storia di gangsters valendosi della vigorosa interpretazione di Burt Lancaster e Dan Duryea. Un discorso a parte meriterebbe *Heaven Can Wait* (Il cielo può attendere, 1943), che praticamente può considerarsi l'ultimo film diretto da Ernst Lubitsch e nello stesso tempo una specie di autobiografia del regista scomparso, nel senso che la seconda maniera di questi si identifica con i gusti del protagonista: amore per la vita allegra e brillante, per un mondo sfarzoso, pieno di donne allegre, di "dolci peccati" per i quali anche "il cielo può attendere". Comunque alla censura l'attesa è sembrata troppo immorale, e pertanto il protagonista di questo film, assolto dai suoi peccati, va in cielo; mentre in verità, nella edizione integrale, egli incontra nell'ascensore che lo deve portare in Paradiso, una bella ragazza, e con lei preferisce discendere in inferno: « il cielo può attendere ». Soltanto così, del resto, il titolo poteva conservare il suo significato.

Rimane dunque *Riso amaro* di De Santis, film sul quale ci sembra opportuno parlare a lungo.

* R I S O A M A R O

Regia: Giuseppe De Santis - Collaborazione alla regia: Basilio Franchina, Gianni Puccini - Soggetto: De Santis, Carlo Lizzani, Gianni Puccini - Sceneggiatura: Corrado Alvaro, De Santis, Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli, Puccini - Fotografia: Otello Martelli - Musica: Goffredo Petrassi - Interpreti: Silvana Mangano (Silvana), Vittorio Gassman (Walter), Doris Dowling (Francesca), Raf Vallone (Marco), Checco Rissone (Aristide), Nino Pepe (Beppe), Adriana Siviéri (Celeste), Lia Corelli (Amelia), Maria Grazia Francia (Gabriella), Dedi Ristori (Anna), Anna Maestri (Irene) - Produttore: Luigi De Laurentiis - Produzione: Lux Film, 1949.

E' forse questa l'occasione più adatta per chiarire alcuni equivoci nei quali il lettore è incorso o può cadere dando eccessivo valore al numero delle stellette che mettiamo accanto ai titoli dei film: la nostra classificazione, come ogni altra del genere, è puramente indicativa su un piano ben circoscritto: una "votazione" di comodo, e pertanto da non essere presa alla lettera. Appare evidente che il vero giudizio critico non si può fermare alle stellette, ma è da ricercare nella completa stesura del testo: così un film classificato con una stelletta può risultare, dopo la lettura della recensione, di maggior valore di un altro che ne abbia due; esistono infatti opere sbagliate le quali sono al di sopra della mediocrità, o che comunque mediocri non si possono definire. Questo

è il caso, appunto, di *Riso amaro*. Un film di De Santis può essere sbagliato, ma forse mai mediocre se si considera di questo giovane regista la natura esuberante ed istintiva, la sua formazione artistica e culturale che prese le mosse, prima e durante la guerra, proprio dalle pagine di questa rivista, in quelle sue note polemiche, in quelle sue critiche acute e serrate, tra le migliori che siano mai state scritte. E' indubbio che l'azione chiarificatrice e d'avanguardia del De Santis, e quella degli altri esponenti del cosiddetto "gruppo di Cinema", abbiano avuto un peso non indifferente nella nascita del nuovo film italiano. « Siamo convinti », scriveva con Mario Alicata nel 1941, « che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna alla sua casa, narrando l'essenziale poesia d'una vita nuova e pura che chiude in se stessa il segreto della sua aristocratica bellezza ». Sono nati infatti *La terra trema* e *Ladri di biciclette*, e De Santis fu tra l'altro collaboratore, per la sceneggiatura e la regia, del Visconti di *Ossessione*: opera da considerare come prefazione immediata a *La terra trema*, ai film di De Sica e di Rossellini.

Posizione precisa dunque, quella del De Santis: una cieca fiducia nel credo realistico, nella verità e nella poesia della verità, nell'uomo e nella poesia dell'uomo: in un "documento-racconto" inteso non come « passivo ossequio ad una statica verità obbiettiva, ma come forza creatrice

di eventi e di persone ». Ed ecco che nel giovane critico si agita il fantasma del Verga dei *Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo*, di *Jeli il pastore* e dell'*Amante di Gramigna*, opere d'arte con un paese un tempo una società; e con Verga nasce l'entusiasmo per certi capitoli del Renoir di *La grande illusione* e di *La bête humaine*, per il sentimento d'amore della contadina tedesca verso il soldato fuggitivo nel primo film, per la sequenza del treno nel secondo. Ed ecco l'omaggio al Vidor di *Hallelujah!* e di *Our Daily Bread*, al "western" americano, al Kammerspiel tedesco, alla scuola russa degli Eisenstein e dei Pudovkin. Amori, tutti questi, da "letterato di cinema", come De Santis compiaciava definirsi: i quali, all'atto pratico cercano di fondersi e risolversi in due tendenze generali: quella del "western" inteso come azione e movimento di fatti, e quella del realismo sociale sovietico. Con *Caccia tragica* (1947), il film del debutto (dopo una seconda sceneggiatura e collaborazione alla regia, questa volta con il Vergano di *Il sole sorge ancora*) egli parte appunto dalla idea eisensteiniana del cinema inteso come la rappresentazione di un conflitto in una idea e cerca di applicare questa idea e quindi il contenuto tematico del soggetto nella costruzione del "western". Soprattutto dalla impossibilità di applicare un contenuto nuovo ad una forma vecchia, o viceversa, deriva la frammentarietà del film come narrazione, come sviluppo di fatti, di situazioni e di temi collaterali: dai quali, nella collisione con quello principale, nasceva appunto il conflitto. Comunque *Caccia tragica* risulta singolare, in esso gli elementi passivi (la frammentarietà accennata, certi schematismi e personaggi troppo caricati, certe situazioni e dialoghi troppo letterari) sono minori in confronto a quelli positivi: il paesaggio (non inteso come apporto decorativo ma in funzione dei personaggi, del racconto, del clima, dell'atmosfera), l'accurata ricerca del materiale plastico e di un sonoro psicologico e, soprattutto, la risoluzione di uno degli assunti più nobili del film: l'assoluzione del reduce divenuto, per circostanze varie, un fuori legge; *Caccia tragica*, nonostante gli errori, rispecchia insomma certe verità umane su un piano di fratellanza e di messaggio.

Le cose risultano invece alquanto diverse in *Riso amaro*, che costituisce certo una strana esperienza per De Santis, anche se i due film hanno più punti in comune, a cominciare dall'importanza che viene data al paesaggio: la Romagna delle cooperative agricole e degli agrari, lascia il posto al Vercellese delle risaie e delle mondine: un ambiente insolito per lo schermo, e questa volta ancor più determinante ai fini di una economia artistica ed umana in quanto è, in partenza, in un modo del tutto particolare legato al dramma dei personaggi: si avverte ancora il fantasma della scuola russa, e del Renoir di *La bête humaine*, dove appunto ambienti e cose suggeriscono quei sentimenti che i protagonisti da soli non potevano esprimere. E' dallo studio di questa realtà — le risaie e le mondine — da una documentazione diretta che De Santis si propone di risolvere la vicenda su un piano drammatico-sociale: passando cioè dal nudo fatto di cronaca ad una fantasia realistico-poetica che prenda le mosse dalla realtà e in questa rimanga in una rielaborazione e trasfigurazione

atta a fermare una sintesi di condizione umana. Ma l'insegnamento di Renoir si annulla in *Riso amaro*: non si verifica il binomio verità-poesia; il paesaggio dalla sua funzione spirituale e interiore passa spesso all'elemento spettacolare, proprio come nel comune genere "western", al quale evidentemente De Santis tende ancora una volta portandolo ad un gusto estetizzante e pittorico che si rifà ora ad Eisenstein ora a Donskoi: e in tutto questo esiste un maggiore equilibrio rispetto a *Caccia tragica*; maggiore appare il conflitto tra due maniere e concezioni opposte che disdegnano e rifiutano una fusione in sede artistica: è insomma ancora un contenuto che cerca di appoggiarsi ad una forma inadeguata: pertanto il primo, nel vano tentativo d'uniformarsi alla seconda, passa dalla verità ad una non verità, alla arbitrarietà della vicenda, di quasi tutti i personaggi e delle loro situazioni interne. Cade così anche l'unica giustificazione che De Santis poteva addurre su un piano propagandistico: di fare accettare al pubblico cioè, con elementi da film spettacolare all'americana, un contenuto ideologico o comunque una certa situazione sociale, un aspetto amaro della nostra vita.

Silvana è l'unica figura abbastanza vera e coerente del film; e tale è in quanto si inserisce nel capitolo di un costume, o malcostume Lettrice di *Grand Hôtel*, la ragazza ha una inquieta e torbida formazione mentale-sessuale: ama ballare il "boogie-woogie", sogna l'avventura, la vita facile, gioielli rubati; si sente attratta verso Walter, il ladro, eroe da fumetto; e da fumetto è la stessa configurazione fisica di Silvana, il suo modo non soltanto di concepire la vita e di comportarsi in conseguenza, ma anche il suo abbigliamento. A tale fine viene impiegato anche un opportuno e adeguato materiale plastico-psicologico: si veda, ad esempio, come è arredato il suo posto nella camerata, con quello specchio sul muro, il cappello di Walter, le calze nere per la monda, il ferro di cavallo e quel grammofono che si è portata insieme con il materasso di lana: l'anima della protagonista è colta nei suoi concreti rapporti con un ambiente e una situazione psicologica. Silvana vuole essere, nelle intenzioni di De Santis ed infatti è, una vittima dell'« amorosa menzogna »: soltanto per un attimo comprende, prima del suicidio finale e subito dopo la scena isterica e sotto la pioggia tra lei e il ladro, la sua condizione: di fronte alle urla della compagna presa dai dolori dell'aborto; ma al quadro doloroso che le appare, e nonostante l'intuizione del suo destino, Silvana preferisce ancora l'« amorosa menzogna », la collana di perle, il ladro: la sua ribellione si placa, finché non si ravviva per risolversi nel suicidio. De Santis e i suoi collaboratori sono dunque riusciti a creare una donna viva, una figura che sta tra il tipo e il personaggio, ma che si avvicina più al secondo che al primo: e la Mangano, invero, non si affida soltanto alle doti fisiche ma anche ad espressioni e primi piani da buona attrice. Intorno a Silvana si muovono invece uomini e donne che non si inseriscono nel costume accennato ma che però appartengono al fumetto, mentre vogliono e dovevano essere elementi di una condizione di ben altro genere; nello stesso tempo essi rientrano nel tipo, legati tra l'altro in conflitti esteriori tra il bene (il sergente Marco) e il male

(Walter; Aristide, Beppe e Nanni, i tre lestofanti), senza nessuna possibilità quindi di evasione da regole schematiche; e il tipo talvolta diventa addirittura macchietta (il fotografo): in parte si salva, tra questi tipi, soltanto Francesca, la succube di Walter, in virtù di certe espressioni sofferite dovute alla maturità interpretativa della Dowling. È logico che anche la vicenda si risolva così nel fumetto.

Dallo studio della realtà e degli ambienti nasce dunque una realtà arbitraria, falsa. Se sono giustificati, per i motivi accennati, gli atteggiamenti sensuali di Silvana, non lo sono quelli di altre mondine. Una eccessiva compiacenza erotica si sposta dal campo individuale e critico di un costume a quello collettivo di tutta una classe che a quel costume non appartiene. La camerata, che vuole peraltro stabilire un parallelo tra la vita dura del soldato e quella non meno dura delle mondine (e queste, quando si recano a lavorare sono messe in fila indiana, proprio come i primi mentre ritornano dall'esercitazione), la camerata prende spesso le sembianze di una casa equivoca; e gli incontri tra le mondine e i loro amici occasionali, di sera dopo il lavoro, hanno l'irruenza e la natura di relazioni che ricordano l'atmosfera di Tombolo (vedi tra l'altro il « boogie-woogie »). Tale morbosità deriva in parte dalla origine geografica e meridionale di De Santis, ma ancor più da certe influenze che stanno tra il cinema americano tipo *Gilda* e *Duel in the Sun* al "lupanare provinciale" di un Machaty, pur essendo la natura dei simbolismi intenzionali o risolti di *Riso amaro* (la camerata-caserma, la collana, e via dicendo) ben lontana da quella cara al regista cecoslovacco. Su questo erotismo, che aumenta il conflitto tra contenuto e forma, De Santis poggia anche per ottenere quell'adesione di pubbli-

Riceviamo da Mario Gromo una lettera nella quale tra l'altro dice:

Ho letto con attenzione le due puntate che Guido Aristarco ha dedicato, negli ultimi due numeri di *Cinema*, alla recente Mostra veneziana. I suoi rilievi contro i deliberati della giuria, da me presieduta, non potevano certo ruscirmi piacevoli; ma una ultima affermazione dell'Aristarco mi costringe ad intervenire. Dice, infatti, testualmente (pagina 127- n. 22 - 15-9-46): « La verità è che *Il cielo sulla palude* doveva prendere, già in partenza, e comunque, uno dei grandi premi internazionali ». E' un'affermazione assai grave. Troppo ama la libertà di giudizio per non desiderare che l'operato di una giuria sia discusso e, nel caso, condannato; ma come competenza, intelligenza, criterio. Qui si tratta di ben altro: di onestà ».

MARIO GROMO

Non mi sembra che la frase incriminata rechi offesa ad alcun componente della giuria veneziana, la qual cosa non era certo nelle mie intenzioni. Dissi che *Il cielo sulla palude* « doveva prendere, già in partenza, e comunque, uno dei grandi premi internazionali » soltanto in considerazione della tendenza critica e della formazione cinematografica della maggior parte dei componenti la giuria. Appunto riferendomi a questa tendenza e a questa formazione affermai, ripeto, quanto sopra: rimanendo così nei limiti della libertà di giudizio.

E. A.

co che davvero non è mancata, se ad esempio gli incassi della prima milanese di *Riso amaro* hanno addirittura superato quelli fatti, sempre a Milano, con la prima di *Duel in the Sun*. E su un piano spettacolare e nello stesso tempo calligrafico più che psicologico, egli è ossessionato da una tecnica complessa nell'impiego dei movimenti di macchina, che porta ad effetti acrobatici e formali sorprendenti: si veda la gru che, partendo da un particolare dell'acqua, si innalza panoramicamente sulla riva con le mondine che vanno al lavoro. Soltanto qua e là questi movimenti hanno una funzione interna o di contrasto tematico: come, nel primo caso, quelli che circondano Silvana allorché rimane sola dopo aver allagato i campi (movimenti che creano un'opportuna fluidità nei rapporti dei piani) e come, nel secondo caso, la panoramica che dal vagone letto con i passeggeri intenti ad abbigliarsi passa ai carri bestiame destinati alle mondine. E calligrafici, formalmente pregevoli sono quasi tutti i "campi lunghi": quelli della parte iniziale, dei cappelli (di una compiacenza troppo insistita), della monda (o meglio del trapianto del riso), dove peraltro il sonoro assume talvolta un significato non fine a se stesso: si sentano, ad esempio, quei cori popolari cantati dalle mondine, in particolare modo nella sequenza dell'aborto: la più bella del film e una delle più potenti create dal cinema italiano. Qui il ritmo pittorico-figurativo, certi particolari e primi piani sono in stretta aderenza al significato intimo della situazione umana, a sua volta non arbitraria in quanto in stretto rapporto con quella che precede per risolvere uno stato d'animo: quello appunto di Silvana dopo il suo contatto carnale con Walter. (Analogamente giustificata come psicologia era, in *Caccia tragica*, il crudo episodio in cui la capobanda Daniela getta dal camion in corsa la barella con il ferito delirante e, se vogliamo, anche la visione drammatica che appare quando i bambini in maschera aprono l'ampia tenda che sostituisce l'intera parete della camera in cui giocano). Pregevole, nella sua intuizione poetica, è inoltre il finale: le mondine che gettano sul corpo esanime di Silvana un pugno di riso: il frutto di una parte, non piccola, del loro "amaro" lavoro.

Sono sequenze, queste, indici di una personalità artistica non comune, di una "carica esplosiva" la quale, non controllata, porta agli errori detti, e al cattivo gusto, senza giustificazione alcuna, della scena della macelleria. De Santis è ancora combattuto da esperienze e da "amori" di diversa tendenza e natura: la sua esuberanza istintiva è ancora eccessivamente scomposta, preoccupata come è, tra l'altro, da una tecnica che desidera sempre più complessa. In *Non c'è pace tra gli ulivi*, un film sui pastori della sua ciociaria che i produttori si ostinano a voler intitolare *Pasqua di sangue*, viene impiegato la profondità di campo, il "panfocus"; terminato in questi giorni *Non c'è pace tra gli ulivi*, egli ora si appresta a girare un film a colori. E non vorremmo che la tecnica per la tecnica contribuisse ad uccidere, come in *Riso amaro*, i presupposti spirituali di De Santis: la concezione di un'arte intesa soprattutto come creazione di verità, come fantasiosa ricerca del vero, come rappresentazione tutta volta alla poesia.

GUIDO ARISTARCO

CIRCOLI DEL CINEMA

A QUALCHE giorno di distanza dal III Congresso nazionale dei Circoli del cinema (di cui abbiamo largamente parlato), si è tenuta al Lido di Venezia, nei giorni 25, 26, 27 e 28 agosto, la seconda assemblea generale della « Fédération Internationale des Ciné-Clubs » (F.I.C.C.). Dopo l'assemblea costitutiva (Cannes 1947), è stata questa la prima occasione che ha permesso ai delegati della varie Federazioni nazionali di incontrarsi, di scambiarsi le proprie esperienze di lavoro, di discutere della situazione generale, dei rapporti internazionali, delle prospettive per il futuro. Erano presenti a Venezia i delegati dei circoli del cinema dei seguenti paesi: Argentina, Belgio, Brasile, Francia, Gran Bretagna, Irlanda, Italia, Olanda e Palestina. Inoltre, erano rappresentati: Cecoslovacchia, Polonia, Portogallo, Uruguay. La delegazione italiana era composta da Franco Antonicelli e da Virgilio Tosi, rispettivamente presidente e segretario della F.I.C.C. e da Calisto Tanzi del Comitato Direttivo.

I lavori furono aperti da una allocuzione del presidente uscente, Oliver Bell (Gran Bretagna), letta in sua assenza da Cotteril, attuale presidente della Federazione inglese dei C.C.; subito dopo, Georges Sadoul, segretario generale della Feder. Internaz. e vicepresidente della Feder. Franc., presentava la sua relazione morale sull'attività svolta dal congresso di Cannes sino ad oggi. Secondo quanto stabilito dall'ordine del giorno, ogni delegazione nazionale è stata poi invitata a svolgere una relazione che fosse un po' la storia del proprio movimento di Circoli del Cinema negli ultimi due anni, soffermandosi particolarmente sui problemi organizzativi generali, sulla qualità e sul tipo delle programmazioni e sulla provenienza dei film. Alla fine di questa riunione, si poteva avere un quadro preciso del consolidamento e dello sviluppo dei circoli del cinema in tutto il mondo. Da Cannes a Venezia, molti passi in avanti sono stati fatti: tutte le federazioni nazionali (meno una che, per ragioni particolari, ha visto ridurre il suo numero totale di aderenti, pur restando solida nella sua struttura) hanno notevolmente sviluppato la loro attività, vedendo accrescere ogni giorno il numero dei circoli e quello degli aderenti, no-

nostante le difficoltà organizzative, fiscali, e di rifornimento film che hanno duramente contrastato e impedito un ancor più largo sviluppo. In particolare, hanno interessato i rapporti presentati dalle federazioni francese e italiana per il grande sviluppo quantitativo oltre che qualitativo che il movimento dei circoli del cinema ha raggiunto in questi paesi, cominciando ad assumere le caratteristiche di una grande organizzazione culturale di masse di spettatori cinematografici. Nei giorni successivi, i lavori del congresso furono rivolti all'esame dei rapporti della Federazione Internazionale con altre associazioni culturali cinemaografiche pure internazionali. Si discusse così della necessità di sviluppare le relazioni e la collaborazione con l'« Unione Mondiale del Documentario » (pres. Joris Ivens) e con l'« Associazione Internazionale della cinematografia scientifica » (pres. Jean Painlevé). Con particolare interesse furono poi studiate le possibilità concrete di allacciare rapporti di collaborazione e di lavoro con l'U.N.E.S.C.O., per realizzare iniziative di grande portata documentaria e culturale (inchieste, pubblicazioni, ecc.).

Un capitolo a parte (si può considerare il punto più importante dei lavori di questa assemblea generale) è stato l'esame delle relazioni con la « Fédération Internationale des Archives du Film » (F.I.A.F.). Dopo aver riepilogato la lunga serie di discussioni e di incontri, dopo aver messo a punto la situazione attuale nei suoi rapporti di forze e nelle sue prospettive generali, i delegati hanno attentamente esaminato e approvato l'operato dei rappresentanti della Federazione in seno alla Commissione mista internazionale F.I.A.F. - F.I.C.C. incaricata di risolvere l'importantissima questione della circolazione internazionale dei film d'archivio e della loro concessione ai circoli del cinema. Punto per punto è stato discusso il testo proposto dalla F.I.A.F. per una regolamentazione definitiva dei rapporti tra le due associazioni e parecchi emendamenti sono stati adottati, senza però venire meno alle fon-

damentali caratteristiche di non commercialità. Si è constatato che le divergenze ancora esistenti non concernono questioni fondamentali o di grande rilievo: ciò fa supporre che al prossimo congresso della F.I.A.F. (a Roma) potranno essere finalmente concluse queste trattative di accordo con reciproca soddisfazione. Si aprirebbe così un nuovo periodo, fecondo di attività e di successi, per tutto il movimento di cultura cinematografica: cineche e circoli del cinema, strettamente collaborando, rafforzerebbero sempre più le posizioni del cinema come arte e cultura, contro il commercialismo e i suoi prodotti deleteri e di nessun valore. Si potrà prospettare, allora, come già alla riunione di Copenaghen, una possibile fusione tra F.I.A.F. e F.I.C.C..

Terminata la discussione su questo importantissimo punto, i congressisti sono passati all'esame del rapporto finanziario e alle previsioni di bilancio per i prossimi due anni. Subito dopo, con una relazione di Jean Michel, vicepresidente della Feder. Francese, si è discusso dei circoli del cinema per i giovani. Michel è uno specialista in questo campo ed ha organizzato in Francia con grande successo parecchi di questi cine-club. La sua relazione è stata seguita con grande interesse e ha avuto una notevole risonanza anche al di fuori dell'assemblea federativa. Il suo argomento è di una tale importanza che sarà necessario riparlare con calma e per esteso perché le sue esperienze possano essere riprese anche in Italia. Sullo stesso punto, riferendosi però soltanto ai bambini dagli otto ai dodici anni, ha parlato anche Sonika Bo, di Parigi, comunicando i risultati della sua attività con il Cineclub « Cendrillon ». Infine, dopo aver stabilito nelle sue linee generali il programma di attività per il prossimo futuro, l'assemblea ha provveduto al rinnovo delle cariche sociali. Oliver Bell, presidente uscente, è stato unanimemente proclamato presidente d'onore della Federazione, insieme a Jean Painlevé, che a

RICHARD WINNINGTON: - Drawn and Quartered - A selection of weekly film reviews and drawings, London, The Saturn Press, 1949.

UN'AVVERTENZA dell'editore spiega che Richard Winnington, l'autore di questo *Drawn and Quartered* — espressione che tradotta in italiano significa pressapoco « disegnato e suddiviso in parti » — divenne critico cinematografico « quasi per combinazione » nel 1943, e che nello spazio di sei mesi egli riuscì a crearsi una reputazione salda e durevole in tale campo. Winnington fu per vari anni (e a quanto ci risulta lo è tuttora) redattore di una rubrica cinematografica illustrata settimanale sul *News Chronicle*; e il volume edito per i tipi della Saturn Press con elegante ed accurata veste tipografica rappresenta, appunto, la raccolta di una notevole parte delle recensioni da lui pubblicate dal 1943 (quando « per combinazione » decise di sperimentare la professione di critico) fino al giugno del 1948. Una breve recensione dell'Autore specifica che le recensioni dei film — con relative caricature di attori — sono quelle apparse nel quotidiano londinese *News Chronicle*, mentre i due o tre articoli di maggiore impegno che sono intercalati alle critiche vennero pubblicati sui periodici *Harper's Bazaar*, *New Theatre* e *Penguin Film Review*. L'aspetto più interessante del volumetto — prescindendo senz'altro dalle illustrazioni dello stesso Winnington, che non rivelano alcuna personalità artistica, e neppure la traccia di quell'« humor » di cui viceversa vorrebbero essere un saggio — sono i due articoli che si possono ritenere riassuntivi del pensiero dell'Autore sul cinema, sulle sue possibilità di affermazione ed autonomia artistiche, sulla sua lotta contro i canoni commerciali e le esigenze affaristiche. Quanto alle recensioni dei film, che per nessun aspetto si staccano da un piano di dignità informativa e di stilistica da quotidiano a grande diffusione (tanto è vero che è lecito porsi la domanda se valeva realmente la pena di raccogliere sotto forma organica e affidarle a un volume sia pure di mole non eccessiva),

DRAMMATICA

sarà sufficiente riportare alcuni giudizi dell'autore su film significativi. A proposito di *Amleto*, Winnington ritiene che i critici si siano espressi con eccessivo entusiasmo: « la parola genio è stata abbondantemente attribuita a Olivier, sia come produttore che come regista. A costo di mettere in giuoco tutto il mio istinto cinematografico, dichiaro che ciò è una schiocchezza (nonsense). Se egli intende continuare a fare film shakespeariani, si procuri un regista che sappia esprimersi in termini cinematografici, poiché è chiaro che Olivier non è in grado di far procedere un film visivamente ». *Monsieur Verdoux* lo induce a esprimere il proprio entusiasmo nei seguenti termini: « Desidero che non sorgano equivoci! *Monsieur Verdoux* di Chaplin è il film più eccitante che abbia visto negli ultimi anni, probabilmente il suo più grande film ». I film italiani gli piacciono notevolmente, quelli sovietici (*Le mie università di Donskoi*, *Armontov e figli di Roscial*, *Avventura a Bokhara* di Proletarianov) pure, salvo a muovere ad essi l'accusa di « voler fare della propaganda ».

Degli articoli di più ampio respiro, quello che chiude il volume (*L'elemento mancante del cinema*) può essere accettato come una sintesi dell'opinione dell'Autore sulle possibilità e sull'attuale crisi del cinema. « Da un mondo che non desidera di cercare la pace con serietà, che non è in grado di nutrirsi, che vive nella paura giorno per giorno, non ci si può attendere uno sfruttamento valido dell'arte dinamica dello schermo ». Tale dichiarazione viene a negare la funzione educativa e sociale del film che raggiunge, secondo l'Autore, concretezza artistica ed emotiva solo dopo che pace e benessere siano stabiliti nel mondo.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: - Essenza del film. - Torino, Edizioni di « Il Dramma », 1947.

« ESSENZA DEL FILM » è il titolo di una

intelligente raccolta di saggi e studi cinematografici, tratti dai principali testi di cinema italiani e stranieri, compiuta da Fernaldo di Giammatteo ed edita da « Il Dramma » nella collana « Intermezzo », colla quale — come d'altra parte è detto nella premessa che apre il volume — il compilatore cerca di inoltrare nel vivo dell'arte e della tecnica cinematografica, chi ad esse non è completamente iniziato, senza peraltro esserne del tutto digiuno. E' quindi un'opera rivolta ad un tipo « medio » di lettore — « medio » inteso in senso culturale — ma non per questo meno seria, severa e rigorosa nella trattazione dei temi trattati. Di Giammatteo, seguendo un chiaro intento sistematico, ha creduto di dividere la sua antologia in tre distinte parti. Una prima, di carattere inquadriativo e per così dire « teoretico », (*Significato ed importanza del cinema*), nella quale il cinema viene trattato sia in rapporto al problema dell'arte, sia riferito alla letteratura, alla commedia e in genere a tutta l'odierna vita culturale e sociale; e qui ci imbattiamo in autorevoli critici e teorici del cinema, da Chiarini a Grolli, da Manvell a Béla Balázs, che in un ottimo anche se discutibile scritto, analizza i rapporti fra il cinema e il capitalismo. Nella seconda parte, invece, è la vera e propria struttura del film che viene affrontata, attraverso articoli di notevole valore. Così, ricordiamo un articolo di Einsestein sul soggetto e la sceneggiatura; uno di Pudovkin sul montaggio ed uno di L'Herbier sulla funzione del regista. E ancora saggi di May, di Pasinetti e Puccini, di Nilsen e Campassi. La seconda parte contiene inoltre brani di sceneggiature tratti da *Citizen Kane* di Welles e *Il sole sorge ancora* di Vergano. La terza parte, infine, è dedicata ad alcuni problemi del cinema: *Per una psicologia del film parlato* (Malraux), *La funzione del documentario* (Flaherty), *Il film a colori non è ancora nato* (Di Giammatteo), *Decadenza del disegno animato* (Baldini) e *Il problema della censura* (Aristarco). Nel complesso, dunque, una fatica, quella di Giammatteo, meritoria e simpatica, che aiuta e concorre ad una più severa conoscenza del cinema.

L. P.

tale designazione era stato chiamato al termine del congresso costitutivo di Cannes. Presidente effettivo della F.I.C.C. è stato nominato Franco Antonicelli, presidente della Federazione Italiana. Non è certo necessario sottolineare, in questa sede, l'importanza e il significato di questa elezione e il prestigio che essa conferisce non soltanto alla figura del nostro Presidente ma a tutto il movimento italiano dei circoli del cinema. Vice presidente è stato confermato Korngold (Polonia) e segretario generale Georges Sadoul (Francia). Tesoriere è risultato eletto il delegato olandese Hoekstra e membri Emery (Svizzera) e Bosman (Belgio). Membri supplenti: Lapzeson (Argentina) e Broz (Cecoslovacchia). Revisore dei conti: Toner (Irlanda).

I risultati positivi di questa seconda assemblea internazionale delle federazioni dei cineclub infuiranno certamente in maniera molto concreta sull'ulteriore sviluppo e potenziamento dei circoli di cultura cinematografica.

V. T.

Il Consiglio d'amministrazione della « Cine-teca Italiana » si è convocato a Roma nel giorno 15 ottobre. Oltre all'elaborazione del programma di attività per il prossimo anno in relazione alla concessione delle sovvenzioni statali e alla preparazione del congresso della F.I.A.F. che si terrà a Roma nel prossimo mese, il consiglio ha deliberato in merito all'accordo da raggiungersi con la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema per la circolazione dei film d'archivio.

Il congresso della « Fédération Internationale des Archives du Film » (F.I.A.F.) che avrebbe dovuto svolgersi a Roma nella prima quindicina di ottobre è stato rinviato, su richiesta di alcuni delegati (tra cui il presidente Toeplitz), al 20 novembre. I lavori si protrarranno per quattro giorni e saranno accompagnati da proiezioni di film retrospettivi e d'avanguardia.

CATANZARO - Si è costituito nel mese di giugno il « Circolo catanzarese del cinema » che ha presentato nei primi due mesi di attività: *Maria Candelaria*, *Monsieur Verdoux*, *Le quai des brumes*, *Ivan il terribile*, *Spasimo*, *Le jour se lève*, un programma di documentari sovietici, *Film and Reality*, documentari inglesi e *Piazza S. Marco* di F. Pasinetti.

CITTÀ DI CASTELLO (Percuglia) - E' nato il Cineclub « 2 T » che ha proiettato una serie di documentari tra cui *Bambini in città di Comencini*, *N. U. di Antonioni* e *Una lezione di geometria di Sabel* e Sinisgalli. Il documentarista Glauco Pellegrini ha tenuto una conferenza sulla situazione attuale del cinema italiano, i soci sono un centinaio.

CORTONA - Il « Circolo Cortonese del Cinema » ha presentato nel periodo estivo, dopo i programmi già annunciati, *Lettere d'amore smarrite* di Lindtberg, *Il demone del gioco* di Ozep, *Giacomo l'idealista* di Lattuada, *La bella e la bestia* di Cocteau, *Il processo* di Pabst.

MERANO - Il « Cineclub Merano » a chiusura della sua prima breve stagione di attività ha indetto un referendum tra i soci, ricordando i vari film presentati: *L'amore e il diavolo* di Carné, *Metropolis* di Lang, *Il vagabondo* di Chaplin, *Manja* di Rovensky, documentari inglesi, *Quarto potere* di Welles, *XX secolo* di Hawks, *Albergo Nord* di Carné, *Film and Reality*.

REGGIO CALABRIA - Il Circolo del Cinema « Sequenze » ha iniziato la sua attività con i seguenti film: *Un carnet de bal* di Duvivier, *Venezia minore* e *Pittori impressionisti*, in commemorazione di F. Pasinetti, un programma di documentari inglesi, *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti, *Metropolis* di Lang.

TRENTO - Il « Centro universitario di cultura cinematografica » che riprenderà presto la sua attività, aveva chiuso il suo primo anno sociale con: *XX secolo* di Hawks, *Great Promise* di Lejtes e con un « festival Charlot ». Inoltre è stato commemorato Bela Balazs ed è stato indetto un referendum tra i soci.

TREVISO - Il « Cineclub Treviso » (uno dei più « anziani » d'Italia e di cui abbiamo lungamente parlato in una delle nostre prime « vetrine ») ci comunica uno spiacevole episodio di intolleranza riguardante solo indirettamente il Cineclub ma direttamente la cultura cinematografica. Come avevamo già scritto nella « vetrina », il critico cinematografico della pagina « rivista » di *Il Gazzettino* era un socio del Circolo: ciò è durato finché un giorno il potente direttore di un cine-teatro locale non



Sopra: da « Metropolis » (1926) di Fritz Lang, presentato dal « Cineclub Merano ». Sotto: Silva Melandri, Massimo Serato e Marina Berti in « Giacomo l'idealista ». Questo film, che segnò il debutto del regista Alberto Lattuada, è apparso sullo schermo del « Circolo Cortonese del Cinema ».



si è seccato per il tono critico delle recensioni pubblicate. E, non contento di protestare, ha cominciato a pubblicare veri e propri giornaletti di polemiche, facendo scrivere da persone del pubblico lettere contro il critico. Infine, come risultato di tutta una serie di pressioni, al critico è stato tolto l'incarico.

PICCOLA POSTA - F. P. Bonivento, Sassari. - Ci ha fatto molto piacere ricevere la sua lettera nella quale ci parla di costituire il primo circolo del cinema in Sardegna. Non si spaventi per

le difficoltà: niente è impossibile quando si vuol diffondere la cultura cinematografica. Crei un comitato promotore, con uno statuto provvisorio, trovi qualche buon film, in qualche agenzia di noleggio dell'isola, faccia un po' di propaganda per il circolo e cominci a realizzare qualche proiezione. In seguito, con l'appoggio della Federazione alla quale il Circolo aderirà, potrà anche avere film importanti e d'archivio. Auguri al primo cineclub sardo che sta per nascere.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. L'articolo di Carlo Doglio. Personaggi equivoci e nuova decadenza, pubblicato sul n. 21 di Cinema, ha suscitato una reazione, da parte dei lettori veramente notevole. Alcuni hanno indirizzato le loro lunghe lettere alla direzione, altri le hanno inviate a me, e proprio per la natura delle risposte, per la felicità delle argomentazioni prodotte per confutare le asserzioni di Doglio, è sembrato necessario, a noi di Cinema, riassumere tutta la polemica, in un articolo, dove i lettori vedranno pubblicati brani delle loro lettere. Un altro argomento all'ordine del giorno è il « Premio Pasinetti ». Mi chiedono se esistono limiti di età: « no » rispondo, e penso che Circolo di Imola e Sergio Guado di Como (sedicenni) s'affrettarono a inviare manoscritti. E' sufficiente che gli articoli arrivino ai primi di dicembre sul tavolo della redazione, e al resto penserà la commissione.

SERGIO GUADO (Como). Un giudizio sulle tue critiche? Acerbe, molto acerbe in alcuni punti (l'elenco dei particolari, anche i meno notevoli, con l'insistenza di chi fa l'inventario, e qualche luogo comune nella stesura) e, in altri punti, molto abili (il voler scoprire a tutti i costi la dosatura di un film e l'alternarsi delle sequenze di spirito diverso, ecc.). Non oserei consigliarti di mutare sistema. Segui la linea che finora hai tenuto presente: non ti manca l'occhio per esplorare un film, anche negli angoli che il regista non mostra; la tua critica a Legittima difesa lo prova. Ho visto i libri della Cine-teca Domus su molte bancarelle di Milano: li vendevano, nel centro, a centocinquanta lire l'uno, e in ottimo stato.

ALDO CUMAR (Cormons). Ricordi la mia risposta sul n. 20 di Cinema? Mi chiedevi spiegazioni intorno ad un articolo di carattere tecnico di Spartaco Gianoglio e io cercavo di chiarire il pensiero del collaboratore — senza essere molto sicuro — perché Gianoglio abita a Torino. Ora Gianoglio mi scrive, e fra l'altro osserva: « La tua interpretazione è esatta, né poteva essere espressa in modo più chiaro. Di solito il verde è poco accettato alle normali pellicole pancromatiche, che tendono a tradurlo sul positivo in tonalità più intensa di quanto non appaia al nostro giudizio visivo. Uno dei sorprendenti risultati della pellicola infrarossa (che ovviamente appartiene alla famiglia delle pellicole in bianco e nero) è appunto la leggerezza in cui appaiono resi i verdi. Ti ringrazio d'avermi concessa l'ultima

parola, di cui in verità non v'era più bisogno ».

G. T. (Forlì). Di quella critica « svagata » — che tu condanni assolutamente — avevo scritto mesi fa in una risposta ad un lettore; non torno sull'argomento, dunque, però concordo con te là dove indichi un certo « vizio », un immutabile « cliché », e la mancanza di passione nella maggior parte dei casi. Ho dovuto constatare che moltissimi critici cinematografici non amano il cinema: accettano il loro incarico con l'aria di ereditare una « sinecura ». E ragione v'è: i direttori dei giornali pensano: 1) che sia meglio avere un incompetente che diverte invece di un competente dal linguaggio un poco « inamidato »; 2) che tutti possano parlare di cinema, per il solo fatto che frequentano assiduamente le sale di spettacolo. Mi hai già scritto un'altra volta? Ho passato i tuoi pezzi alla giuria del Premio Pasinetti; sì, mi pare che ci sia « la stoffa ».

CIRCOLO (Imola). Perché dovrei dare un giudizio intorno ad una Associazione sulla semplice scorta dello Statuto Sociale e dei programmi? Le premesse sono buone — e dimmi, dove mai riusciresti a trovare delle premesse non buone? —; quanto all'adesione, io esiterei, esiterei molto, a lungo, al punto di cambiare idea. Ma, ripeto, sarebbe una decisione puramente personale. Angeli senza Paradiso (tit. originale Laise Flehen Meine Lieder) è stato diretto da Willy Forst, per la UFA, nel 1933; soggetto e sceneggiatura di Willy Forst e Walter Reisch; fotografia di Franz Planer; musiche di Schubert elaborate da Willi Schmidt-Gentner; interpreti: Hans Jaray, Martha Eggerth, Hans Moser, Luise Ullrich, Otto Tressner.

C. ANTONI (Salerno). Ho passato il tuo scritto al « Premio Pasinetti ». Prego intanto l'autore di quell'articolo, di tener conto dei tuoi suggerimenti, in occasione di una eventuale continuazione, o seconda edizione, dell'articolo.

PIERO N. (Genova). Turconi, attento! L'amico N. ti fa sapere che il tuo articolo gli è piaciuto assai assai però gli pare, a suo « modesto avviso », che vi sia qualche lacuna: « Prescindendo — egli dice — dalle scene della battaglia sul treno in Dillinger (cita i titoli originali) e in This Land is Mine e il trenino della neve in Sun Valley Serenade, avrei citato il treno dei reduci de Il bandito di Lattuada e, sempre di Lattuada, la battaglia (!) sul treno in Senza pietà, il lancio da un punto su di un mercì in corsa con relativa spara-

toria della polizia, di Alan Ladd in This Gun for Hire, il treno dei malati ne La porta del cielo e quello dei feriti ne La storia del Dottor Wassell e soprattutto la lotta mortale tra Joseph Cotten e Teresa Wright in Shadow of a Doubt ». Quanto a te, Piero N., faccio notare, a proposito di una tua rimostranza, che nelle « gallerie », Cinema vuol far conoscere anche attori di debole fama ma di grande talento: Celia Johnson e Deborah Kerr (attualmente inclusa nella rosa delle candidate all'Oscar per Edward, My Son) ne sono appunto una dimostrazione. Ti sbagli: io non ho mai tradotto Angels with Dirty Faces in Il terrore dell'Ovest; sono due film assolutamente diversi. No, non credo che Curtiz sia un grande regista; nulla fa supporre che lo sia stato, e nulla fa sperare che lo diventi. Comunque, in molti film, la sua mano s'è fatta sentire, e in maniera soddisfacente.

ETTORE PALADINO (Trecchina prov. di Potenza). Scusa Turconi, ma anche l'amico Paladino ha qualcosa da dirti: « Non ci sarebbe da aggiungere la meravigliosa sequenza del « treno dei viaggi immaginari » del bel film Lettere di una sconosciuta di Ophüls? E ancora nel detto articolo (Fotogenia del treno - Cinema, n. 15) vi è uno sgarro a proposito di Ho perduto mio marito (1937) dalla omonima commedia di Giovanni Cenato. Infatti la protagonista (Valentina) non è né sposata né si sposa nella commedia, a parte il fatto che asserisce di aver perduto sì l'ipotesico marito alla stazione non per sbaglio di trent, ma perché lui si era fermato, essendoci incomprensione, a guardare le ruote di una nuova locomotiva ». Di quel rifacimento di One Way Passage, diventato — credo — Til We Meet Again il regista è Goulding.

P. G. R. (Casale). Hanno torto i tuoi amici e quelli che la pensano come loro. La casa editrice Poligono è al n. 1 di via Battisti, a Milano.

ETRUSCO (Pisa). Leggi la risposta a G. Mesario di Milano, pubblicata sul n. 21 di Cinema. Nel caso tu fossi privo del fascicolo, ripetimi la domanda in una prossima lettera.

MARCO LETO (Roma). E' destino che tra noi non possano correre buoni rapporti. Ieri il conflitto nasceva da un film in particolare, oggi dalla tua impressione che la critica contemporanea, in generale, « inclini un poco troppo verso un formalismo estetico non giustificato né giustificabile. Fenomeno non soltanto cinematografico, ma ad esempio anche della nostra narrativa contemporanea, letteraria e formale. Bontempelli (che apprezzo) ne è la prova lampante; per quanto in lui lo stile abbia acquistato un valore contenutistico (o tematico, se lo preferisci). A questo punto si giustifica l'aspra critica di Via col vento, narrativa pura e certamente non in una lingua del tutto ortodossa; ma negare vitalità, e grande vitalità a certi personaggi, a certi stati d'animo e di ambiente mi sembra esagerato, certamente fazioso ». Rileggi Via col vento (non te lo dico per punizione, questa volta, ma per poter meglio sostenere una tesi) e accorgerai che qui realmente la grafomania — in tanti casi auspicabile — ha veramente trovato la sua sagra. Sono un « patito » della storia d'America e Via col vento m'ha interessato soprattutto perché scritto da una donna del Sud, una specie di post-confederata, ma non ho fatto a meno di notare, sin dalle prime righe, il supporto « balneare » (inteso come gusto) della vicenda e la disperata, abnorme inutilità di centi-

naia, centinaia di pagine: un almanacco di sentimenti che non diventano passioni e di azioni che non riescono ad uscire dal repertorio comune della narrativa delle « donne pseudo robuste ». E' il libro di una femmina che ad un certo punto sembra avere vergogna di confessarsi tale. Tu dici « Ai di sopra dei necessari valori formali, precipui di ogni singola arte, a me sembra che bisognerebbe cercare di cogliere quello che è il valore intrinseco dell'Arte ». Prova con Via col vento. Per il Centro Sperimentale leggi la notizia che pubblichiamo in altra parte della rivista.

R.P.B. de LEMOS (Corso Carbonara 10a - Genova). Intendi corrispondere con i lettori che in Italia e all'estero desiderano scambiare idee sul cinema. Conosci l'inglese e il portoghese, oltre l'italiano. Come vedi ho pubblicato il tuo annuncio, ma spero che l'abitudine non si diffonda, altrimenti rischio di trasformare la mia diligenza nella rubrica « Personal » del Rome Daily American. Temo che del Diavolo in corpo non si parlerà più in Italia.

F. F. (Firenze). Ebbrezza del cielo aveva, è vero, una sequenza a colori che — se ben ricordo — si giovava del sistema Gasparcolor. Ma i prati di Astago vi facevano una ben misera figura: archiviavamo come un esperimento e non pensiamoci più. Cinema dedica degli articoli anche ai documentari: come possono esserti sfuggiti? Quanto al cinematografo che proietta esclusivamente cortometraggi, ne funziona uno a Milano con un certo successo; un'ora di spettacolo e cento lire di spesa. Per le proiezioni di mattino, bisogna interpellare gli esercenti: è necessario — commercialmente parlando — che le spese vengano coperte e ci sia inoltre un certo margine di guadagno. Buona la tua idea di far compilare un articolo sul cinema ad anaglifi.

NINO CASDIA (Roma). Vedi la risposta a Circolo di Imola.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

TOM GRANICH (Via Ariosto 20, Milano). Cede Cinema - vecchia serie, nn. dal 109 al 120, 122, dal 124 al 126, 133, 135, 136, 147, 155, 168, 169, 170. E i libri: Cinque capitoli sul film di Chiarini e Histoire du Cinéma di Lo Duca. Cerca: Cinema ieri e oggi di Margadonna.

LUIGI MAGLIONE (Rione Duca d'Aosta - Fuorigrotta - Napoli). Vende, a L. 60 la copia, i seguenti numeri di Cinema - vecchia serie: 43, 45, 47, 129, 34, 150, 4, 5, 3, 42, 1, 132, 149, 162, 161, 69, 33, 158, 44, 51, 53.

NANDA MAORO (via Santa Caterina, 36 - Merano). Vende Cinema - vecchia serie nn. 3, 122, 123, 125, 126, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170. Inoltre cede, al miglior offerente, 6 numeri unici pubblicati nel 1937 e nel 1938 in occasione del Festival di Venezia. OSVALDO PARRETTI (via M. Roncioni, 28 - Prato - Firenze). In cambio di numeri di Cinema - vecchia serie, a condizioni vantaggiose cederebbe: Tecnica e arte del film di Nanni; Sipario n. 20; Hollywood 1946 dal n. 21 al n. 41 e nn. 11, 12, 13, 17, 50; nn. 11, 28, 148, 150, 151, dal 153 al 159, del 1948; Fotogrammi annata 48-49, e i nn. 6, 7, 8, del 1946, e i nn. 20, 21, 22, 23, 26 del '47; Bils 1948: nn. dal primo all'ottavo, e i nn. 13, 14, 20, 25, 28; Cinestar 1948 dal n. 20 al n. 32 incluso; Cinefestival 1948 e altre riviste illustrate; Fotogrammi e brani di pellicola di diversi film; foto varie.

ALCUNE settimane fa, un corsivista del settimanale liberale *L'uomo libero*, scriveva: « L'offensiva clericale contro il cinema si è scatenata con tutta la sua potenza in occasione della addomesticata X edizione della Mostra del Cinema di Venezia... Il film italo-inglese *Private Angelo* non è stato accettato perché giudicato "lesivo alla dignità nazionale". (Abbiamo ancora paura di noi stessi? Facciamo schifo). Il film di Guareschi, *Gente così*, invitato in un primo tempo perché ritenuto un film anti-comunista, è stato successivamente rifiutato perché conteneva allusioni poco gradite al Partito Democristiano. Il film messicano *Tierra muerta* è stato eliminato dalla competizione con un menzognero comunicato perché, pur trattando un soggetto religioso, non lo faceva in maniera ortodossamente cattolica. E si potrebbe continuare, ma la faccenda diventerebbe troppo triste e sporca ». Sapete che cosa ha risposto, cortesemente sollecitato, l'on. Andreotti? L'on. Andreotti non ha risposto, in sostanza, nulla. E con suo buon diritto, *L'uomo libero* riprende l'argomento, citando altri due settimanali liberali, *Il mondo* e *Il cittadino*, « dove si parla anche de *La mela è caduta* (ovviamente ritenuto anticlericale perché sospettato di parodia del Paradiso) e dell'accoglienza a braccia aperte riservata ai film di carattere religioso anche se men che mediocri ». Chiude la polemica un richiamo a *Le diable au corps* e a *Dies Irae*, « visti a Venezia nel '47, quando ancora la invadenza democristiana non era così sfacciata », due film « ancora sconosciuti alla maggior parte degli italiani ». Se non sono questi i famosi nodi che vengono al pettine, non sappiamo proprio quali possano essere.

SU *Tempo* (quotidiano), Gian Luigi Rondi ha spiegato, un po' a modo suo, perché abbia richiesto per *Manon* il massimo riconoscimento, a Venezia, e perché ora voglia che il film sia proibito in Italia. Non è il caso, individuale, che è grave. Grave è la posizione di questo giornalista, in quanto sintomo; se la posizione di Rondi da individuale dovesse diventare collettiva, presso gli uomini di governo? A continuare su questa strada, arriveremo all'opera d'arte ammessa per pochi eletti (Festival), ma rifiutata al pubblico. Siffatte discriminazioni non fanno che portare, dritto dritto, al razzismo spirituale. Non diversamente si ragionava alcuni anni fa, quando si sosteneva che *La grande illusione* era un'opera d'arte, da premiare a Venezia, ma da non ammettere sugli schermi del paese. Ci vorrebbe maggiore coerenza. Se un film è opera d'arte, rifiutarlo al pubblico significa violentare la libertà dello spettatore. Volete proprio violentare la libertà dello spettatore? Almeno cercate di dimostrare che i film che volete proibire non sono opere d'arte, non sono opere di cultura, sono volgarità pornografiche o miseri deliri intellettuali. Insomma, prendetevi le vostre responsabilità.

RIDER'S INDIGEST

LA SERA uno va a letto, e al mattino si sveglia che piove, la campagna è ricolma di nebbia. Fenomeno naturale. Ci sono però anche fenomeni innaturali. Per esempio: la sera uno va a letto, e al mattino si accorge che l'agenzia A.R.I. comunica che « Il prof. Giuseppe Sala, già direttore di *Popolo e Libertà* e del quotidiano *Domani di Napoli* e attualmente facente parte del Direttorio Nazionale della D. C., è stato nominato Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia ». Allora la colazione ti va di traverso, e pensi: perbacco, ma che figure ci fanno fare. Da anni ci interessiamo di cinema, pazientemente. Anche se di lontano, lo seguiamo. Ma il nome del prof. Sala ci è sempre sfuggito. Ci battiamo il petto, recitiamo il mea culpa, che il Signore ci illumini: ma il prof. Sala, chi è? Consultiamo le principali bibliografie, sfogliamo affannosamente riviste e giornali di cinema, facciamo sforzi prodigiosi di memoria, ma il prof. Sala rimase avvolto nelle tenebre del più fitto mistero. Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia è stato, fino a che dolorosa morte non l'ha tolto al cinema italiano, Francesco Pasinetti. Pasinetti aveva scritto centinaia di articoli, realizzato diversi eccellenti documentari, scritto una fondamentale *Storia del cinema*, un limpido trattato sulla regia; aveva scoperto e lanciato attori e attrici oggi di fama internazionale, aveva insegnato, con ottimi risultati, al Centro stesso. Come minimo, il prof. Sala ha scritto centinaia di articoli, realizzato diversi eccellenti documentari, scritto una fondamentale *Storia del cinema*, un limpido trattato sulla regia; ha scoperto e lanciato attori e attrici oggi di fama internazionale, ha sin qui insegnato, con ottimi risultati, al Centro stesso. Ma i casi sono due: o attorno a questo straordinario uomo si è stabilita, per anni ed anni, una orribile cortina di silenzio, una congiura di ostilità, o il prof. Sala è uomo estremamente modesto, e non ha mai voluto far sapere a nessuno della sua attività talmente proficua di uomo di cinema. Speriamo che sia uomo modesto. E se spingesse la modestia fino a non accettare la nomina?

UN CHIARIMENTO

Nei numeri 10 e 11 della nostra rivista, sotto il titolo *L'ordine non regna più a Varsavia*, abbiamo pubblicato una cronaca sul movimento in difesa del cinema italiano. Tale cronaca conteneva apprezzamenti piuttosto aspri sull'attività svolta in Italia dal Film Board. Poiché, in seguito a dichiarazioni di varie personalità pienamente attendibili, abbiamo potuto constatare che l'azione del Film Board è correttissima, temamo a precisare che gli apprezzamenti contenuti nella cronaca suaccennata sono stati espressi dai suoi autori a titolo strettamente personale.

VOGLIAMO chiudere gli echi del Festival con una nota comica? Ce n'è bisogno. Ebbene, sul settimanale *Incom*, il direttore del noto giornale di attualità, candidamente (candidamente?), tranquillamente (tranquillamente?), sostiene che il Festival è riuscito, che non è stato per niente « fiacco », come certi orribili mestatori han voluto insinuare. Nossignori, il Festival è andato benissimo, perché gli alberghi erano pieni, gli ospiti stranieri pagavano prezzi altissimi, e via di questo passo. Aggiungiamo alla sua tesi che il Festival è riuscito benissimo perché al Casinò diversi ospiti stranieri hanno perso somme rilevanti. Come sono diversi gli uomini! A noi, a Venezia, interessava l'arte cinematografica; al direttore di *Incom*, i guadagni degli albergatori. Probabilmente, avevamo torto noi.

NON SOLO diversi sono gli uomini, ma diverse anche le concezioni circa la cultura cinematografica. Secondo *Incom*, per esempio, Géza Radványi è l'unico regista ungherese. Se ne deduce che essendo Radványi in Italia, il cinema ungherese non esiste più. Strano. Invece si parla di nuovi film ungheresi, di nuovi registi ungheresi, eccetera. Come va questa faccenda? Fino a prova contraria, per fare il regista e dirigere film, bisogna essere uomini di carne ed ossa.

UN GIORNO, a Londra, si dava la prima di una commedia di G. B. Shaw. Al calar del sipario, fu una tempesta di battimani. L'autore venne trascinato alla ribalta. Un solo spettatore, dal loggione, si accaniva a fischiare. Shaw si rivolse al loggione, e disse: « Caro signore, sono perfettamente d'accordo con lei. Ma che cosa possiamo fare, noi due soli, contro tutti questi pazzi? ». Non sembrerebbe, ma quest'episodio lo dedichiamo a certi registi, a certi attori, a certi critici un pochettino collerici e iracondi.

QUALCUNO ricorda l'epoca in cui la critica cinematografica del *Corriere della sera* era tenuta da Indro Montanelli? « *Risum teneatis* », è stata un'epoca allegrissima. Per esempio, Montanelli sosteneva che *Spirito allegro* era un capolavoro, e che dopo decenni, ai nipoti avrebbe potuto dire orgogliosamente, « la sera della prima di *Spirito allegro*, io c'ero ». Dopo anni di silenzio cinematografico, Montanelli si rifà vivo. E stavolta, non in modo allegro. Egli centra, di botto, un problema inquietante. Scrive l'illustre giornalista che *La fossa dei serpenti* gli ha provocato notevoli perplessità. E a ragione! Nei tratti del medico protagonista, nelle azioni di questo quieto e tenace psicanalista, ha ravvisato i tratti e le azioni del Dott. Brandt, seviziatore di prigionieri nei « lager » nazisti, e dipoi condannato a morte dal Tribunale di Norimberga. Montanelli trae da questa rassomiglianza una bizzarra teoria sulla scienza, infarcita di superficialità e luoghi comuni. Nondimeno egli ha portato un contributo notevole a quel saggio apparso in una rivista americana che, sulla falsariga del celebre *Da Caligari a Hitler*, s'intitolava *Da Frankenstein a Truman*.



Un film di David Lean è sempre atteso con grande interesse dal pubblico piú raffinato. **SOGNO D'AMANTI**, dal romanzo "Passionate Friends" di H. G. Wells, riprendendo il motivo di "Breve incontro" presenta, in una forma tutta moderna, il vecchio tema della donna sposata che ritrova troppo tardi l'uomo che avrebbe dovuto amare. Nei personaggi del triangolo: Ann Todd la moglie, Claude Rains il marito, Trevor Howard l'amante. E' una produzione di J. Arthur Rank distribuita dall'Eagle-Lion Films.