

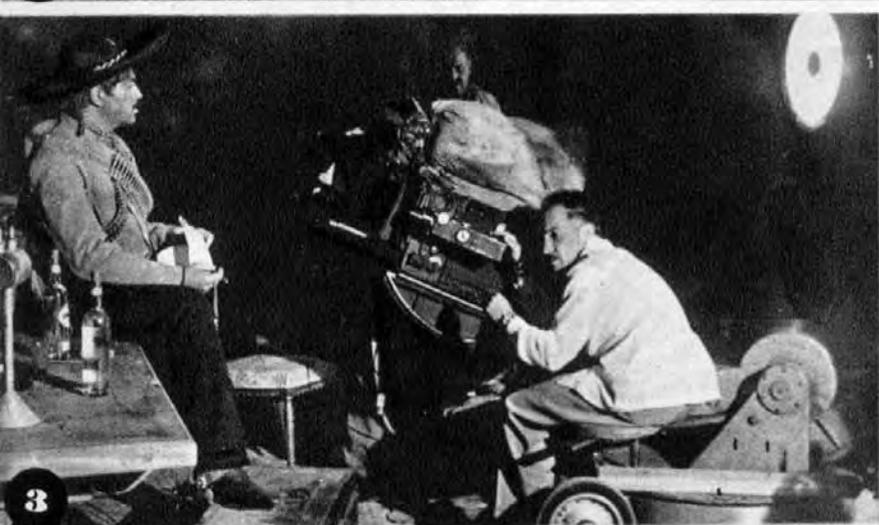
CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

**CENTO
LIRE 25**

NUOVA SERIE - 30 OTTOBRE 1949



"BELOVED"

(Fotoreportage di P. R. Persichini)

Beloved è l'edizione americana di *Enamorada*, che attualmente si sta girando a Città del Messico. Paulette Goddard sostiene la parte interpretata da Maria Felix nell'edizione messicana della pellicola, Gilbert Rolland quella di Fernando Fernandez, e Pedro Armendariz è il generale rivoluzionario anche in questa edizione. Emilio Fernandez ha leggermente ritoccato la sceneggiatura portando qualche modifica. Il padre della ragazza, per esempio, diventa il padrone di una vetreria: dove appunto si svolgono le prime scene del film. Gabriel Figueroa, per ottenere una fotografia con migliori effetti realistici, ha preferito girare in una autentica vetreria piuttosto che ricostruirla negli studi.

1) Emilio Fernandez spiega una scena a Pedro Armendariz; 2) Gabriel Figueroa controlla le luci; 3) Figueroa studia un primo piano di Armendariz; 4) Pedro Armendariz; 5) Fernandez e Paulette Goddard; 6) Figueroa indica ad una comparsa dove deve guardare durante la ripresa; 7) Da sinistra a destra: Figueroa, una giornalista, Paulette Goddard, il pittore Diego Rivera, Fernandez.



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO
Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 25

Anno II - 30
Ottobre 1949

Questo fascicolo contiene:

P. R. PERSICHINI	
<i>"Beloved" (fotoreportage)</i>	Seconda di copertina
<i>Cinema-gira</i>	216
RUDOLF ARNHEIM	
<i>Il cinema e la folla</i>	219
CESARE ZAVATTINI	
<i>Prima comunione</i>	221
TOM GRANICH	
<i>Registi a coppie</i>	225
G. N. FENIN	
<i>Guerra fredda registrata dai sismografi di Hollywood</i>	228
PAGINONE	
<i>"Greed"</i>	230
GIULIO CESARE CASTELLO	
<i>L'avventura americana dell'intelligenza europea</i>	232
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
<i>Galleria: Marlene Dietrich</i>	236
VITTORIO BONICELLI	
<i>Clair e il "diavolo"</i>	238
MARIO FRANCHINI	
<i>Negli 'ateliers' parlano soltanto gli attori</i>	239
FABRIZIO SARAZANI	
<i>Il diluvio e le arche di Noè</i>	241
GUIDO ARISTARCO	
<i>Film di questi giorni</i>	242
GLAUCO VIAZZI	
<i>Biblioteca</i>	244
VIRGILIO TOSI	
<i>Circoli del cinema</i>	245
IL POSTIGLIONE	
<i>La diligenza</i>	246
SERGIO FROSALI	
<i>Motivazione intima</i>	Terza di copertina

* Redazione: GUIDO ARISTARCO - Impaginazione: F. F. FRISONI *

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministratore
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - A-B
BONAMENTI: Per l'Italia, annuale lire 2000, semestrale lire 1100, estero, il doppio.

prezzo di ogni fascicolo lire cento: arretrati il doppio

IN COPERTINA: Janis Page, "diva made in U. S. A." si prepara per "girare".



In « Le silence est d'or » Chevalier si rivela attore semplice e umano; eccolo in « Le roi »: sarà riuscito, senza Clair, a creare un personaggio?

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: *Donne nell'ombra* (Navona Film), regista Géza Radványi, interpreti Simone Simon, Valentina Cortese, Françoise Rosay, Vivi Gioi, Irasema Dilián, Gino Cervi, Gina Falkenberg, Carlo Sposito, Mino Ferreri, Umberto Spadaro, Claudio Ermelli, Lamberto Maggiorani; *Domani è troppo tardi* (Amato), regista Léonide Moguy, interpreti Vittorio De Sica, Lois Maxwell; *Paolo e Francesca* (Lux), regista Raffaele Matarazzo, interpreti Odile Versois, Armando Francioli, Andrea Checchi, Aldo Silvani; *Altura* (Produzione Films Internazionali), regista Mario Sequi, interpreti Massimo Girotti, Roldano Lupi, Leonora Rossi; *Il bacio di una morta* (Flora Film), regista Guido Brignone, interpreti Gianna Maria Canale, Virginia Belmont, Peter Trent, Aldo Landi, Vmicio Sofia, Carlo Tamberlani, Paul Muller; Dal nostro inviato speciale (Briguglio Film), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Walter Chiari, Saint Michel, Luigi Almirante; *Una domenica d'agosto* (Amidei-Colonna Film), regista Luciano Emmer, interpreti Anna Baldini, Vera Carmi, Emilio Cigoli, Andrea Compagnoni, Anna Di Leo, Franco Interlenghi, Marcello Mastroianni, Anna Medici, Ave Ninchi; *Ho sognato il Paradiso* (Italia Film), regista Giorgio Pástina, interpreti Vittorio Gassmann, Geraldine Brooks, Clelia Matania, Aroldo Tieri, Viglione Borghese; *I peggiori anni della nostra vita* (ARX-Doghotti-Pastorino), regista Mario Amendola, interpreti Carlo Campanini, Paolo Stoppa, Aroldo Tieri, Silvana Jachino, Nando Bruno, Ave Ninchi; *Squadra mobile* (Scala Film), regista Flavio Calzavara, interpreti Fulvia Mancini, Marcello Mastroianni, Tino Buazzelli, Manlio Busoni, Paolo Panelli; *Torna a Napoli* (Central Film), regista Domenico Gambino, interpreti Paola Barbara, Marina Bonfigli, Vittorio Duse; *Se fossi deputato* (Bucci-Herald Pictures),

regista Giorgio C. Simonelli, interpreti Nino Taranto, Nando Bruno, Gloria Iven, Rossana Martini, Ada Dondini; *Palmarola, isola dimenticata* (C.S.G.-Venus Film), regista Ignazio Ferronetti, interpreti Roldano Lupi, Isa Barzizza, Roberto Villa; *Il conte Ugolino* (Forum Film), regista Luigi Freda, interpreti Carlo Ninchi, Gianna Maria Canale, Peter Trent, Luigi Pavese, Carla Calò, Piero Palermi, Ugo Sasso; *Il falco rosso* (Forum Film), regista Carlo L. Bragaglia, interpreti Jacques Sernas, Paul Muller, Tamara Lees, Carla Calò, Arturo Bragaglia; *Il vedovo allegro* (De Laurentiis), regista Mario Mattoli, interpreti Isa Barzizza, Ave Ninchi, Cesco Baseggio, Aldo Silvani, Toti Dal Monte; *Vivere a sbafo* (D.I.), regista Giorgio Ferroni, interpreti Dolores Palumbo, Umberto Melnati, Franco Coop, Marisa Merlini, Inga Gort, Nada Fiorelli, Giuseppe Porelli, Giuseppe Pierozzi, Mischa Auer, Virginia Belmont, Stephen Barklay.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: *La bellezza del diavolo* (Universalia - ENIC - Franco-London Film), regista René Clair, interpreti Michel Simon, Gérard Philipe, Carlo Ninchi, Nicole Besnard, Simone Valère, Raymond Cordy, Gaston Modot, Paolo Stoppa; *Margherita da Cortona* (Scalera-Secolo Film), regista Mario Bonnard, interpreti Maria Frau, Isa Pola; *Amore e veleni*, regista Giorgio C. Simonelli, interprete Amedeo Nazzari; *Vaticano* (Phoenix Films), lungometraggio documentario in Technicolor, regista Guido Manera in collaborazione con Hans Nieter; *Barriera a Settefronze* (Gallo Film), regista Luis Trenker, interpreti Amedeo Nazzari, Luis Trenker, Marianne Hold; *Cavalcata d'eroi* (Vulcania-Herald Pictures), regista Mario Costa, interpreti Vittorio Gassmann, Carla Del Poggio, Cesare Danova, Carlo Romano, Alfredo Varelli; *Venezia, rio dell'Angelo* (Arga Film), regista G. M. Scotese, interpreti Leonardo Cortese, Lea Pado-

vani, Carlo Ninchi, Lauro Gazzolo, Ermanno Randi, Elaine Shepard, Umberto Sacripanti; *Duella all'ombra* (Di Pinto Film), regista Gaetano Amata, interpreti Renato Rascel, Marilyn Buford, Franca Marzi, Barbara Layte; *La cintura di castità*, regista Camillo Mastrocinque, interpreti Nino Taranto, Tma De Mola, Alba Arnova; *Buffalo Bill a Roma*, regista Giuseppe Accatino, interpreti Elli Star, Ugo Sasso, Aldo Vasco, Silvio Bagolini, Olga Vittoria Gentili, Victor White, Frank Bills; *Vogliamoci bene!* (S.C.P.-Alfa Cinematografica), regista P. W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Alfred De Leo, Lauro Gazzolo, Patrizia Mangano, Giuseppe Spadaro, Paolo Stoppa; *Guerra o pace?* (Lux), regista Luigi Zampa, interpreti Gina Lollobrigida, Raf Vallone, Erno Grisa, Enzo Staiola, Cesco Baseggio, Ernesto Almirante; *Miss Italia* (Lux), regista Duilio Coletti, interpreti Gina Lollobrigida, Richard Ney, Constance Dowling, Carlo Campanini, Carlo Hintermann, Mino Doro, Luigi Almirante, Marisa Vernati e Miss Lombardia, Miss Emilia e Miss Piemonte; *Capitan Demonio* (I.C.E.T.), regista Carlo Borghesio, interpreti Adriano Rimoldi, Mery Martin, Carlo Ninchi, Luisella Beghi, Luigi Tosi, Renato De Carmine; *La forza del destino* (Produzione Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Nelly Corradi, Gino Simimberghi, Tito Gobbi.

Il Comitato per l'assegnazione...

...dei crediti del nuovo Fondo Cinematografico, sarà composto da cinque produttori, cinque noleggiatori, cinque lavoratori e cinque intellettuali. Tale Comitato dovrà decidere, in base alla sceneggiatura presentata, se un film avrà diritto al finanziamento. L'accettazione delle domande sarà vagliata tenendo conto dei seguenti requisiti: serietà organizzativa; impostazione tecnico-artistica del film anche nei riguardi dell'esportazione; piano di lavorazione in rapporto all'utilizzazione dei mezzi tecnici.

In primavera, a Firenze...

...si terrà un Congresso internazionale del C.I.D.A.L.C. (Comité International pour la Diffusion des Arts et des Lettres à travers le Cinéma) in coincidenza con il Congresso dell'U.N.E.S.C.O. Il suddetto Congresso è organizzato dalla sezione italiana del C.I.D.A.L.C., presieduta da Luigi Chiarini e composta da Annibale Scicluna-Sorge, ispettore generale della Direzione dello Spettacolo, Antonio Petrucci, Direttore della Mostra del Cinema, Ildebrando Pizzetti, C. L. Raghianti, Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati, Giuseppe Lo Savio, Roman Vlad, Gianni De Tomasi, Valerio Mariani, Mario Verdone, Ferruccio Livi e altri. Saranno dibattuti i seguenti temi: « Il cinema e la morale », « Il cinema e il suo ruolo sociale », « Il cinema come linguaggio universale e mezzo di comunicazione internazionale ».

L'alluvione...

...che ha devastato la Campania, danneggiando le costruzioni in corso in riva al Volturno, ha ritardato l'inizio di lavorazione di Gorgi nel fiume che sarà diretto da Luigi Capuano. Il film, sceneggiato da Domenico Meccoli, Fulvio Palmieri e Corrado Pavolini, è prodotto da Aldo Raciti per la Major Film. Operatore Gabor Pogany; interpreti finora scritturati Andrea Checchi, Constance Dowling, Aldo Silvani, Bianca Doria, Tino Buazzelli.

La controversia...

...tra Rossellini e la R.K.O. è stata amichevolmente risolta; Rossellini potrà curare in Italia il montaggio e il doppiaggio del film, mentre in America verranno fatte la sincronizzazione musicale (personalmente sorvegliata dal Maestro Renzo Rossellini, autore delle musiche del film) e l'edizione per tutto il mondo.

Il nuovo Direttore del Centro...

...Sperimentale di Cinematografia, prof. Sala, ha fatto a un redattore dell'A.R.I. le seguenti dichiarazioni: « Il Centro conta di riprendere la bella tradizione che gli concesse di dare, nei primi anni della sua vita, le energie nuove che oggi rappresentano l'aspetto più interessante del cinema italiano. L'azione del dott. Chiarini e del compianto Pasinetti è riuscita a portare il Centro fuori



A sinistra: Lamberto Maggiorani, il regista Géza Radványi, Umberto Spadaro e Gino Cervi, che stanno girando « Donne senza nome ». A destra: omaggio ai nostri operatori: Carlo Montuori; è nel cinema sin dal 1910 e il suo nome figura in numerosi film, alcuni dei quali importanti.

dalla crisi dell'immediato dopoguerra: non si tratta adesso che di dar forma organica a ciò che è stato ottimamente impostato. Occorre dargli il carattere metodologico di una scuola che, pur essendo essenzialmente pratica, deve avere il rigore scientifico e disciplinare di tutte le scuole degne di questo nome. E sottolineare inoltre quelle esigenze di costume professionale che debbono dare alla coscienza dei giovani la preparazione morale oltre che tecnica necessaria per essere pronti alle future esperienze del complesso mondo del cinema. Su questa linea non potremmo non contare sull'apporto dei nuovi professori di cui cercheremo la preziosa collaborazione e la cui esperienza cinematografica sarà certamente congiunta a quella passione didattica che è indispensabile a chi deve rendere partecipi i giovani alla propria stessa esperienza». Inoltre il prof. Sala ha annunciato che, a cominciare da quest'anno, gli allievi saranno sottoposti ad esami periodici per fare il punto sul loro rendimento durante il corso e per l'assegnazione delle borse di studio. Al termine dell'anno gli allievi migliori saranno utilizzati in un efficace tirocinio pratico presso gli Enti di produzione cinematografica controllati dallo Stato.

Eduardo De Filippo...

...ha ridotto per lo schermo e sceneggiato la sua commedia Napoli milionaria. Egli sarà anche regista e interprete del film che sarà prodotto da De Laurentiis. Accanto a Eduardo, nella parte del borsaro nero timido, sarà probabilmente Totò.

In attesa che sia varata...

...la legge che lo riguarda, l'Istituto Nazionale LUCE si sta riattrezzando ed ha già iniziato la produzione di alcuni documentari. E' prevista anche la riattivazione della sede del Quadraro.

L'Unione Naz. Produttori Film...

... ha fatto presente all'A.G.I.S. come l'inizio stagionale non sia stato contrassegnato da una ripresa delle programmazioni del film italiano. In base a questa sollecitazione (ma è strano che, per applicare una legge, ci sia bisogno di sollecitazioni) ha inviato alle proprie sezioni una circolare in cui, tra l'altro, si legge: «Facciamo presente ancora una volta che è interesse dell'esercizio di provvedere, con i mezzi a sua disposizione, alla valorizzazione della produzione nazionale poiché, a parte ogni considerazione sul dovere morale e giuridico che hanno gli esercenti di appoggiare la buona produzione italiana, è certo che, solo a mezzo di un'intima collaborazione con le forze vive della produzione, può aversi la soluzione dei più importanti problemi attualmente in via di soluzione».

A Roma...

... sempre più s'intrecciano progetti di produzione internazionale. Sono stati visti: Carol Reed, David Lean, Ann Todd, Henry Hathaway, Eric Johnston, Alexander Korda.

Si è tenuta l'Assemblea...

...dell'Unione Nazionale Stabilimenti per discutere la situazione degli stabilimenti stessi per quanto concerne, in relazione al piano ERP, la richiesta di importazione di macchinari, in vista del sempre maggiore sviluppo della produzione na-



Da una inquadratura di «Non c'è pace tra gli ulivi» (che i nostri produttori si ostinano a voler intitolare «Pasqua di sangue»). In questo film De Santis impiega il "panfocus", cioè la profondità di campo.



Il regista David Lean (al centro) e l'operatore Guy Green discutono una inquadratura di «Madeleine». Accanto a loro l'attrice Ann Todd, che ha già interpretato diretta da Lean, «The Passionate Friends».

zionale. E' stato deciso di sollecitare il disbrigo delle pratiche giacenti presso gli Uffici interessati.

Anna Magnani...

...lascierà temporaneamente lo schermo per formare una compagnia di prosa con Vittorio Gassman. Quattro lavori in repertorio e « tournée » a Roma, Milano, Francia e Inghilterra.

Si è costituita a Roma...

...un'altra Cooperativa, con Carlo Jachino, presidente; Pietro Valci, vice-presidente; Tito Guerrini, Edoardo Bruno e Alberto Ferrante, consiglieri. Tale Cooperativa ha in programma diversi film e, a quanto comunica, si è già assicurata le adesioni di Mariella Lotti, Doris e Constance Dowling, Maria Michi, Milly

Dopo tante voci...

...e supposizioni, David O. Selznick si è finalmente pronunciato, dichiarando che intende dedicarsi alla produzione di film in Inghilterra, Francia e Italia. Egli tuttavia non parteciperà direttamente a tale produzione, limitando la sua attività alla revisione delle sceneggiature, alla distribuzione degli attori (che all'occasione saranno scelti fra quelli di sua esclusività), alla sovrintendenza al montaggio della versione americana e alla distribuzione nell'emisfero occidentale attraverso la « Selznick Releasing Organization ».

Una particolare interpretazione...

...della crisi di produzione in atto a Hollywood, è stata data da Mr. Fabian al congresso degli esercenti

National Exhibitors Film Co., è di avere un sicuro e continuo flusso di produzioni di prim'ordine da presentare nelle nostre sale. I capitali investiti nei cinema del nostro paese ammontano a circa due miliardi di dollari... Noi esercenti siamo i veri investitori, e se non facciamo nulla per tutelare il nostro denaro corriamo il rischio di andar falliti entro un massimo di cinque anni. Noi non abbiamo ancora né "divi", né diritti di esclusività per lo sfruttamento dei soggetti, né esperti registi, ma abbiamo l'entusiastico appoggio di un gran numero di esercenti ». Infine, il sig. Fabian ha ammonito: « Pensate bene a quanto è avvenuto in questi ultimi anni ed al progressivo inasprimento delle condizioni di noleggio. Pensate bene a quello che può avvenire in futuro, e poi giudicate voi stessi; se il nostro sforzo non corrisponde a una vera necessità dell'industria ».

Secondo i risultati...

...di un referendum fra gli esercenti, promosso dalla rivista Motion Picture Herald, i dieci attori che si possono ritenere qualificati a diventare i grandi "divi" di domani, sono nell'ordine: Montgomery Clift, Kirk Douglas, Betty Garrett, Paul Douglas, Howard Duff, Pedro Armendariz, Dean Stockwell, Wanda Hendrix, Wendell Corey, Barbara Bel Geddes.

Secondo Hal B. Wallis...

...produrre in Europa non è un affare. Egli che è stato recentemente in Italia per gli esterni di September, ha dichiarato che dovunque si giri è necessario l'impiego di attori conosciuti e accreditati. Perciò, far venire dall'America un paio di attori di nome e, conseguentemente, anche un regista americano, comporta, tra paghe e spese di viaggio, un aggravio di circa 500.000 dollari. La qual cosa fa salire i costi di produzione al livello di quelli di Hollywood.

Continuano le discussioni...

...sulla censura. In particolare si deplora che un film, anche se in regola con i dettami del Codice di Produzione, può subire i rigori delle diverse censure locali. Inoltre, Samuel Goldwyn si è dichiarato recentemente contro lo stesso Codice di Produzione quale esso è attualmente: « E' mia ferma convinzione — egli ha detto — che sia giunto il

tempo di aggiornare il Codice, di intonarlo ai mutamenti sopravvenuti da quando fu adottato 19 anni or sono ».

La questione dei crediti congelati...

...all'estero è sempre all'ordine del giorno e tiene in continua agitazione Eric Johnston, presidente della M. P.A.A., il quale è ora nuovamente in Europa per studiare l'andamento dei mercati. Secondo Johnston, la situazione è abbastanza favorevole, nel senso che con una serie di complesse operazioni commerciali si riesce a recuperare almeno parte di tali crediti. Tuttavia, alcuni produttori americani mordono il freno e perdono la calma. Richiamando costoro a un maggior senso della realtà, Johnston ha detto: « La nostra industria è largamente dipendente dai traffici con l'estero. Molta gente, qui, non se ne rende abbastanza conto. Circa il 38 per cento dei nostri introiti viene dall'estero, mentre la maggior parte delle altre industrie ricava dal commercio estero non più dell'8-10 per cento dei guadagni complessivi. Senza il reddito del mercato estero vi sarebbe rivoluzione a Hollywood. Ma certa gente è talmente assorbita dai problemi della produzione che ha difficoltà a comprendere la situazione internazionale. Un produttore mi diceva, ad esempio, che dovremmo mandare una corazzata su per il Tami e costringere gli inglesi a pagare. Ma non si può cavar sangue dalle rape, e l'Inghilterra è proprio a terra. I problemi che io debbo risolvere sono particolarmente difficili appunto per questo ».

FRANCIA

Un giornale, lanciando...

...l'idea di un'Accademia del Cinema, ha proposto le candidature degli attori: Pierre Fresnay, Jean Louis Barrault, Louis Jouvet e Charles Boyer; e dei registi: Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Raymond Bernard, Marcel Carné, René Clair, H. G. Clouzot, Henry Decoin, Jean Delannoy, Julien Duvivier, Abel Gance, Jean Grémillon, Christian Jaque e Marcel l'Herbier.

Un decreto...

...di recente pubblicazione nel « Giornale Ufficiale », stabilisce le norme per il cinema non commerciale. In base a tali norme, i cine-clubs non saranno più sottoposti ai contributi

(Segue in terza di copertina)



Da « Giulietta e Romeo nell'arte di Verona ». Questo cortometraggio prodotto e diretto da Guido Guerrasio, ha ottenuto un premio a Taormina.

Vitale, Silvana Jachino, Luisa Posselli, Walter Chiari, Frank Latimore ed Enrico Glori; oltre a diversi elementi del campo tecnico.

Con il documentario...

...a colori (sistema Dufaycolor) Quattro passi per Roma, è tornato alla regia Esodo Pratelli. Operatore, Mario Pupilli; interprete Monica Clay.

STATI UNITI

Greta Garbo, tornata...

...in America dopo l'infruttuoso giro in Europa, sembra che voglia fondare una propria casa di produzione.

(T.O.A.): « Vi ricordate certamente — egli ha detto agli esercenti convenuti — i giorni in cui Warner, Paramount e tutte le altre grosse Case producevano 40 film all'anno per ciascuna. L'anno scorso i film furono 18. Noi abbiamo sempre avuto l'impressione che questa fosse un'azione deliberata da parte dei produttori per creare un "mercato di venditori". I produttori indipendenti sono a terra... Nessuna intenzione da parte nostra di eliminare alcuno degli attuali produttori. Ciò sarebbe contrario alle nostre finalità. Il nostro solo scopo, nel fondare la



Due inquadrature tratte dal documentario « Bagnai » diretto da Francesco Maselli, che ha vinto un premio "ex aequo" alla recente Mostra di Venezia (« Sezioni speciali »). Il Maselli si inserisce, con questo suo lavoro, e per la sua sensibilità, tra i nostri migliori documentaristi.

NUOVA SERIE

30 OTTOBRE

1949

CINEMA

25

IL CINEMA E LA FOLLA

I MEZZI meccanici, la fotografia, la registrazione del suono, il cinema hanno perfezionato in modo decisivo i metodi di rappresentazione oggettiva. Anche nel passato non erano mancati i tentativi per servirsi dei mezzi meccanici. Gli scultori egiziani prendevano talvolta dei cavi direttamente dal viso umano; nel Rinascimento si tracciava meccanicamente la sagoma del modello, in modo prospetticamente esatto, su di una verticale lastra trasparente e si perfezionavano i tentativi per trovare della « giusta » forma del corpo umano una formula aritmetica; nell'Ottocento si producevano « silhouettes » rimpicciolendo a pantografo l'ombra del profilo caduta sul muro; e così via. Ora, da questi mezzi primitivi, ma meccanici al cento per cento, il cinema si distingue in quanto certi fattori (l'illuminazione, la delimitazione del quadro, il punto di presa, il chiaroscuro, il montaggio ecc.) richiedono una direzione soggettiva del processo riproduttivo da parte dell'uomo. E l'istinto creativo dell'uomo non si sottrae a questa necessità, che per lui è divenuta una possibilità d'attività artistica. Ecco che un conflitto drammatico sorge fra la tendenza dei tecnici — rappresentanti di quella evoluzione verso il verismo completo — di rendere l'immagine la più fedele possibile, (di completare ad esempio l'immagine monocroma, piana, muta con le invenzioni del cinema a colori stereoscopico ma sonoro) e la tendenza degli artisti d'impadronirsi del nuovo mezzo di espressione per plasmare e interpretare il mondo. E' lo spirito che combatte contro le tendenze di meccanizzare al massimo i rapporti fra l'uomo e la realtà.

Sono due cose diverse la lotta dello spirito contro il verismo completo e la lotta contro la meccanizzazione. La prima è quella ad esempio del biologo che vede l'insufficienza dei tentativi di spiegare il funzionamento dell'organismo a mezzo di formule; la seconda quella dell'architetto che deve creare una casa con elementi costruttivi standardizzati. Nel primo caso si tratta di combattere contro un errore; nel secondo di impadronirsi di un nuovo mezzo che, non addomesticato, diventa pericoloso. Nel cinema le due cose si combinano: esso può essere un mezzo meccanico per arrivare alla meccanizzazione dell'immagine del mondo. Per quanto riguarda il giusto impiego del mezzo meccanico, bisogna dire che certamente non sarebbe indicato sopprimerne e nascondere al massimo le caratteristiche. Come quell'architetto, pur raggruppando in modo originale e personale gli elementi costruttivi ne metterà in rilievo l'uniformità (arrivando in tal modo ad una bella unità fra le diverse parti di una casa, fra un complesso di case o addirittura fra tutte le case di una città), così anche il regista ragionevole, pur dando al suo film una impronta soggettiva, accentuerà la possibilità

di creare un'immagine tanto autentica, precisa e concreta dei fatti fisici e materiali, quanto non sia possibile fare altrettanto con le altre arti. Negando dunque il verismo tecnico-scientifico, e valendosi di un « verismo ragionato », il regista otterrà dal cinema una forma d'espressione che si accorda considerevolmente allo spirito della nostra epoca, e alla quale le altre arti possono — come sappiamo da diverse esperienze (pittura e letteratura veristica e realistica) — arrivare soltanto approssimativamente e non senza sacrificare, in un certo senso, un po' del loro carattere proprio. Il conflitto fra artista e macchina — che può benissimo risolversi nella dominazione completa della macchina da parte dell'artista, il quale da questa vittoria trae nuove ricchezze, nuovi mezzi — è soltanto il primo aspetto che presenta il meccanismo tecnico della produzione cinematografica. Il secondo, risulta dal fatto che la pellicola cinematografica, è il mezzo adatto per portare lo spettacolo popolare ad una fase di in-

di

Rudolf Arnheim

dustrializzazione. E' molto significativo che, nella tecnica cinematografica, l'« originale » si chiami copia e possa essere riprodotto in un gran numero di esemplari, uguali ed equivalenti. Il « negativo », l'originale nel senso tecnico, è semplicemente la matrice e non il prodotto che viene diffuso; esso corrisponde invece alla lastra di rame o alla tavola di legno delle incisioni o alla lastra tipografica. Anche per le incisioni e per la stampa esiste un numero qualunque di originali equivalenti; sappiamo che entrambe, nate quasi simultaneamente, servivano per una diffusione più larga del pensiero, dell'arte, della documentazione informativa, polemica, propagandistica e via dicendo.

Queste invenzioni, nate al principio dell'epoca moderna, danno l'avvio ad una evoluzione di cui i più recenti mezzi, efficacissimi, sono il cinema e la radio. Si dice spesso che il cinema sia un'arte per le masse: affermazione che può essere considerata esatta a condizione di non ignorare il fatto che teoricamente il film possa anche essere arte individualistica. Abbiamo infatti nelle pellicole d'avanguardia esempi tipici di un'arte cinematografica individualistica la quale, servendosi dei nuovi mezzi, produce opere comprensibili soltanto all'occhio del conoscitore: nella stessa maniera di certi libri, di certe musiche o pitture piuttosto esoteriche. E sarebbe sbagliato voler negare una ragione d'essere a tali produzioni chiamandole anticinematografiche, soltanto perché destinate a pochi: « to the

happy few ». D'altra parte, film di questo genere sono generalmente brevi, fatti con mezzi tecnici semplici e da poche persone di mentalità fortemente idealistica; ogni tentativo di produrli sulla stessa larga base dei film « normali » naufraga senz'altro. Questo per ragioni economiche. Ben presto il cinema esce da quella fase d'evoluzione nella quale si faceva un film con qualche decina di metri di pellicola e con poche centinaia di lire. Dall'operatore, che con la propria macchina « gira » scenette dal vero, sorge la grande casa produttrice, la quale investe un capitale di milioni nella fabbricazione di film, per i quali occorrono centinaia di persone, enormi quantità di materiali più o meno preziosi, grandi stabilimenti, molto tempo ecc. ecc. Citiamo, a questo proposito, le prime righe di uno scritto pubblicato da John Grierson, uno dei pionieri del film documentario. « Un artista del cinema deve sormontare non poche difficoltà per trovare i mezzi tecnici che gli sono necessari. Una macchina da presa costa migliaia di sterline; un impianto di registrazione sonora tre volte di più; ogni secondo di presa cinematografica sei penny. Aggiungete le spese per gli attori, per i tecnici, per mille e mille processi tecnici che stanno fra la concezione del film ed il film compiuto, e il prezzo di produzione diventa subito da alta finanza. Ad un poeta occorrono pochi centesimi; ad un regista cinematografico migliaia e migliaia di sterline. Il costo di un film si mantiene fra il prezzo di un ospedale e il preventivo fatto per la sistemazione dei tristi quartieri di Southwark ». Ora, far un tale dispendio per il godimento di poche persone non sarebbe giustificato, né dal punto di vista morale (appunto perché i mezzi produttivi investiti per il film basterebbero per la creazione di un ospedale) né dal punto di vista economico (perché l'investimento di un tale capitale non può trovare rendimento da poche persone). Più importante del secondo è però il primo punto: una cosa che trae tante energie preziose dalla comunità deve portare, in modo diretto o indiretto, vantaggio alla comunità stessa.

D'altra parte il cinema si presta estremamente a produrre spettacoli ideali per le masse, e questo non soltanto per il prezzo modesto con il quale essi possono essere forniti. Anche il libro può narrare vicende commoventi e sensazionali, ma non con l'immediata concretezza delle immagini sullo schermo; anche il teatro offre all'occhio e all'orecchio spettacoli attraenti, ma non con quella varietà inesauribile di ambienti ed avvenimenti, con quella autenticità di descrizioni, che è peculiare al cinema; anche la musica suscita sentimenti, ma non racconta, non soddisfa la curiosità, non apre prospettive su fantastici mondi di sogno: i sogni della donna di servizio, quei poveri sogni di fortuna, di ricchezza e di bellezza si saturano soltanto con il cinema.

Diventato industria, procurando lo stesso prodotto a milioni di consumatori, il cinema produce, come tutte le industrie, un forte livellamento: fenomeno che in sé non è affatto nocivo, ma può esserlo quando il prodotto non sia di valore sufficiente. Il problema della qualità assume una enorme importanza sociale, quando il prodotto si rivolge a tutti.

Esaminando il valore del nostro prodotto, ci accorgiamo del conflitto fra due tendenze opposte. Gli uni ritengono che si debba lavorare per offrire al consumatore una merce di migliore qualità, cioè di alto valore artistico, educativo e istruttivo. E' questa l'opinione delle istanze governative, incaricate dell'educazione nazionale, e inoltre di tutti coloro ai quali sta a cuore il cinema come potenza spirituale. Il punto di vista opposto, è quello di rendersi conto del grande valore economico di una potente industria come quella cinematografica, e della necessità di agevolarla in qualunque modo. E' questa l'opinione delle istanze governative incaricate dell'economia nazionale, e di tutti coloro i quali s'interessano in prima linea di valori commerciali. Del resto le direttive dello stesso produttore sono quelle di fabbricare con la minima spesa e con il minimo rischio il prodotto più gradito al maggior numero di clienti. E' noto il suo lamento: « Non scrivete sui giornali e sulle riviste critiche sul burro e sulle sigarette; perché dunque criticate i nostri film? ». Per rispondere non è neanche necessario insistere sul fatto che, un mezzo potenzialmente atto a produrre alti valori sociali e spirituali, merita un controllo; è forse più efficace dire: « Ma se a un produttore viene in mente di mescolare nel burro materie di minor valore, o di mettere oppio nelle sigarette, che cosa succede? Viene la polizia per far chiudere la bottega e per metterlo in prigione. Ora, nel medio prodotto cinematografico ci sono tante materie di minor valore, c'è tanto oppio. E soltanto di rado viene la polizia. E ci limitiamo a criticare tali prodotti su qualche giornale o rivista indipendente. Non è dunque più prudente far a meno di un tale argomento? ». Il punto essenziale del problema sta nel fatto che il grande pubblico richiede in generale, sul campo dei viveri ad esempio o dell'abbigliamento, il prodotto di migliore qualità costringendo così il produttore ad offrire merci buone; nel campo spirituale invece ha la mania dei veleni, delle cose nocive; così il produttore, dal suo punto di vista, non può che offrire prodotti danneggianti. Queste tendenze del pubblico derivano in parte dalla cattiva educazione e dall'abitudine, in parte dal desiderio di fuggire dalle miserie della vita e ricercare un mondo più bello, sia pure illusorio. E' ovvio che esistono due metodi per rimediare a questo grave inconveniente; primo: migliorare, in qualunque modo e anzitutto mediante la scuola, il gusto delle masse affinché esse esigano film degni; secondo: imporre al pubblico film degni in modo da impiegare anche il potente mezzo del cinema per il miglioramento della cultura. In alcuni paesi, il governo cerca di adottare questi due metodi: ma i risultati sono ancora di scarso interesse.

Intanto, la produzione cinematografica continua ad industrializzarsi, e sta scomparendo quel tipo di piccolo produttore che cercava di fondere interessi commerciali con sincere ambizioni artistiche. La produzione tende a creare grandi cose poggiando esclusivamente su calcoli precisi, sul corrente gusto del pubblico, sui metodi di una fabbricazione razionalizzata e standardizzata. Si può facilmente stabilire la funzio-

ne dell'artista in mezzo ad una tale organizzazione: il prodotto cinematografico si standardizza nei metodi tecnici e commerciali della fabbricazione, ma può rimanere comunque, sia pure in certi limiti, individuale per non stancare l'attenzione e la curiosità del pubblico. L'artista deve appunto tendere a questa individualizzazione, la quale per il produttore non ha valore in sé, ma rimane un mezzo per tener costante lo smercio: un nuovo motivo di soggetto, un nuovo « gag », un nuovo attore, un nuovo trucco tecnico sono tanti tentativi per conservare o allargare il mercato: e vengono accettati soltanto se il rischio di fattori ancora incerti, in quanto nuovi, possa portare ad un maggiore guadagno. Esiste pertanto un continuo e snervante attrito fra fantasia creativa e direttive commerciali: e ne vediamo il risultato su tutti gli schermi del mondo. I criteri commerciali della produzione rivelano il loro completo carattere nel conflitto drammatico che scoppia quando essi si impadroniscono della creazione spirituale. Anche i tempi passati conoscevano le tribolazioni dell'artista che non sa accordare la sua personalità al gusto del mecenate o delle folle. Si conoscevano e si conoscono le lotte fra poeta ed editore, e le difficoltà dell'editore quando si tratta di lanciare un libro « difficile ». Ma, nel caso della letteratura, il dilemma è attenuato dal fatto che l'editore, in generale, è un uomo colto, spesso coltissimo (e quindi sensibile alla propria responsabilità d'amministratore e diffusore del patrimonio spirituale) e inoltre dal fatto che la minore spesa, per la pubblicazione di un libro, permette una speculazione su cerchi ristretti di lettori esigenti. Nel mondo del cinema, invece non c'è una tradizione di rispetto verso i valori culturali ed esistono, d'altra parte, grandi difficoltà materiali per tenerne conto. Occorrerebbe un idealismo da missionario, da parte del produttore, per abbandonare gli attuali metodi di produzione, commercialmente convenienti ma assolutamente inutilizzabili per la creazione di opere d'arte, e per diffondere fra le folle i benefici del bello, cioè del buono.

E' diventato ormai un fatto indiscusso che l'alimento spirituale delle masse debba essere di ottima qualità: non basta il semplice svago volgare. Si sente sempre più la necessità di offrire al popolo una cultura degna: per un senso di responsabilità verso tutti quelli che culturalmente sono di « età minore » e quindi, come i bambini, non sanno che cosa loro fa bene e quante cose buone ci sono e ci possono essere; perché una cultura, staccata dal popolo e quindi privilegio dei pochi, è condannata alla decadenza. E' fatale, appunto, per la vita moderna la mancanza dei rapporti reciproci fra la massa-portatrice di grandi sentimenti vitali ed elementari, e che crea e forma nel suo seno i grandi artisti, e i grandi artisti che precisano, interpretano, purificano, cantano questi grandi sentimenti. Nel momento in cui — come nel caso del cinema e della radio — l'esistenza di un'arte comincia a dipendere dalla grazia delle grandi masse, si presentano i conti: la folla, trascurata, disprezzata e volgarizzata, impone la sua volontà, i suoi gusti alla produzione artistica, legando le mani di quello stesso artista che credeva poter essere « libero » nel senso di un feudalismo medioevale. Il gigante Anteo si accorge di aver perduto il contatto della terra madre, e si vede vinto da Ercole. Gli ostacoli che, in conseguenza, si presentano, non sono soltanto di carattere artistico ma anche morali e politici. La maturità di pensiero e la vastità di esperienza, necessarie per la comprensione e la giusta valutazione di tante

opere d'arte, non possono esistere nelle masse; deriva quindi una necessità di controllo assai severo di tutto ciò che si rivolge ad un pubblico largo. Nessuno può negare che la censura sia un fenomeno spiacevole ed estremamente negativo ai fini della produzione artistica; ma è un errore confrontare i divieti della censura cinematografica con l'estrema libertà di espressione che esiste, qua e là, per le altre arti, rivolgentisi appunto ad un pubblico più ristretto. Per la letteratura, ad esempio, l'analoga è sbagliata anche per un'altra ragione: l'astrattezza della parola permette la descrizione di tanti motivi che all'occhio, nella concretezza dell'immagine ottica, diventano insopportabili. Ma anche prescindendo da questo, è ovvio che l'uomo incolto sarà esposto a tante generalizzazioni errate e dannose, a tante seduzioni; mentre l'uomo temperato, provvisto di una forte disciplina spirituale, è capace di confrontare la finzione coi fatti reali, il caso individuale con la verità generale. Ciò non toglie che la censura debba essere considerata un espediente temporale e poco simpatico, e che in pratica essa, con i vari controlli privati quale la famosa « Lega della Decenza » negli Stati Uniti, creino spessissimo difficoltà inutili proibendo film che non lo meritano oppure lasciando passare altri film di immoralità profonda ma meno accessibile alle misure morali piccolo-borghesi. Tali controlli ispirano a criteri puramente esteriori, opponendosi meccanicamente a nudità, divorzi, suicidi, ambienti disprezzabili, madri illegittime, descrizioni sfavorevoli di professioni classi personaggi, sopprimendo così la possibilità di discutere su problemi gravi e purtroppo esistenti: non esaminano invece la moralità o la immoralità dello spirito con il quale le cose simpatiche o antipatiche vengono trattate. In pratica, metodi di questo genere servono a rendere impossibile la severa franchezza dei veri moralisti; assolvono cioè le innumerevoli frivolezze di tutti quelli che sanno abilmente evitare la cruda e realistica descrizione dei fatti.

Vari e importanti fattori spirituali, morali, sociali ed economici creano dunque ostacoli decisivi al tentativo di rendere il cinema un'arte e un mezzo di educazione. Ma non possiamo concludere senza ricordare come in certi casi, non tipici alla situazione generale, sia stato possibile creare opere di grande valore, le quali dimostrano come il cinema sia un nuovo mezzo di enorme valore. Talvolta un produttore ha lasciato ad un regista ardito e originale la possibilità di creare un'opera d'arte; oppure un artista ricco o protetto da un mecenate ha potuto realizzare un suo sogno. Pionieri entusiasti sacrificavano i loro poveri risparmi per realizzare un film secondo criteri rigidamente personali ed artistici. Possiamo anche sperare su prospettive più confortanti; vediamo infatti l'iniziativa presa da certi governi per agevolare la produzione cinematografica, privata o statale; vediamo la produzione di larghe serie di film « documentari » destinati agli avanspettacoli delle sale pubbliche, alle scuole di ogni genere, alla ricerca scientifica; vediamo certe grandi industrie ed enti servirsi per scopi pubblicitari di riparti cinematografici, liberi entro larghi limiti a produrre secondo criteri artistici (come per es. il « GPO Unit » mantenuto dalla Posta inglese e diretto da Grierson); vediamo i cineclubs che presentano ai loro soci pregevoli film, spesso vecchi o proibiti o non proiettati per varie ragioni sugli schermi delle sale normali; vediamo infine, aumentare i cineamatori.

RUDOLF ARNHEIM

Il cinema italiano deve molto a Cesare Zavattini: quando si parla di Sciuscià o di Ladrì di biciclette, accanto al nome di De Sica si dovrebbe sempre citare quello di Zavattini: i due film costituiscono infatti un illustre esempio di ideale collaborazione tra regista e soggetto. Dopo quello di Quattro passi fra le nuvole, Blasetti ha chiesto a Zavattini un nuovo soggetto: questo umano, semplice, delicato *Prima comunione*. Si tenta un'altra ideale collaborazione; e c'è da sperare in una ottima riuscita, anche perché il film, prodotto da S. d'Angelo, sarà interpretato da De Sica.

VEDETE questo uomo con la faccia scura che cammina sulla via Nomentana? Sono io. lascio alle mie spalle la Chiesa di Sant'Agnese, la cui sono appena uscito, piena di fanciulle: fanciulli che stanno per fare la Prima Comunione — che cicaleccio, che festa — e mi dirigo con passo stanco e un po' curvo, verso a mia casa che dista soltanto cento metri.

E' la mattina di Pasqua, tutti sono contenti, tranne me. Incontro amici e conoscenti appena svolto in via Merici, dove abito. Auguri, auguri, dicono. E guardano il mio vestito nuovo, le mie scarpe fiammanti che scricchiolano. Ieri ne sarei stato felice, oggi invece ho soltanto un desiderio: confessare alla gente che sono un uomo da prendere a calci nel sedere.

Vediamo se indovinate che cosa ho fatto. Ho ucciso? Ho rubato? Prima di raccontarvi gli avvenimenti che si sono svolti questa mattina dalle ore otto alle ore dieci, bisogna che io vi dica chi sono.

Mi chiamo Carloni, ho moglie e una figlia, di nove anni, che adoro. Sono un impiegato importante, guadagno parecchio.

Prima di un'ora fa non sapevo di essere superbo e soprattutto egoista. E ora lo so. Sono un egoista, signori, diffidate di me.

Ad esempio, perché mi sono fatto questo vestito nuovo? Per camminare nelle strade come un pavone e umiliare coloro che hanno le toppe nei calzoni. Sì, sì, la verità è questa. Non badate alle apparenze, la verità è questa.

Mi fermo riesaminando certi miei atteggiamenti recenti. Ieri, dal sarto, dove sono andato per l'ultima prova del vestito, mi sono accorto che ho un po' di pancia, una spalla più bassa dell'altra. Il sarto me lo ha detto con molta delicatezza, ma io me ne sono risentito e gli ho risposto male. Il sarto ha taciuto, e quest'atto servile del sarto mi ha soddisfatto.

E' proprio vero che siamo contenti solo quan-



PRIMA COMUNIONE

do possiamo battere il pugno sul tavolo e vedere il prossimo che piega la schiena davanti a noi. Sì, devo ammettere che ho la pancia e che la colpa non è del sarto. Devo ammettere che sono buffo quando passo davanti al portiere esigendo che mi saluti per il primo.

Mi viene in mente che un giorno lontano ho litigato con un cameriere. La scena viene avanti nella memoria per la prima volta come un rimorso: il cameriere mi porta il tamarindo con l'acqua e io ho detto al seltz; accorre il padrone alle mie proteste e dà ragione a me. Il cameriere si permette di rispondermi — gli ho dato dello sciocco — alza la cresta. Grido che non andrò più in quel locale. Il padrone insiste perché il cameriere mi domandi scusa. Verde, ma mi domanda scusa. Bella vittoria. Meriterei che qualcuno mi facesse con la bocca uno di quei versi che i romani fanno per spregio. E durante la guerra quante volte avevo giurato che avrei amato il prossimo come me stesso. Il suono della sirena mi metteva le ali ai piedi. Guardate quell'uomo che corre come un capriolo — luglio 1943 —: ci sono aeroplani nemici in aria e la sirena continua il suo lugubre allarme. Chi è che corre verso il rifugio come un capriolo? E' il cameriere forse? O il portinaio? No, signori, voi mi avete già riconosciuto: sono io, con una faccia spaventata; si ode la mitraglia mentre dico dentro di me: *Salvami la pelle, buon Dio, vedrai, darò tutto ai poveri, bacerò anche un lebbroso.*

Basta con le rievocazioni, voi volete sapere

che diavolo ho fatto questa mattina dalle otto alle dieci. Ancora un momento. Questa donna che mi saluta con tanta deferenza è la mia infermiera. Mi fa da qualche tempo le punture. Come può darsi che s'inchini davanti a me come io fossi un principe quando vede così spesso le mie natiche? Siamo tutti degli ipocriti, finalmente lo capisco. Quest'altra ragazza con due borse cariche di roba, tutta sudante, è la mia donna di servizio. E' stata assunta da pochi giorni. Mentre si allontanava sotto il peso delle due grandi borse, la rivedo in casa mia, il giorno in cui l'abbiamo assunta e il medico l'ha visitata: così magra che non vorrei fosse ammalata di petto. La guardo con aria diffidente durante la visita del medico che picchia, picchia. Mi rendo conto in questa rivelatrice mattina di Pasqua che sarebbe stato più giusto che il medico avesse visitato me invece di lei, perché è lei che lava la mia biancheria e il mio vaso da notte, puah!

Sono giunto davanti al numero 40, casa mia. Non avrei neppure voglia di salire su, tanto mi sento avvilito. Forse vado a fare due passi qui sul terrapieno che costeggia la ferrovia. Ho bisogno di stare solo coi miei pensieri. Nell'orto del Convento di fronte al mio portone, le Suore camminano all'indietro per uno dei loro quotidiani fioretti.

A un tratto mi sento chiamare: « Carloni! ». Mi volto. Alle mie spalle sta giungendo di corsa una donna con uno zoppo. Lo zoppo ha in mano un grandissimo pacco. « Il pacco »,

grido. E il cuore mi si inonda di gioia.

Ma torniamo un po' indietro e ascoltate finalmente come stanno le cose.

Io, questa mattina, alle ore otto mi sono svegliato cantando. Questa, che viene a salutarmi mentre sono ancora a letto, è mia figlia. Non potrei avere una buona Pasqua migliore di questa datami dalla sua cara voce.

Sembra un passerotto mia figlia, e ancora più magra ora che è in camicia. Aspetta che le portino il vestito della Prima Comunione. Suona il campanello. Ecco il vestito. Tutti corrono alla porta. Non è il vestito, è un mazzo di fiori. Lo mandano quelli del piano di sopra. Corriamo sul ballatoio — io sono in pigiama — per ringraziarli. Li chiamo a gran voce, essi si affacciano e io ringrazio agitando il mazzo di fiori.



Quanta luce nel cortile! La mia umile moglie mi dà un bacio e corre a preparare insieme ai parenti la tavola con i dolci, le tazze per la cioccolata. Io vivo agiatamente, lo sanno tutti. E poi in questa occasione ho speso il necessario, e forse anche di più. I ballatoi sono gremiti di gente, appaiono e scompaiono le macchie bianche delle bambine e dei bambini vestiti per la Prima Comunione. Alcuni sono già pronti anche se c'è tanto tempo prima che cominci la grande cerimonia nella prossima basilica di Santa Agnese, quasi due ore; ma le mamme sono più impazienti dei figli e li hanno vestiti all'alba. Mentre mi metto la cravatta faccio un'ispezione per la casa. Offro un pasticcino a mia figlia. Mia moglie mi ferma con un grido: dice che non si può mangiare e neppure bere prima della Comunione. Ah, è vero, me ne ero dimenticato. Vado a finire di vestirmi canticchiando. Mia figlia mi segue in camicia come un gattino e io ogni tanto le do un bacio. Non sembra un uomo stimabile a vedermi qui fra queste quattro mura, un uomo esemplare?

Sono arrivati il padrino e la madrina; altri parenti, una decina di persone, ma il vestito non arriva. Mia moglie pettina mia figlia per la decima volta. Comincio a perdere la calma: «E' la decima volta che la pettini», grido. Grido che mia moglie ha scelto la sarta meno puntuale del quartiere. E perché non era pronto ieri sera il vestito? Mia moglie cerca di tranquillizzarmi, è certa che fra pochi minuti il vestito arriverà. «Papà — dice mia figlia — conto sino a cento e vedrai che la sarta spunta là in fondo». Si mette alla finestra e conta sino al cento rallentando quando enumera l'ultima decina. Tra i 98 e il 99, il 99 e il 100 lascia passare dei lunghi secondi. Non si vede. Con chi devo sfogarmi? Con mia moglie, naturalmente. E non le risparmio i rimproveri più severi, dimenticando che da



tanti giorni si alza prima dell'alba affinché ogni cosa sia perfetta questa mattina.

Esco di casa come il vento, sbattendo la porta. «Andrò io» — ho detto — e questo voleva significare per mia figlia «solo quando si muove tuo padre tutto va bene, ricordati che dopo Dio c'è lui». Piombo dalla sarta dove stanno tirando il bellissimo vestito. Dopo pochi minuti posso venir via col pacco lasciando una scia di imprecazioni contro la sarta. Mi ha fatto perdere due minuti per aver voluto attaccare nell'interno del vestito la targhetta della sua ditta.

«No — le ho detto. — Che cosa vuole che importi a me della sua targhetta?». Mi ha guardato con due occhi così supplici che non mi sono sentito il coraggio di portarle via il vestito senza la targhetta. C'era la sua bambina di cinque anni che fissava un po' spaurita me che agitavo le braccia e alzavo la voce davanti a sua madre. Io tirerei il collo a chiunque mi mortificasse davanti a mia figlia.

Sono per la strada con il voluminoso pacco che mi hanno raccomandato di tenere delicatamente come fosse una farfalla. Ci vorrebbe un taxi, ne vedo uno in mezzo all'immenso piazzale Annibaliano. Mi pare che quel giovanotto che viene dalla parte opposta alla mia si diriga anche lui verso il taxi.

Affretto il passo. E il giovanotto altrettanto. Corro. Al diavolo! Sono battuto per un pelo. Il giovanotto sale in taxi e se ne va trionfan-

te. Gli ho dato uno sguardo da incenerirlo. Ancora un attimo e ci saremmo scambiati qualche parola offensiva. Mi sono sentito umiliato da quel giovanotto arrivato un secondo prima di me.

Volete che esaminiamo un momento il lampo dei miei occhi che hanno fulminato il giovanotto? E' un lampo cattivo; anche lui, però, non ha potuto nascondere la soddisfazione di avermi battuto.

Ma continuiamo il racconto. Non si vedono altri taxi e devo prendere l'autobus. L'autobus è affollato, naturalmente. Quasi tutta gente vestita da festa. C'è anche un bambino, ha un grande nastro di seta al braccio con una lunga frangia d'oro. Tengo il pacco sollevato in alto come un olocausto. Non voglio che il vestito si spieghi. Un vecchio, vicino a me, sbuffa perché ogni tanto un pizzo del pacco gli colpisce la testa. Alla prima fermata il vecchio scende precipitosamente, mi ha dato uno spintone e per poco il pacco non mi scivola dalle mani; lo fermo in tempo e lo risolvo in alto dopo miracoli di equilibrio. Però ficco il gomito nel fianco di un ometto che protesta. Io protesto che lui protesti. Grida: «Con questi pacchi si prende un taxi». «E' Pasqua, è Pasqua» — dice qualcuno ridendo. Le risate esasperano sia l'ometto che me. Egli afferma con un tono secco che non conosco l'educazione. Rispondo: «Lei mi fa pietà». Mi pare che mormori: «Buffone». Lo avverto che deve ringraziare il cielo se ho le mani occupate, altrimenti gli farei ingoiare l'offesa. Egli non esita a dichiarare che sono antipatico. Direste che questi uomini pallidi, perfino un po' gialli, con gli occhi pieni di fuoco, hanno da regolare delle antiche e tragiche questioni d'onore. Se bastasse schiacciare un bottone per far scomparire dalla faccia della terra l'avversario, in questo momento l'uno e l'altro lo schiaccierebbero. E pensare che non sanno neanche il nome dell'avversario questi due galletti. Ha moglie e figli quell'ometto? Li abbia o no in questo momento ho desiderato davvero che scompaia come fosse una bolla di sapone (questa mattina voglio dirvi tutto, signori). Lo vedo morto, stecchito per terra, con due candele ai lati e la moglie e i figli, che lo piangono. Non mi commuovono, continuiamo il racconto.

L'ometto scende dall'autobus borbottando. Giunto sul marciapiede si volta ancora verso di me, che sono davanti alla porta d'uscita, per guadagnare i secondi, mi guarda concentrando in quest'ultima occhiata — perché noi due forse non ci rivedremo più — tutto il suo risentimento. E anch'io faccio altrettanto: sposto le labbra verso destra, una smorfia in cui il disprezzo e il dispetto trovano la loro perfetta espressione. La faccia dell'altro sembra rispecchi la mia. Non c'è più nessuno intorno a noi, siamo noi due soli affrontati come in un deserto. L'autobus si rimette in moto e l'ometto mi lancia contro la freccia del parto: «Cornuto», dice. Faccio per scagliarmi giù dall'autobus tanto più che l'ometto illustra l'epiteto con un gesto, nel caso io non avessi udito. La porta dell'autobus si chiude violentemente, con tutta la violenza meccanica di cui queste porte sono capaci, e mi separa dal mio nemico: «Ferma, ferma — grido — voglio scendere». A ogni costo. Con una mano batto disperatamente contro i vetri. «Ferma, ferma». I passeggeri protestano e dicono che l'autobus non deve fermarsi, il regolamento non lo permette. Non vogliono perdere un attimo. Ma l'autobus dopo una trentina di metri si ferma perché il semaforo è rosso, e il guidatore, per liberarsi da quell'energumeno che sono io, apre la porta. E balzo giù. Oh, non l'avesse mai aperta! L'ira mi sarebbe sbollita, prima della fermata, quel tanto necessario perché non commettessi la sciocchezza di scendere. Avrei raggiunto dopo pochi minuti la mia casa e mi sarebbe venuta incontro mia figlia, quel passerotto magrolino con la camicia corta, e saremmo li ad aprire adagio il pacco e lei toccherebbe con le sue manine la seta che mi è costata un occhio della testa perché ho voluto che il vestito fosse il più bello di tutti e che i vicini invidiassero mia figlia e me. Invece sono qui in una strada del centro e intorno non si odono i soliti rumori cittadini, ma crepitio di fucili. Faccio con pochi balzi i pochi metri che mi separano dal luogo dove è sceso l'ometto. L'altro giaguaro. Dov'è? Passano automobili, vespe, biciclette, in quella luminosa aria pasquale. Io non me ne accorgo, e, anzi, vedo tutto fosco intorno. Dov'è l'ometto? Non può essere sparito. Infatti è là che legge



il giornale, appena comperato all'edicola. Ora la sua testa è piena di quei titoli, di quei fatti, e si è già dimenticato, evidentemente, di quanto è accaduto tre minuti prima. Sta entrando in un bar, entra in un bar. Affretto il passo, arrivo vicino al bar con la faccia che conoscete, e se ve la siete dimenticata ve la faccio gustare con un lungo primo piano.

Per quanto sia fuori di me non arrivo al punto di sbattere per terra il vestito e di correre il rischio di rovinarlo irrimediabilmente nella colluttazione. Dico a uno zoppo che mi cammina davanti lemme lemme: «Mi tenga un minuto solo questo pacco, vengo subito». Lo zoppo mi guarda un po' sorpreso, ma insisto, e lui apre le braccia per accogliere il pacco. Entro nel bar. «Buon giorno, signore» dice subito il barista. Ho incrociato due bambine vestite di bianco e non me ne sono neanche accorto. Il mio nemico è là, semiconfuso tra una dozzina di clienti, che mangia le patate fritte — il barista gli sta versando il vermouth. Fa schioccare le dita per liberarle da quel po' di sale e di unto che le patate gli lasciano attaccato. Chissà se sta pensando a me o alle patate. Gli sono addosso. Lo volto verso di me bruscamente con una manata sulla spalla. «Sono qui», dico. Lui non riesce a nascondere la sua paura. «Ritiri la parola», dico. «Io non volevo offenderla», dice. «Ritiri la parola», grido. E alzo la mano che fra un attimo piomberà sulla faccia del mio prossimo. Meriterei di essere fotografato in questo tremendo gesto. Fotografatemi. Ah, se potessi fermarmi: ma la mano si avvicina, si avvicina; esaminiamo la scena al rallentatore, e mentre la mano si avvicina, si avvicina, leggiamo un versetto del Vangelo e facciamo una passeggiata nel composanto dove sono seppellito io. Invano. Si ode il rumore dello schiaffo. L'omet-



to cadrebbe per terra se qualcuno non lo sorreggesse. Ho dato uno schiaffo a un uomo per la prima volta nella mia vita. Se la scenata si fosse svolta fra altri due, forse sarei intervenuto con le stesse parole che sta dicendo un cliente del bar: « Ci sarà una nuova guerra, il mondo va male ». Poi avrei continuato a mangiare le patatine scambiando occhiate con gli altri clienti, occhiate che vogliono dire: « Noi non abbiamo il piacere di conoscerci ma siamo di un altro stampo ».

Dunque, l'ometto tira calci senza riuscire a colpirmi. Io tento di allungargli uno scapaccione. Riescono a separarci. Dopo aver dato ancora un'occhiata minacciosa intorno, esco dal bar. L'incidente è chiuso. Restano due o tre persone davanti al bar a sghignazzare. Dicono, a una donna: « Niente, due che si sono picchiati, non si sa neanche il perché ». Il mio nemico sta spiegando a modo suo come si sono svolte le cose, e ogni tanto mormora: « mascalzone! ». Per lui è pacifico che sono un mascalzone. Provi a domandarlo a mia figlia.

E l'uomo del pacco? Non c'è più dove l'ho lasciato. Fulmineamente mi viene un pensiero che annulla tutti gli altri: lo zoppo ha rubato il pacco. Ah, gli zoppi! Cristo ha detto di guardarsi dai suoi segnati. Invece di guardarmi intorno con calma, corro avanti e indietro come un pazzo in quel tratto di strada. Non c'è. Domando a tre o quattro persone se hanno visto uno zoppo con un grosso pacco in mano. No. Allora corro dal vigile. Il segnale rosso mi obbliga a fermarmi. I secondi sono eterni. Appena appare il giallo mi precipito dal vigile. Non lo ha visto neanche lui. Che cosa bisogna fare?

Quello che apprendere fra un'ora ve lo racconto subito. E' passata una macchina innaffiatrice un momento prima e lo zoppo ha fatto un salto dentro al primo portone per evitare gli spruzzi. Ma la macchina innaffiatrice gli ha bagnato i calzoni e ha schizzata qualche goccia d'acqua anche sulla carta del pacco. L'uomo, messo per terra il pacco, con il fazzoletto si è pulito i pantaloni, poi ha asciugato la macchia del pacco; dopo 3-4 minuti si è affacciato al portone per guardare se io esco dal bar. E io sono uscito due minuti prima, non l'ho visto — adesso sapete il perché —. Mentre parlo col vigile nel mezzo della strada, lo zoppo ritorna dentro al portone, si ridà un'altra asciugatina col fazzoletto e poi si domanda che cosa contiene questo pacco. Fa un buchetto nella carta per vedere e capisce subito di che cosa si tratta. Poi si siede sul piedistallo della colonna davanti al portone e tiene d'occhio il bar. La colonna lo copre ai miei occhi. Dopo un po', siccome gli pare che io tardi troppo, si alza e va nel bar dove mi ha visto entrare. Domanda dov'è andato quell'uomo alto, un po' pallido. L'ometto che è ancora là a recriminare insieme al barista di cui è diventato amico, si spaventa a rivedere quel pacco apparso nel bar senza il suo padrone, mentre prima c'era il padrone senza il pacco. Teme di vedere ripiombare dentro anche il sottoscritto.

Ma il sottoscritto non pensa certo a lui. Il sottoscritto non si sente più un leone o un giaguaro, ma un piccolo verme disposto a strisciare ai piedi di tutti purché lo aiutino a trovare il suo pacco. Se mi imbattessi nell'ometto del bar, lo pregherei di aiutarmi a cercare il pacco. Ho la certezza matematica del furto, ora vorrei gridare: « Fermi tutti, aiutatemi a trovare il mio pacco, c'è una bambina che non può fare la Prima Comunione, mia figlia, tutte le bambine del mondo fanno la Prima Comunione meno mia figlia, che è là che mi aspetta alla finestra e ogni taxi che vede spuntare grida: "E' qui, è qui!". Se tutti mi aiutassero per soli cinque minuti, il pacco salterebbe fuori. Che cosa sono cinque minuti? Pensate a me, fratelli, pensate a me ».

E' caduto un uomo trenta metri più avanti. Parecchi gli si affollano intorno, io no; può essere un ferito, un morto, o uno di quegli affamati che non sempre fingono, ma io cerco il mio pacco e che cosa potrebbe sviarmi da questa ricerca? Un morto? Due morti? Tre morti? Non degno neanche di uno sguardo la gente che si fa sempre più fitta intorno alla persona caduta.

Ormai devo andarmene a casa e riconoscere che sono stato uno sconsiderato a consegnare quel pacco prezioso al primo venuto, allo zoppaccio. Ha fatto un buon bottino, più di ventimila lire.

Quando salgo le scale di casa mia incontro



degli inquilini che escono coi figli vestiti per la Prima Comunione; rispondo meccanicamente ai saluti, mi accorgo che sudo. Suono. Corrono ad aprire. Capiscono dalla mia faccia più che dalle mie mani vuote che qualche cosa di grave è successo. « La sarta l'ha bruciato », dice mia moglie. Faccio di no con la testa. In silenzio il padrino e la madrina e gli altri ospiti aspettano che io parli: « Me l'hanno rubato », dico. Mia moglie si siede come se le avessi annunciato la morte di un figlio. Mia figlia sta lì impalata aspettando che io faccia venir fuori dal pavimento il vestito. Vado sul ballatoio per evitare di uscire in escandescenze, non so neanche io contro chi. Alle mie spalle si ode improvvisamente un pianto. Meglio così, bisogna che qualcuno pianga. E' mia figlia che piange. Un pianto continuo, uguale, sommerso. Penso ai fatti accaduti. La causa di tutto — ora ne sono sicuro — è nata quando non sono riuscito a prendere il taxi nella piazza grande. Dovevo arrivare con la lingua di fuori ma arrivare primo. Rivedo la scena quasi sperassi di poter tornare miracolosamente indietro. Oh, se avessi detto a quel giovanotto: « Le sarei tanto grato se mi facesse salire con Lei sino in via Garibaldi ». Ma non l'ho detto, il mio orgoglio mi ha impedito di dirlo. Ora starei incitando il fotografo, che è di là mogio mogio, a ritrarre mia figlia di profilo perché è più bella che di fronte. Non si torna indietro. Continua il pianto di mia figlia. Alla mia destra, sul ballatoio vicino, c'è Giovanni il manovale che si sta spazzolando il cappello. Anche lui ha la figlia che fa la Comunione. E' amica di mia figlia anche se la diversità della condizione sociale è piuttosto forte. Giovanni è manovale, e abita un appartamento grande come il mio perché subito dopo la guerra, essendo sfolato, è riuscito ad occuparlo, ma da qui lo cacceranno un giorno o l'altro. Se io gli offro diecimila lire accetterà, dico rizzandomi per l'im-

provviso pensiero che mi elettrizza. Gli dirò: « Giovanni, queste diecimila lire sono tue se mi presti il vestito di tua figlia che è grande quasi come la mia; con una aggiustatina le andrà a pennello, e tu farai comunicare la settimana ventura tua figlia ». Glie lo dico. Giovanni resta colpito. Gli darò anche un bel po' di dolci per la figlia e una giacca vecchia per lui. Deve consultarsi con sua moglie. Va dalla moglie che sta aggiustando il velo sulla testa della figlia. La figlia è un pochino più alta della mia, ha due occhi molto neri ed è linfatica, ma quando sorride è una cara bambina, quasi bella. Torna Giovanni e mi dice che le vuole subito le diecimila lire. Certamente, rispondo io. In tasca ho soltanto cinquemila lire, sul libretto ne ho trecentomila. Mia moglie ha speso più del previsto distribuendo mance a destra e a sinistra. Gliele darò domattina. « No, no — risponde Maria, la madre — subito ». Arriva sua figlia tutta ridente che li sollecita: « Andiamo, è tardi ». Giovanni è imbarazzato, anch'io sono un po' imbarazzato, ma quel pianto che continua ad arrivare alle mie orecchie mi fa superare gli scrupoli. Corro in casa, chiamo da parte il padrino e gli chiedo diecimila lire sino a domani mattina. Resta male, forse pensa che la sarta non mi ha dato il vestito perché non avevo i soldi per pagare il conto. Glie lo leggo negli occhi.

Sono indignato ma non è il momento di esprimere questa indignazione. Mi precipito sull'apparecchio radio intorno al quale sono due o tre ospiti in ascolto, lo chiudo e lo porto sul ballatoio per darlo a Giovanni in pegno, sino al mattino seguente. Ma Giovanni non c'è più, se ne sta andando con la moglie e la figlia giù per le scale. Avevano cominciato a preparare la figlia con un certo discorso, ma la figlia ha capito subito e gli occhi le si erano allargati smisuratamente. Allora hanno detto che scherzavano e sono scappati via con lei. Non ho il tempo di riconoscere che sono davvero



di piccoli cortei con le famiglie e i parenti. Alcuni arrivano in automobile. C'è un gran tappeto che va dall'altare della Chiesa fino alla strada. Entro in Chiesa. E' già piena di gente. I comunicandi si vanno a disporre sui banchi preparati appo-

un sinistro egoista e che per veder ridere la mia figliuola avrei lasciato piangere un'altra figliuola. E io avrei avuto un bel gridare, ridere e battere le mani per non far giungere alle vostre orecchie quel pianto: avrebbe finito per giungervi.

Se avessi avuto le diecimila lire in contanti, Giovanni mi avrebbe dato il vestito. E perché non le avevo? Perché mia moglie ha distribuito le mance come fossero sassi. « La colpa è tua », grido. Siamo nella stanza da letto soli. Ah, posso gridare, finalmente. La colpa è tua, la colpa è tua, la colpa è tua. In questa camera, che ha udito tanti nostri sospiri d'amore, si ode soltanto la mia voce irata. Mia moglie reagisce. Sono sbalordito. Ha sempre accettato i miei sfoghi come una pecorella. Dice che io sono un pessimo carattere e che dovrei vergognarmi di credere di avere sempre ragione. Scoppia in lacrime. Bussano all'uscio. Si affaccia la domestica. « Non disturbate », urla. « Hanno trovato un vestito », dice timidamente. Mia moglie asciugandosi in fretta gli occhi si precipita fuori. La seguo e trovo le donne intorno a un enorme vestito di seta. E' il vecchio vestito da ballo di una vicina; dicono che con un'ora di lavoro si può ridurlo per mia figlia. Il velo coprirà i difetti, e il velo c'è in casa. Mi si riapre il cuore. Esco di corsa mentre un'ospite si lamenta perché ha mangiato senza volere un confetto e ora non può più far la Comunione; le si fanno intorno per consolarla. E io corro a Santa Agnese, in Chiesa, a vedere come stanno le cose, se c'è un'ora di tempo. Ci vuole proprio un'ora. Le donne hanno tirato fuori la macchina da cucire e tutti gli aghi e i ditali e le forbici della casa. Ogni tanto qualcuno va nella camera di mia figlia e poi ritorna facendo dei segni che vogliono dire: « Sì, sì, va meglio, si sta calmando ». E io corro a Santa Agnese. Nei pressi della Basilica la strada è affollata di comunicandi,

sta. Il Cardinale è aspettato fra pochi minuti. Quell'atmosfera di allegria sui volti un po' pallidi ma felici dei bambini, quei colori rossi e oro aumentano la mia fretta angosciata, il desiderio che ci sia anche mia figlia tra di loro. Arrivano alcuni ritardatari.

Dei preti si affannano a mettere in ordine quel cinguettante esercito infantile. Lo scaccino sta accendendo le ultime candele sullo sfolgorante altare. Io domando a tutti quando arriva il Cardinale e tutti mi confermano, convinti di farmi piacere, che è qui, che arriva. Io non sono pratico di cerimonie di Chiesa e domando anche se comincia subito appena arriva il Cardinale. Voglio parlare con l'Arciprete. Mi mandano in Sagrestia. L'Arciprete di Santa Agnese sta indossando i paramenti sacri. La Sagrestia è piena di preti giovani e vecchi che si vestono e si svestono. Vedo passare davanti ai miei occhi pianete, mitrie, stole, cotte e fulgidi ostensori. Non è permesso entrare là dentro, ma io ho preso il coraggio a due mani e ci sono entrato. L'Arciprete non conosce me, ma conosce la mia famiglia. Gli dico se può tardare di un poco l'inizio della cerimonia. Mi guarda sbalordito: « Speriamo che il Cardinale arrivi in ritardo », dice. Poi è quasi pentito di questa dichiarazione. Dà un'occhiata all'orologio a catena che tira fuori a stento da sotto tutti i vestiti che ha indosso e dice che fra poco comincerà il canto. Mi permetto di insistere, suggerisco che si potrebbe trovare qualche sotterfugio per ritardare. Il prete fa dei calcoli e dice che se fra un quarto d'ora mia figlia non è in Chiesa, non ci sarà più niente da fare. Mi lascia un poco seccato per la mia insistenza. Ecco lì centinaia e centinaia di bambini i cui occhi sembrano tutti neri e brillanti in mezzo al candore nel quale è immersa la Chiesa. Io non sono credente, ma questa mattina avrei forse cantato anch'io; mi sarei perfino fatto il

segno della Croce che non mi faccio mai perché io non sono credente. E fra me e me penso che se Dio c'è, deve far arrivare il Cardinale con mezz'ora di ritardo. Sarebbe una bella occasione per farmi convertire. « Vediamo un po' », dico quasi ad alta voce, « dammi questa prova e non è difficile che io passi dalla tua parte ». Spero anche in un incidente di automobile. Corro in strada continuando ad asciugarmi il sudore. Il Cardinale non si vede. Intanto dieci minuti sono passati, forse quindici, e la confezione del vestito dovrebbe essere andata avanti. Dall'interno della Chiesa giunge alle mie orecchie il suono dell'organo. Ci mancava l'organo per aumentare la mia agitazione.

Se spargessi dei chiodi lungo la strada che deve percorrere l'auto del Cardinale? Così si bucano le gomme e il Cardinale, che sarà vecchio, impiegherà un quarto d'ora ad arrivare in Chiesa. Vedo la scena: povero vecchio, si è spaventato al botto del copertone scoppiato. Viene avanti a piedi, ora, seguito da un Vescovo e dal suo cameriere privato. Tutti fanno ala al suo passaggio, gli corrono a baciare la mano, e questo mi rallegra perché fa perdere al Cardinale altri secondi. Ma il Cardinale arriva e sparisce nella Chiesa. Sono affranto. Mi seggo sugli scalini della Chiesa. Tutto il mondo è dentro nella Chiesa, là è la vita, qui fuori c'è solo la morte, e i rari passanti sembrano ombre. Evidentemente Dio non c'è e se c'è non ha voluto farmi il piacere che gli ho domandato, me la lego al dito. Il suono dell'organo aumenta. Sarei là anch'io alle spalle di mia figlia se avessi detto al giovanotto del taxi: « Le dispiace di prendermi sino a Via Garibaldi? ».

Sono così indignato contro di me che vorrei camminare per le strade con un cartello sulla schiena su cui è scritto: *orgoglioso*. Attaccato a questo vestito nuovo per il quale mi sono dato tante arie. Signori, grido, fermatevi, guardate questo miserabile. Vi dirò subito che rusa alla notte, che ha quattro denti finti, è ora che si sappia. Lo avete mai visto mangiare? Guardate come mangia con golosità la torta di crema. Provate a dirgli: « Ci sono creature che soffrono la fame ». Niente, continua a mangiare mandando gli occhi, al cielo. O ditegli: « Il mondo è pieno di ingiustizia, bisogna muoversi ». Lui continua a mangiare. Ah, ne ho di cose da dirvi sul suo conto; vi dirò per esempio, che non vi ama, che non gli ne importa niente di voi, che quando entra in casa dopo aver salutato tutti per strada con grande ipocrisia, sbatte il portone alle sue spalle, *bum*, e dice: « Perisca il mondo purché si salvi il sottoscritto con la famiglia ». Sì, poveri e infelici di tutto il mondo, buttatevi contro dei sassi, avete ragione, inseguitemi con dei bastoni. Meriterei di essere lapidato soltanto per quello che ho detto a mia moglie. Ma lei mi ha inchiodato al muro con poche parole: quello che vuole avere sempre ragione. Dieci anni fa, quando l'ho sposata, in ginocchio davanti a lei — c'erano gli uccellini, e i fiori nel giardino — le dissi che per tutta la vita le avrei voluto bene. E invece la tratto come una schiava. Sì, sì, percuotetemi, lapidatemi, così, così, ancora!

Vedete questo uomo con la faccia scura che cammina sulla via Nomentana? Sono io. Mi dirigo con passo stanco verso la mia casa.

A un tratto mi sento chiamare: « Carloni, Carloni ». Mi volto. Stanno arrivando di corsa la sarta con lo zoppo. Lo zoppo ha in mano il pacco. Per mezzo della targhetta — ah, la targhetta — lo zoppo ha trovato la sarta. E ora eccoli qui con la lingua fuori. Corriamo tutti e tre di sopra. Mentre dieci persone vestono mia figlia io, approfittando di un momento in cui mia moglie attraversa il corridoio, spinto da un impulso incontenibile, mi inginocchio per un attimo davanti a lei, come nel giardino dieci anni prima. La domestica mi vede così, si spaventa, dà un grido.

Dopo pochi minuti io e mia figlia, col suo bel vestito, che finisce di aggiustarsi per strada, voliamo a Santa Agnese. Gli altri non riescono neppure a tenerci dietro. Sono disseminati alle nostre spalle come durante una gara podistica.

Arriviamo in Chiesa che cominciano i canti, appena appena in tempo. Mia figlia mentre s'inginocchia vicino alle altre fanciulle mi dà un'occhiata affettuosa, che, vi assicuro, non è facile dimenticare. Come sono i figli! Per lei io ero il migliore dei padri anche due ore fa,

CESARE ZAVATTINI

(Disegni di F. F. Frisone)

IL PROBLEMA della « collaborazione nel processo creativo del film », come lo definisce il Chiarini, è piú vasto e complesso del problema di cui si parla nel presente articolo. Il primo, infatti, prende in considerazione il molteplice, spesso eclettico apporto recato al film da coloro che ad esso in varia misura e con diverse prerogative prestano la loro collaborazione — scenografi, montatori, dialoghetti, architetti, fotografi — cristallizzando tale apporto attorno alla personalità e al genio creativo del regista; il secondo invece, quello di piú registi che dirigono un medesimo film, prescinde per semplicità da tali considerazioni e si accontenta di attribuire al regista, nella fattispecie ai registi, il merito e l'onere della riuscita dell'opera.

Si legge talvolta, nei titoli di testa di un film, la didascalia « regia di... » in cui appaiono due nomi. Da un tale che si vanta di una certa competenza in fatto di cinematografo, ho inteso dire, alla proiezione, se non erro, di *A Matter of Life and Death* (« Scala al paradiso », 1945) di Michael Powell ed Emeric Pressburger, che quello di far apparire due nomi nell'inquadratura dedicata al realizzatore del film era un fatto puramente commerciale, reclamistico. « Fa molto piú effetto sullo spettatore apprendere che un film è diretto da due persone: ti dà la sensazione di aver a che fare con una produzione ricca, strapotente, ultraorganizzata. Altrimenti — concludeva il protagonista di questo discorso tutt'altro che immaginario — che bisogno c'è di mettere due nomi, quando si sa benissimo che, in casi come questo, uno dei due fa il film, l'altro elabora il soggetto e scrive i dialoghi? ». Molti, e non solo fra i profani, sono di questo parere. E anche se non sono disposti a condividere l'affrettata opinione dell'anonimo personaggio sulla predominanza di motivi commerciali nella stesura di quella certa inquadratura delle dida-



Da una inquadratura di « *The Green Pastures* » (1936), singolare esempio di film diretto da due registi: William Keighley e Marc Connelly, del quale è anche la commedia da cui l'opera è tratta

REGISTI A COPPIE

scalie iniziali, sono però d'accordo nel ritenere che quello della regia in collaborazione sia il frutto di una amichevole decisione fra il cineasta che controlla la macchina da presa e dirige gli attori, e il cineasta che ha scritto sceneggiatura e dialoghi, allo scopo di non « farsi un torto reciproco », di attribuirsi, per così dire, pari importanza nella realizzazione del film. Potrebbero del resto, costoro, suffragare la loro tesi affermando che, nel caso specifico della coppia Pressburger-Powell, esiste un ex-sceneggiatore (Pressburger) ed esiste un ex-regista e produttore (Powell), e che tale suddivisione di incarichi permane anche da che essi hanno stabilito di figurare entrambi come registi dei loro film.

Ammettiamo che questa ipotesi sia esatta. Ma allora, perché non si dovrebbe mettere, nei titoli di testa di *Le jour se lève* o di *Les enfants du paradis*: è un film di Marcel Carné e di Jacques Prévert; e in quelli di *Caligari*: regia di Robert Wiene e Karl Mayer, dato che nelle opere citate la partecipazione dei rispettivi scenaristi assume un peso predominante? Evidentemente, non si tratta né di compromesso o trucco commerciale, o specchio per le allodole che dir si voglia, né tantomeno

di una vera e propria suddivisione degli incarichi (tu fai la sceneggiatura, io poi costruisco il film) seguita dalla « entente cordiale » dei due cineasti di spartire gli allori da buoni amici. La soluzione del problema — se problema si può chiamarlo — sta dunque tutta in un rapporto di culture, di sensibilità, di stilistiche. Per cui, se nel caso Prévert-Carné o in quello Mayer-Wiene si deve parlare di una notevole influenza dei primi (gli autori dello scenario) sui secondi (i realizzatori del film) — influenza che in seguito Prévert e Mayer eserciteranno suppergiù nella medesima direzione quando collaboreranno a film di valore di altri registi — nel caso di Pressburger e Powell, come in quelli assai piú validi e interessanti che brevemente illustreremo, si deve concludere che la cultura dell'uno si compendia, si completa nella cultura dell'altro, la serietà ed il mestiere dell'uno nella serietà e nel mestiere dell'altro. In altri termini, se fino a un certo punto della loro carriera cinematografica, Michael Powell ha fatto il regista e il produttore ed Emeric Pressburger il soggetto-sceneggiatore, a partire da un dato istante della loro evoluzione artistica i due cineasti inglesi si sono « incontrati » — in senso

culturale e poetico s'intende — hanno in certo qual modo rinunciato alle rispettive personalità per fonderle in un modello culturale omogeneo; e in seguito, per ridurre la questione alla sua quintessenza, hanno realizzato un certo numero di film di cui entrambi sono i soggetti, entrambi i dialoghetti, i registi, gli adattatori. Abbiamo preso lo spunto, e dedicato un certo spazio, alla coppia Powell-Pressburger: questo perché attualmente essa è la piú nota al pubblico delle nostre sale di prima visione. Ma la storia del primo mezzo secolo di cinema è ricca di esempi assai piú validi e significativi di film realizzati in collaborazione da due registi. Una decina di coppie in tutto, oltre ad alcune altre « casuali », di cui menzioneremo solo le piú interessanti.

Una posizione non indifferente nella storia del cinema sonoro americano spetta alla coppia Ben Hecht-Charles Mac Arthur. Giornalista e letterato fecondo, Hecht aveva fondato nel 1923, parecchio tempo prima di interessarsi di cinema, il periodico artistico *Chicago Literary Times*, che ebbe un certo successo. A Hollywood, nel 1927, collabora in veste di scenarista al film di von Sternberg *Underworld* (« Le notti di Chicago »). Nel 1928 inizia, con alcuni lavori teatrali, la collaborazione con Charles Mac Arthur, giornalista pure lui e figlio di un pastore protestante. *Front Page*, la loro

prima commedia, ebbe vasta risonanza, li incoraggiò a continuare il lavoro in comune, in campo teatrale (*20th Century*, 1933, *lumbo*, 1935) e in campo cinematografico (lo stesso *Front Page*, da cui trassero uno scenario per Lewis Milestone, poi *The Unholy Garden*, e *20th Century* per Hawks). Nel 1934, già sceneggiatori quotati e introdotti negli studios di Hollywood, ma al tempo stesso consapevoli della standardizzazione e del commercialismo che vigevano nel cinema hollywoodiano, decidono di estendere la propria collaborazione filmica anche alla produzione e alla regia, e si portano in un teatro di posa di New York dove iniziano la lavorazione di *Crime Without Passion* (« Delitto senza passione »), interpretato da Claude Rains e da Margo. A questo seguirono altri tre film (*Once in a Blue Moon*, *The Scoundrel*, *Soak the Rich*) su cui variamente si espressero la critica e l'opinione pubblica e a proposito dei quali è diventata famosa (forse più famosa degli stessi film) la frase che i due registi allora pronunciarono e lan-

realizzazione di un solo film. Evidenti sono le ragioni che ne hanno richiesto la creazione: sia Reinhardt che Connelly, regista teatrale l'uno commediografo l'altro, necessitavano dell'apporto creativo di registi preparati e dotati di una certa sensibilità artistica, per realizzare la riduzione di opere teatrali con intenti che fossero cinematografici ma contemporaneamente non del tutto extra-teatrali. Abbastanza accettabile pure la collaborazione Tay Garnett-Arnold Franck nel film *S.O.S. Iceberg* (1932), in cui peraltro la partecipazione del noto regista tedesco di film di montagna si riduceva a una consulenza tecnico-« naturalistica », analoga a quella del medesimo precedentemente sostenuta a fianco di Pabst in *Die Weisse Hölle vom Piz Palü* (« La tragedia del Piz Palü », 1929). Infine, prima di abbandonare l'America, possiamo ricordare i due intellettuali, letterati e cineasti new-yorkesi J. S. Watson e Melville Webber, autori in collaborazione di due film sperimentali e avanguardistici: *The Fall of the House of Usher*, da Poc, e *Lot in Sodom*

documentario, *La zone*, e nel 1933 di *Jeu-nesse*, un discreto film sull'adolescenza). Marie Epstein e Jean Benoit-Lévy conseguono nel corso di una settennale collaborazione (1931-1938) risultati artisticamente apprezzabili. Non è difficile, nel caso soprattutto di *La maternelle*, distinguere la misura e la direzione dell'apporto creativo della Epstein. La delicata e quasi timida introspezione dei personaggi, specialmente di quelli femminili, rivela infatti l'influsso di una sensibilità e di una « forma mentis » che difficilmente la sola presenza di Benoit-Lévy poteva giustificare. Oltre a *La maternelle* (storia dei legami affettivi che sorgono tra una maestra ed una fanciulla in un asilo infantile), la Epstein e Benoit-Lévy realizzano i seguenti film: *Peau de pêche*, *Jimmy*, *Maternité* (1931), *Itto* (1935), *Hélène* (« Elena studentessa in chimica », 1937), *La mort du cygne* (« La morte del cigno », 1938), quasi tutti imperniati sullo studio di psicologie femminili.



Diversi film sovietici portano la firma di due registi: i fratelli Giorgio e Sergio Vassiliev sono gli autori di « Ciapaev » (1934); una delle opere più significative prodotte in Russia.

ciarono: « We intend to create some disturbance in the industry », il cui significato è evidente. *Crime Without Passion* è di gran lunga il più importante di questi quattro film: anche se la vicenda narrata (un avvocato di New York e le sue avventure erotiche) indulge talvolta a un formalismo cerebrale eccessivo, i due autori sono indubbiamente riusciti a ideare un ambiente vivo e realistico e a creare attorno ai personaggi un clima cui non si era adusati nella produzione corrente americana. Nel 1936, in seguito a dissesti finanziari, Hecht e Mac Arthur sono costretti a interrompere la loro collaborazione registica e a por fine alla loro ribellione; ritornano a Hollywood e partecipano, il primo con maggiore intensità del secondo, alle sceneggiature di numerosi film, alcuni di autentico valore (*Nothing Sacred*).

William Keighley-Marc Connelly con *The Green Pastures* (1936) da una commedia di quest'ultimo, e William Dieterle-Max Reinhardt con *A Midsummer Night's Dream* (« Il sogno di una notte di mezza estate », 1935) rappresentano i due esempi più interessanti di coppie formate per la

(1934), entrambi ricchi dei trucchi e degli effetti visivo-sonori tipici dell'avanguardia francese.

Nell'atmosfera dell'avanguardia francese si crea, durante un paio d'anni, una coppia indiscutibilmente più geniale e preparata di quella americana vista or ora: Salvador Dalí e Louis Buñuel, pittore « dada » il primo, letterato e giornalista il secondo, che insieme realizzano due film che fanno testo nell'ambito della cultura surrealista: *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). Dalí poi andrà in America e riempirà le mostre d'arte di quel paese, a un certo punto collaborerà anche a un film di Hitchcock (*Spellbound*, 1945); Buñuel si affermerà nel campo del documentario e realizzerà con *Terre sans pain* (1936) un autentico capolavoro. Mentre la coppia Georges Lacombe-Yves Mirande, che vediamo insieme in *Café de Paris* (1938) e nell'interessante film a episodi *Derrière la façade* (« Dietro la facciata », 1939), non si stacca da un piano di onestà commerciale e artigianale (più evidente, comunque, l'impegno di Lacombe, autore nel 1928 di un buon

Torniamo per un istante agli inglesi Powell e Pressburger, ma solo per elencare i film da costoro realizzati in collaborazione: *Blackout* (1939), *The Invaders* (1940), *One of Our Aircraft Is Missing* (« Volo senza ritorno », 1941), *Colonel Blimp*, *The Silver Fleet* (« La flotta d'argento », 1942), *A Canterbury Tale*, *The Volunteer* (1943), *I Know Where I'm Going* (1944), *A Matter of Life and Death* (« Scala al paradiso », 1945), *Black Narcissus* (« Il narciso nero »), *The Red Shoes* (« Scarpette rosse », 1947), *The Elusive Pimpernel* (1948-1949). Un caso interessante di collaborazione casuale è quello di *Pygmalion* (« Pigmaliione ») di G. B. Shaw, da cui l'attore-produttore-regista Leslie Howard e il regista Anthony Asquith traggono, nel 1938, un film pregevole per i suoi aspetti satirici e ambientali. Infine, tra i cineasti a collaborazione del cinema britannico, vogliamo ricordare il gruppo della scuola del documentario, i cui principali esponenti (Harry Watt, Alberto Cavalcanti, John Grierson, Paul Rotha, Basil Wright) spesso lavorano in stretta collaborazione tecnica ed artistica.

Il cinema tedesco conosce solo due casi di collaborazione saltuaria che rivestano un certo interesse. *Menschen am Sonntag* (« Gente alla domenica », 1929), scritto e diretto da Robert Siodmak, Billy Wilder e Fred Zinnemann (li troveremo tutti a Hollywood, alcuni anni più tardi), traccia, attraverso la descrizione delle occupazioni domenicali di alcuni berlinesi, un quadro fedele delle condizioni di vita della piccola borghesia nella capitale tedesca. L'altro film, *Das blaue Licht* (« La luce azzurra », 1932) segna l'incontro tra Leni Riefenstahl e il teorico ungherese Béla Balázs (negli altri film a cui il Balázs partecipa, il suo apporto va individuato soprattutto nella elaborazione del montaggio e della sceneggiatura).

Anche nel cinema italiano, due casi soltanto: *La nave bianca* di Rossellini-Derobertis, sulla cui paternità si è discusso anche su queste colonne in una nota polemica, e i documentari formalisti di Luciano Emmer ed Enrico Gras, tra i quali possiamo citare, per una certa scorrevolezza di ritmo, *Bianchi Pascoli* e *Sulla via di Damasco* (1946-1947).

La relativa abbondanza di registi a coppie nella cinematografia sovietica si può ritenere indicativa della serietà e dell'impegno culturale che anima i cineasti di un paese come l'Unione Sovietica, in cui il film è inteso quale strumento di educazione e di cultura. Registi come Efim Dzigan, come Ylia Trauberg o Josef Heifitz, non possedendo le doti eccezionali di un Eisenstein, di un Pudovkin, di un Aleksandrov, di un Dovzhenko, ed essendo consci della serietà e dell'importanza del mezzo di cui si servono per esprimere le proprie idee, per comunicarle al popolo, individuano in una proficua collaborazione con cineasti di raffinata sensibilità estetica, di analoghe capacità creative e di analogo gusto, il mezzo più efficace per raggiungere risultati di entità se non pari certo vicinissima a quella dei massimi registi del cinema russo. I fratelli Giorgio e Sergio Vassiliev, nati a un anno di distanza l'uno dall'altro, esordiscono entrambi nel cinema dopo aver frequentato i corsi teorici della scuola di cinematografia di Leningrado (uno dei due, Sergio, diventerà poi docente per il montaggio in tale scuola). Realizzano due film di impegno sociologico e ambientale (*Principessa Rosaspina*, 1930; *Un affare personale*, 1931) prima di dirigere *Ciapaev* (1934), film che generalmente è considerato, accanto ad *Aleksandr Nevskij* di Eisenstein e alla *Trilogia di Massimo* di Trauberg e Kosintsev, il capolavoro del cinema sonoro sovietico. *Ciapaev* rappresenta uno degli esempi più felici di collaborazione fra due registi. Antecedenti ai film dei fratelli Vassiliev sono quelli di un'altra coppia del cinema russo: Leon Trauberg e Grigori M. Kosintsev, due giovani registi provenienti dal teatro e particolarmente benemeriti per quello che riguarda lo sviluppo dell'industria oltre che dell'arte cinematografica sovietica. Leon Trauberg (da non confondere, come generalmente accade, col fratello Ylia, pure regista) e Kosintsev, infatti, unitamente a Sergej Yutkevic, fondano nel 1922 lo stabilimento « Feks » di Leningrado, e a partire dal 1926 realizzano insieme numerosi film (S. Yutkevic può venir citato in questo articolo per aver di-



Erich von Stroheim, ormai al tramonto, in « Derrière la façade » (« Dietro la facciata », 1939), film, non privo di un certo interesse, diretto in collaborazione da G. Lacombe e Yves Mirande.

retto in collaborazione con F. M. Ermler un film sulla ricostruzione economica dell'U.R.S.S.: *Contropiano*). Trauberg e Kosintsev realizzano una mezza dozzina di film (*La ruota del diavolo*, *Il mantello*, *Fratellino*, *La nuova Babilonia*, *Sola*) prima di creare una delle opere più vaste e sentite del cinema russo: la *Trilogia di Massimo*, che attraverso le sue tre parti (*La giovinezza di Massimo*, *Il ritorno di Massimo*, *Verso Viborg*), realizzate rispettivamente nel 1934, 1937 e 1938, espone con stile incisivo e con accenti di viva umanità le vicende di un giovane operaio della Pietroburgo zarista, tratteggiando le varie tappe della sua evoluzione politica, nella rivoluzione democratico-borghese del 1905, durante le lotte politiche del 1914 e nel periodo della rivoluzione del 1917. *I cadetti di Kronstadt* è il film più ispirato di E. Dzigan e V. Vishnevski: narra la lotta sostenuta dai marinai russi della flotta del Baltico durante la rivoluzione, inserendola nella tendenza del realismo socialista. Se

Dzigan è un cineasta sicuro dei propri mezzi e ricco senso cinematografico, Vishnevski, pur provenendo dal teatro, dimostra un tale assimilamento delle possibilità espressive del cinema, che il suo apporto a *I cadetti di Kronstadt* va certamente oltre le sue mansioni di sceneggiatore. Per cui è giustificato considerarlo regista del film alla pari di Dzigan, anche se taluni, come Georges Sadoul, preferiscono attribuire la paternità del film al solo Dzigan. Aleksandr Zharkhi e Josef Heifitz si inseriscono nella storia del cinema sonoro russo con due opere: *Il deputato del Baltico* (1937) e *Membro del governo* (1939). Ricordiamo infine il film di A. Minkin e G. Rappoport *Il Professor Mamlock* (1938) sul pericolo nazista, e il noto ma discutibile *Le notti bianche di San Pietroburgo* di Vera Stroeva e Grigori Roscial, che si stacca nettamente dalle tendenze ora viste e porta sullo schermo due racconti di Dostoevski, con intenti prevalentemente formalistici.

TOM GRANICH



A sinistra: Anita Louise in « A Midsummer Night's Dream » (« Il sogno di una notte di mezza estate », 1935) diretto da Max Reinhardt e William Dieterle. A destra: un'inquadratura tratta dal film italiano « La nave bianca »: soggetto e sceneggiatura di De Robertis; regia di Rossellini.

IL «SOLE» di mezzanotte ha sfolgato in tutta la propria accecante intensità a Broadway, in quei satanici otto blocchi compresi fra la 42ma e la 50ma Strada, saturati sino all'inverosimile da masse umane ansiose di divertirsi dopo una settimana di lavoro trascorso nelle fabbriche e negli uffici. I cinquanta e più cinema situati in questa zona tellurica hanno affrontato con sapiente fermezza l'ondata dilagante, incanalandola con metodo verso le casse avidi di dollari. E la babilonia è durata sino alle prime ore del mattino, facendo persino dimenticare alle giovani commesse di Macy's il senso di dolore provocato dalla recente notizia del prossimo divorzio tra Shirley Temple e John Agar, considerati sino ad oggi la seconda «coppia ideale» del cinema, dopo quella famosa di Mary Pickford e Douglas Fairbanks Senior.

In nome dell'attualità, molti onori furono decretati a *Christopher Columbus* il Technicolor britannico di J. Arthur Rank, interpretato da Fredric March. L'universal, che cura il lancio del film in terra "yankee", aveva persino invitato, senza badare a spese, il Duca di Veragua, ufficiale della marina spagnola e legittimo discen-

GUERRA FREDDA REGISTRATA DAI SISMOGRAFI DI HOLLYWOOD

dente in linea diretta del Navigatore, a recarsi a New York per assistere alla prima. Il Duca e la consorte si erano compiaciuti di accettare la graziosa e concreta offerta, ma il Dipartimento di Stato, avendo appreso che la Duchessa attendeva un bambino, rifiutò il visto di entrata. E Colombo, commemorato il 12 ottobre nella grande parata di Fifth Avenue e festeggiato da diecine di migliaia di "movie fans", ha visto negato al proprio futuro discendente il privilegio di nascita nel continente che egli scoperse. Gli amatori del fiabesco si sono divertiti alla nuova produzione di Walt Disney.

Le avventure di *Ishabod and Mr. Toad*, trat-

te dalla deliziosa favola inglese di Kenneth Grahame *The Wind in the Willows* e dal racconto di Washington Irving *Legend of Sleeping Hollow*. Il film, a colori, è narrato da Basil Rathbone e Bing Crosby. Disney ha saputo trasformare nei suoi disegni lo spirito arguto della storia di Mr. Toad, l'austero gentiluomo britannico vittima del proprio spirito fantasioso ed irrequieto, che lo spinge a commettere stravaganze infinite, per la gioia di grandi e piccoli. La Paramount ha presentato, per la regia di William Wyler, vincitore per ben due volte dell'Academy Award, il film *The Heiress*, (l'ereditera), tratto dal racconto di Henry James. L'interpretazione di Olivia de Havilland, nel ruolo di una ricca madamigella delusa nei suoi affetti, appare molto persuasiva. Altro film interessante è *Song of Surrender*, strano miscuglio di cultura puritana della Nuova Inghilterra e di spirito di "avant-garde" 1906. Claude Rains gioca le sue carte migliori di consumato e abile attore, e si inserisce a meraviglia nell'atmosfera puritana del Connecticut, squassata a più riprese da arditi passaggi e riferimenti alle nuove esigenze sociali e morali. La Warner Bros, approfittando del clamore suscitato dal "caso" Rossellini-Bergman, ha lanciato sul mercato *Under Capricorn*, dramma storico a colori diretto da Alfred Hitchcock. In questo film la svedese interpreta la parte di una gentildonna irlandese che sacrifica patria e ricchezza per l'amore al marito, inviato in Australia quale forzato.

James Cagney torna in *White Heat*: dopo aver filato diritto «à coté de la loi» per tanti anni, compare nelle vesti di un assassino paranoico e brutalone, pagando alla fine il fio delle proprie colpe fra la soddisfazione generale. Per bilanciare l'effetto dei macabri 'exploits' di *White Heat*, la Warner ha però pronto *The Inspector General*, graziosa farsa a colori dell'epoca napoleonica, interpretata da Danny Kaye, il quale, rifacendosi ai canoni classici della vecchia commedia di Hollywood, ottiene eccellenti risultati. Valentina Cortese, battezzata Valentina Cortesa per esigenze fonico-glottologiche, Richard Conte e Lee J. Cobb (vincitore del Premio Pulitzer per l'interpretazione del celebre dramma di Broadway *Death of a Salesman*), hanno interpretato, per la regia di Jules Dassin, *Thieves Highway* (L'autostrada dei Ladri). Il soggetto del film si basa sul trasporto delle mele da Modesta a San Francisco; ma il modesto e saporito frutto scatena odi, rancori, gelosie e, naturalmente, tutta una serie di scazzottature. Valentina Cortesa è obbligata e ristretta al proprio ruolo di femmina, con tutte le caratteristiche italiane che gli americani s'illudono di conoscere bene. Come primo esperimento, calcolando tutti gli 'handicaps' di Hollywood, non c'è male.

Gary Cooper «fa ancora cassetta», ed appare in *It's a Great Feeling* e *Task Force*. Nel primo film, ha una partecina alquanto modesta, offuscata com'è dalle canzoni e dalle funambolerie di Danny Kaye; nel secondo invece, ritornato al rango di "giovannottone" cinquantenne; lotta, nella sua qualità di ufficiale di marina, contro la burocrazia e l'incompetenza dei comandi e contro i giapponesi. Naturalmente, riesce a sal-

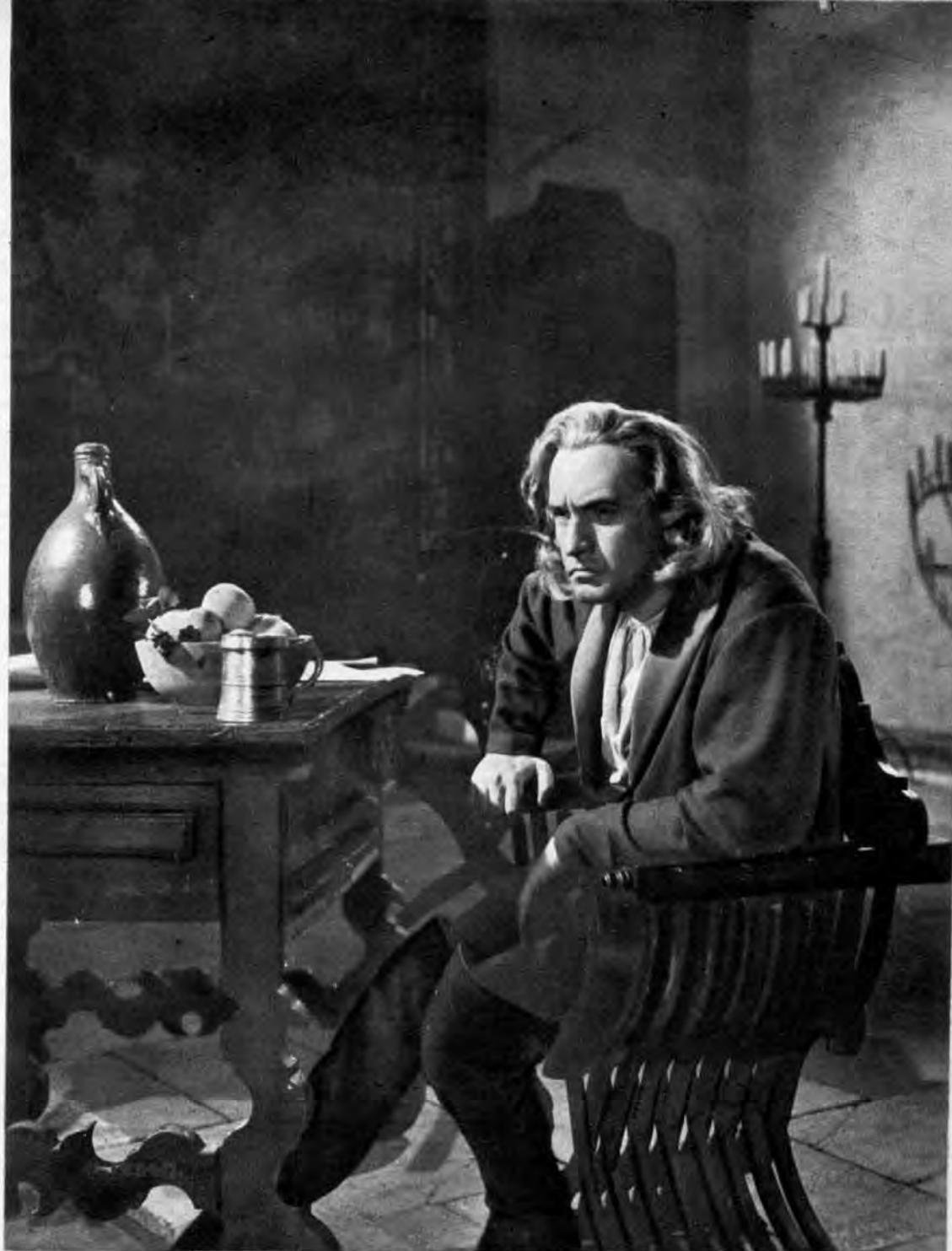


Ingrid Bergman, Michael Wilding e Cecil Parker in «Under Capricorn», dramma storico di Hitchcock, che la Warner ha lanciato approfittando del cosiddetto scandalo Bergman-Rossellini.

vare dall'affondamento la portaerei da lui comandata. *Task Force* della Warner Bros, avrà un serio rivale in *Battleground*, una delle più importanti produzioni, quest'anno, della Metro Goldwyn Mayer. In questa pellicola viene rievocata l'epica difesa della 101ma Divisione Paracadutisti americani durante la disperata offensiva tedesca nell'inverno del '44. E, dato che le storie di guerra continuano ad interessare, la Fox ha prodotto *Twelve O' Clock High* dedicato all'Aviazione. Contemporaneamente, le cronache della guerra fredda fra Occidente e Unione Sovietica sono state visibilmente registrate dai sismografi di Hollywood. La Metro sta infatti per lanciare *Red Danube*, che descrive le peripezie della solita rifugiata russa, del suo amore per un maggiore inglese, degli inevitabili intralci scaturenti da tale situazione. Il regista George Sidney ha diretto in questo film Ethel Barrymore, Walter Pidgeon, Janet Leigh e Angela Lansbury. La Metro è molto interessata nel buon successo di questa produzione. Allineandosi nella corrente antisovietica, la Radio Pictures Corp. ha fatto anche di più: per la regia di Robert Stevenson e l'interpretazione di Lorraine Day, Robert Ryan, John Agar, Janis Carter e Thomas Gomez, questa casa annunzia *I Married a Communist* (Ho sposato un Comunista). «Non posso amare un uomo che è peggiore di un gangster!», proclama pateticamente l'eroina sporgendosi dai cartelloni pubblicitari del film. «Qui c'è un audace e svergognato dramma; dramma che osa spogliare un uomo ed una donna sino ai loro primordiali istinti! Inquadrato su uno sfondo di terrore e di violenza... ove avviene qualsiasi cosa... incluso il delitto!». Si vede che da Eclair e Pathè sino ad oggi, la tecnica della pubblicità cinematografica ha fatto sventuratamente ben pochi passi in avanti, nel campo del buon gusto.

Per gli appassionati del cinema "western" è in vista una buona primizia. John Ford, associato a Merian C. Cooper, annunzia un *She Wore a Yellow Ribbon* (Essa aveva un nastro giallo). Sarà un "western" a colori, realizzato con il noto amore fordiano per i grandi spazi del West, le frenetiche cavalcate, l'eroismo dei pionieri, la saga della lotta del bene contro il male. Rivedrete John Wayne, Harry Carey Jr., John Agar, le vecchie glorie di Victor McLaglen e George O'Brien. Di Ford ho visto recentemente un film intitolato *Mighty Joe Young*, storia di un immenso gorilla tipo King Kong, che viene catturato in Africa e portato in America, ove compie prodezze d'ogni genere, incluso il salvataggio di bambini da un orfanotrofio in fiamme. Spiace constatare che un regista come Ford sia ridotto a girare soggetti simili. Questo suo ritorno alle tradizioni del West è dunque doppiamente interessante. La Republic Pictures, che detiene il marchio brevettato delle proiezioni a base di cazzotti, galoppate e revolverate, annunzia *The Golden Stallion* con Roy Rogers, Quello che guadagna venticinquemila-dollari-per-film, e *Brimstone* con Rod Cameron.

Hollywood cerca anche di concentrare i propri sforzi più sulla consistenza del sog-



Fredric March in «Christopher Columbus», technicolor prodotto da Rank per la regia di D. Macdonald. Alla prima newyorkese di questo film fu invitato il legittimo discendente di Colombo.

getto che sull'opulenza della messa in scena. La concorrenza straniera ha fatto aprire gli occhi, e film a motivi fondamentalmente umani sono già in cantiere: in merito si annunciano interessanti tre film: *Malaya* è un episodio della guerra nel Pacifico, con Spencer Tracy, James Stewart, Sidney Greenstreet e John Hodiak a principali interpreti (il film si discosta dagli usuali racconti avventurosi e rivela motivi

di profonda umanità); *Side Street*, girato in parte sui grattacieli e nelle piazze di New York promette situazioni di un sincero realismo; «That Forsyte Woman», tratto dal celebre romanzo di John Galsworthy. *La Saga dei Forsyte*, per l'interpretazione di Greer Garson, Walter Pidgeon, Errol Flynn, si annuncia come uno dei più seri e impegnativi film di questa stagione.

G. N. FENIN

Tre disegni tratti da «Ichabod and Mr. Toad», recente produzione a colori di Walt Disney.





“GREED”

NELLA STORIA della letteratura americana Frank Norris è ricordato per la sua trilogia naturalistico-sociale (*The Octopus, The Pit e The Wolf*), per il fatto che aveva vissuto a Parigi, nel Quartiere Latino, o che aveva studiato a Harvard, o magari per le sue corrispondenze dall'Africa del Sud al tempo della guerra anglo-boera. Meno vi si parla, in genere, del suo romanzo *McTeague: A Story of San Francisco*. Per esempio, Ralph Philip Boas e Katherine Burton, professori al Wheaton College, nel loro *Social Backgrounds of American Literature*, addirittura lo trascurano, certo considerandolo un'opera giovanile. Eppure, è difficile far distinzioni nell'opera di un romanziere morto a trentadue anni. E' proprio da *McTeague* che ha preso le mosse uno dei maggiori registi del cinema americano muto, l'ex-ufficiale austriaco Erich von Stroheim, per uno dei suoi film più tremendi e profondi: *Greed* (1923-24). Frank Norris era uno scrittore naturalista, della generazione di Jack London ma, privo degli slanci filosofici e utopistici di questi, si accaniva a descrivere, « ante litteram », quell' « America amara » che più tardi scrittori assai meno importanti di lui, come Caldwell, avrebbero divulgato. Un mondo duro e tetto, di passioni, di avidità, di sangue; tale era il mondo americano descritto dal giovane romanziere californiano. Altrettanto attaccato alla realtà, e pieno d'odio, di desiderio di un impossibile amore, e feroce e caustico era, in quegli anni, von Stroheim. I suoi produttori gli avevano dato carta bianca: e su quel foglio, c'era scritta la cifra a sua disposizione: un milione di dollari. Per l'epoca una somma enorme.

Stroheim si gettò nel film a capofitto. Non tenne conto di nulla: né dei produttori, né del pubblico, né delle regole sin lì vigenti nel mondo del cinema. Lavorò sempre in ambienti naturali e non ricostruiti (« La vita non si ricostruisce, si capta », dichiarò. « Non sono realisti che i film girati sul luogo stesso dell'azione »), trascinò i suoi attori e i suoi tecnici in una infernale vallata deserta e sabbiosa, sfogò tutta la sua ira, la sua avversione per un mondo che gli era ostile, e l'ostilità del quale ricambiava. Al termine della lavorazione, *Greed* constava di ventidue bobine, e la sua proiezione durava dieci ore. Stroheim si era dimenticato che un film è un prodotto industriale che deve essere messo in vendita: aveva lavorato come un romanziere al suo romanzo, lasciando libero corso alla sua tremenda fantasia realistica, che scoprendo la realtà, la rivelava, e per questo la coloriva di fantastico, di allucinato. Sul suo film, che aveva creato con tutto il cuore, e che aveva — non si sa quanto paradossalmente — dedicato a sua madre, caddero, precise e implacabili, le forbici della prima censura, quella dei finanziatori. *Greed* venne ridotto alla durata di uno spettacolo normale, e i tagli furono tali che l'opera non solo ne fu snaturata, ma risultò, alla fine, pressoché incomprensibile: un susseguirsi di monconi. Dopo di che, intervenne una seconda censura: quella ufficiale. Il film fu proibito in molti paesi, e pochi sono i critici, gli studiosi che l'han potuto vedere. Eppure si tratta di un'opera capitale nella storia del cinema come arte. Nel suo *The Rise of American Film*, lo Jacobs dedica a *Greed* pagine e pagine di analisi minuziosa e attenta. Uno storico francese, lo Charenso, così si esprime: « Dalla proiezione di *Greed* usciamo sfatti e sconvolti, tale è il genio inumano dilapidato nel film. Originalità è ben misera parola per parlare di un'opera siffatta, che sarebbe vano ricominciare, ma che ci indica fin dove possa giungere il cinema, nell'espressione della vita e dei sentimenti ».

L'atroce storia di *Greed* non è mai — ovviamente — giunta in Italia. Ma non è giusto ch'essa rimanga nell'oblio. Per questo *Cinema* ne pubblica una serie di fotografie: è il minimo che si possa fare, se si crede nel cinema come fatto d'arte e di cultura dell'uomo. Che avrebbero detto i letterati se l'editore di Proust avesse posto al grande romanziere, per pubblicargli *La recherche du temps perdu*, la condizione di ridurre l'opera a un quinto della lunghezza originale?

Questa nota informativa è dedicata agli interpreti del film, Zasu Pitts, Gibson Gowland e Jean Hershe, è dedicata a Erich von Stroheim, il grande artista al quale, da oltre vent'anni, è negata la possibilità di dirigere film, cioè di esprimersi.



L'AVVENTURA AMERICANA DELL'INTELLIGENZA EUROPEA

UNO DEI fenomeni più « costanti » e più preoccupanti della storia del cinema è senza dubbio costituito dal processo di assorbimento, subito, via via, dall'intelligenza europea ad opera di Hollywood e della sua industria. E' noto come l'America abbia fondato per gran parte la stabilità della propria industria sui radicali salassi operati sul fecondo organismo della cinematografia europea. Tali salassi sogliono ripetersi, in grande stile, ogni volta che in Europa si consolida ed afferma un grande movimento cinematografico. Il primo fu quello tedesco dell'altro dopoguerra; sulla disintegrazione completa del quale si basò la definitiva conquista dei mercati europei da parte dell'industria hollywoodiana. In seguito alla partenza a scaglioni successivi di tutti gli uomini di talento, il cinematografo tedesco andò esaurendosi come entità esteticamente produttiva; e l'avvento del nazismo valse ad inferirgli il colpo mortale, sia con l'inquadramento che gli impose entro schemi rigidamente politici, sia con l'indurre i pochi superstiti a prendere anche essi la via dell'esilio. In quel giro di tempo ebbe inizio la splendida fioritura del cinema francese (che contrassegnò il decennio '30-'40, così come il fiorire di quello tedesco aveva contrassegnato il decennio '20-'30). Hollywood, d'altronde, dopo gli anni eroici, che culminarono dopo l'affermarsi del sonoro, andava incontro ad una crisi di estenuazione; e provvide a rinsanguarsi con lo impoverire la cinematografia di Francia. Anche questa volta un avvenimento politico concorse a rendere radicale l'emorragia di intelligenze: e fu la seconda guerra mondiale, con la quale il cinema francese — o almeno quel cinema francese — cessò, in

pratica, di esistere. Lo scorcio attuale del decennio '40-'50 è segnato dalla fioritura del cinema italiano. E, d'altro canto, la guerra e le nuove esigenze spirituali hanno portato, come conseguenza, una nuova crisi per Hollywood, o meglio un sensibile aggravarsi della crisi già in atto, al quale tentano di porre argine solo alcune sporadiche, ed ostacolate energie locali indipendenti. Logico che l'industria americana abbia tentato per la terza volta il giuoco. Ma in questo caso, almeno finora, con scarsa riuscita. Poiché solo qualche elemento attore — e non essenziale — si è deciso al passo. I più, i registi essenzialmente, resi esperti dall'amara avventura toccata ai colleghi di altri paesi, hanno fatto orecchie da mercante al richiamo. De Sica ha posto condizioni, dopo aver opposto rifiuti: e non è detto che tali condizioni vengano accettate (forse sono state poste proprio col fine di farle respingere). Soldati, dopo aver detto no ed essersi fatto pregare, ha detto sì, ma ha finito per rimanere in Italia. La situazione è cambiata, evidentemente. E non si tratta solo di fermezza di carattere da parte degli italiani, ma anche di dati obiettivi, relativi appunto alla crisi dell'industria di Hollywood, che è pure crisi di costi e induce gli americani a venire a lavorare in Italia, piuttosto che a persuadere gli europei ad andare a lavorare negli Stati Uniti. Comunque, la lezione delle esperienze passate permane nella sua efficacia. E non mi pare inutile ripercorrerla in uno sguardo panoramico, che sarà, per forza di cose, sommario. Mi limito, per brevità, ai registi, sia perché sono essi gli elementi artistici responsabili, sia perché l'assorbimento, che so, degli attori e delle attrici è, almeno in

molti casi, ben più agevole per Hollywood. Dal mio discorso escludo, naturalmente, quel gruppetto di uomini di origine europea, i quali hanno però svolto in America tutta o quasi la loro attività artistica, se pur non vi hanno trascorso quasi intera l'esistenza, ed appartengono quindi per educazione e mentalità al mondo di laggiù: voglio dire l'italiano Frank Capra e l'inglese Chaplin (pur tanto restio ad assumere la cittadinanza statunitense), il greco-turco Kazan e l'armeno Mamoulian, il francese Dassin, il russo Milestone, lo svizzero-alsaziano Wyler. Integralmente americana è la parabola del viennese Erich von Stroheim, il quale, tuttavia, piuttosto che lasciarsi assorbire in un determinato giro di interessi spirituali, ha recato entro di esso l'impronta graffiante di un gusto ben europeo, esercitando spietatamente la critica di un costume e di una società: *Foolish Wives* (« Femmine folli », 1922) e *Greed* (« Rapacità », 1923-24), *The Wedding March* (« Sinfonia nuziale », 1928) e *Honeymoon* (« Luna di miele », 1928) consentirono, se pur pagate a prezzo di più di un'opera superficialmente commerciale, come *The Merry Widow* (« La vedova allegra », 1925), ad un grande artista di esprimere a pieno il proprio mondo. Vero è che *Greed* subì una sorte infelice; la sua lunghezza fece sì che il produttore non esitasse a manometterlo, affidandolo alle cure di una qualsiasi montatrice. E Stroheim fu costretto a rifiutare l'opera sfigurata. Ma questo fatto, che anticipava, in qualche modo, la più dura sorte toccata



Da «Crime and Punishment» («Ho ucciso!», '35), film diretto dal viennese Josef von Sternberg.



Uno dei massimi contributi dell'intelligenza europea al cinema americano è quello portato dal viennese Erich von Stroheim. Da «Queen Kelly» (1930), che non venne mai messo in circolazione.

ad Eisenstein dieci anni dopo, era ancora un'inezia, in confronto con i criteri adottati da Hollywood in prosieguo di tempo. Allora l'industria cinematografica non aveva ancora proprio tutte le caratteristiche di quella dello scatolame. Si avviava però ad acquisirle rapidamente. E Stroheim, di conseguenza, iniziò praticamente con *Honeymoon*, quel silenzio che dura tuttora e che è stato occupato da un'intensa attività di attore e anche di scenarista, svolta non soltanto a Hollywood. (*Queen Kelly*, da lui girato nel '30, non venne infatti messo, per misteriosi motivi, in circolazione; *Walking Down Broadway*, iniziato qualche anno dopo, non fu lasciato arrivare a compimento dalla casa produttrice).

Un altro regista che in America esprime completamente — e sia pure su tutt'altro piano — la propria fisionomia fu Ernst Lubitsch, berlinese. Il quale, dopo aver acquisito in Europa un solido mestiere dirigendo film storici, diede vita in America ad un genere, l'operetta cinematografica, di cui rimase indiscusso maestro. I titoli potrebbero moltiplicarsi: basterà citare *The Merry Widow* (« La vedova allegra », 1934), che rimane ancor oggi un esempio classico. Intelligentemente, Lubitsch, ad un

certo momento della sua carriera, seppe, entro certi limiti, rinnovarsi, deviando il genere dall'operetta alla commedia, con la stessa felicità episodica di risultati maliziosamente allusivi; si vedano: *Trouble in Paradise* (« Mancia competente », 1932), *Angel* (« Angelo », 1937), *Ninotchka* (1938), *Heaven Can Wait* (« Il cielo può attendere », 1943), oltre al delizioso *Desire* (« Desiderio », 1936) di Borzage, di cui egli fu solo supervisore. Lubitsch portò in questo genere (cui gli americani diedero diversa impronta, tendendo ad una paradossale « sofisticatura ») un'impronta nettamente mitteleuropea, come dimostrano anche le fonti teatrali cui era solito attingere. La sua fortuna consisté nel poter conciliare la sua autonoma e superficiale vena con le esigenze commerciali dei produttori.

Caso isolato di artista, il quale riesce a compiere l'opera della propria vita dopo essere emigrato a Hollywood è quello del tedesco F. W. Murnau. Ma questi dovette produrre il suo purissimo poema dei mari del sud, *Tabu* (1931), praticamente per conto proprio, dopo aver realizzato per l'industria alcune opere variamente significative, ma comunque di assai minor valore: *Sunrise* (« Aurora », 1927), *The Four Devils* (« I quattro diavoli », 1929), *City Girl* (« Nostro pane quotidiano », 1930). A dar vita per una volta al proprio mondo poetico riuscì l'ungherese Paul Fejos con *Lonesome* (« Primo amore », 1929), il cui delicatissimo intimismo ha qualche riscontro nella storia propriamente indigena del cinema america-



Janet Gaynor in «Sunrise» («Aurora», 1927) del tedesco F. W. Murnau: una delle massime personalità del cinema, che realizzò in America, sia pure per conto proprio, il capolavoro «Tabu».



Da «The Lost Weekend» («Giorni perduti», '45), realizzato in California dal viennese Wilder.

no. Ma la data ammonisce come si fosse ancora in epoca, diciamo, di tolleranza. La svolta del sonoro è decisiva per la radicale industrializzazione del cinema. E Fejos dovette riprendere, dopo qualche film di scarso rilievo, la via dell'Europa. Un caso curioso è quello del viennese Max Ophüls, il quale, dopo aver compiuto, ai suoi esordi in Austria, l'opera che meglio rappresenta la sua romantica e nostalgica ispirazione e dopo aver, pur tra prove egregie, tentato invano in Europa di ritornare a quella felicità creativa, ritrovò il miglior se stesso in America, dirigendo, nel 1947, *Letter from an Unknown Woman* (« Lettera da una sconosciuta »), che si può considerare come gemella di quel lontano incantevole *Liebetet* (« Amanti folli » 1932). Giova avvertire che in questo caso ebbe un peso determinante l'intervento di Joan Fontaine, la quale, essendosi innamorata del racconto di Stephan Zweig, ne impose praticamente la realizzazione al produttore, consentendo così a Ophüls di evocare in uno studio hollywoodiano la profumata atmosfera di Vienna « début de siècle ». Tra i registi che hanno avuto modo di fare anche in America « quello che volevano » si deve ancora registrare, per scrupolo, Hans Richter, il teori-

co e « avanguardista » tedesco; ma è bene soggiungere che l'interessantissimo *Dreams That Money Can Buy* (1947) esce dall'ambito della produzione industriale.

Osservava un giorno Enrico Rossetti che, tra i registi europei, coloro che, in genere, hanno trovato il modo di acclimatarsi meglio a Hollywood sono stati i tedeschi. Quelli almeno tra loro che si sono indirizzati verso un genere sufficientemente commerciale come il « thrilling », cui hanno impresso, nei migliori casi, il segno di uno stile, di un gusto, di una « scuola ». L'esempio più illustre è quello di Fritz Lang, il quale tuttavia, fenomeno singolare e riferibile a quello di Fejos, ha dato il meglio di sé in America quando ha interpretato certi aspetti socialmente crudi e amari di quel paese con estremo, commosso vigore espressivo: *Fury* (« Furia », 1936), *You Only Live Once* (« Sono innocente! », 1937), dove il problema della giustizia è affrontato senza falsi pudori. Sempre nell'ambito di problemi americani Lang è rimasto tentando il « western », ma l'opera nota in Italia, *Western Union* (« Fred il ribelle », 1941), è risultata scarsamente ispirata. Ormai il regista si era inserito in una « routine » industriale, che doveva condurlo appunto al « thrilling », complicato talvolta, per l'occasione, con la propaganda bellica. Le opere sono note e recenti, e non mette conto di nominarle. In certi casi, però, la mano dell'antico Lang era di nuovo avvertibile; come in *Hangmen Also Die* (« Anche i boia muoiono », 1943), opera stilisticamente rilevante, nella sua disuguaglianza. E dofi di efficace narratore Lang conservava ancora in *The Woman in the Window* (« La donna del ritratto », 1944), ma sopra tutto in *Scarlet Street* (« La strada scarlatta », 1945), dove un celebre saggio renoiriano era trasferito in atmosfera americana sentita da spirito tedesco. Una carriera almeno fino ad un certo punto in crescendo ha compiuto l'ex collaboratore di Siodmak in Europa Billy Wilder, che dalla stesura di scenari per film brillanti è giunto, attraverso qualche prova d'assaggio, all'abile tensione di *Double Indemnity* (« La



Greta Garbo e Lars Hanson in «Divine Woman» («La donna divina», 1928) di V. Sjöström.



Sopra: Zachary Scott e Betty Field in «The Southerner» («L'uomo del Sud», 1945), il miglior film americano di Renoir. Sotto: da «Heaven Can Wait» («Il cielo può attendere») di Lubitsch.

fiamma del peccato», 1944) e all'inquietante indagine di *The Lost Weekend* («Giorni perduti», 1945), una pagina aspra ed autentica, cui pur il costume hollywoodiano ha imposto il lieto fine, a simiglianza di quanto era accaduto a Lang per *The Woman in the Window* e a Siodmak per *The Strange Case of Uncle Harry* («Ho ucciso», 1944). Con *A Foreign Affair* (1947), che era stato preceduto da un *Emperor Waltz* in «technicolor», Wilder ha perduto l'occasione di un fecondo incontro con la Germania postbellica. Questa non gli è invece servita che di pretesto per una pallida commediola, sottolineata solo da qualche «lieder», cantato con rauca voce da una Marlene estrema ombra di Lola-Lola.

Anche Robert Siodmak è andato lentamente maturando se stesso a Hollywood, nel genere «thrilling»: che è stato, tuttavia, nel caso migliore (*The Killers*: «I gangsters», 1946) trascorso, per conseguire l'asciutto, vibrato equivalente cinematografico della prosa di Ernest Hemingway. Pure Siodmak ha interpretato con spirito vigile e acuto aspetti della vita americana. Ma ha serbato anche nelle note opere di mero ed emozionante intreccio una singolare perizia di racconto, con qualche felice punta introspettiva, accentuata in un film di più aperto impegno (*The Dark Mirror*: «Lo specchio scuro», 1946). Alla pattuglia dei tedeschi specializzati nel genere «thrilling» va aggiunto il nome di John Brahm, che ha peraltro svolto fuori del suo paese l'intera parabola della sua attività: prima a Londra, poi a Hollywood, dove opere come *The Lodger* («Il pensionante», 1943) o *Hangover Square* («Nelle tenebre della metropoli», 1944) raggiunsero notevoli risultati di atmosfera. Entro lo stesso ragionamento rientra anche l'inglese Alfred Hitchcock, altro esempio di regista che ha compiuto a Hollywood la parte essenziale della propria carriera. Il suo gusto per il brivido è analogo a quello dei registi precedenti, ed ama accentuare le intenzioni psicologiche e, nei casi più felici, di ricerca d'ambiente (*The Shadow of a Doubt*: L'ombra del dubbio», 1942), ferma restando comunque una talora apprezzabile accortezza narrativa (*Notorious*, 1946).

Di fronte ai citati esempi di totale o parziale adattamento al clima americano stanno gli esempi di conflitto o di incompatibilità. I quali, a seconda dei temperamenti individuali, hanno dato luogo a soluzioni differenti. Attraverso la difficile esperienza, comunque, i registi europei di qualche valore sono passati, sia pure per breve mo-



mento, quasi tutti (un'eccezione è Pudovkin, un'altra è Dreyer, alla cui coerentissima e sdegnosa solitudine è doveroso rendere ancora una volta omaggio). Tra i francesi i casi più illustri sono quelli di Clair e di Renoir. Del Clair americano, docilmente inseritosi entro i binari dell'industria, come del resto egli già aveva fatto in Inghilterra, non molto di positivo rimane: lo scompiglio di un corteo nuziale, ricordo pallido de *Le chapeau de paille d'Italie* in *The Flame of New Orleans* («L'ammalatrice», 1941), un labile ritmo di balletto in un giuoco di porte (*And Then They Were None*: «Dieci piccoli indiani», 1945). E poi qualche maliziosa invenzione «spiritica» di *I Married a Witch* («Ho sposato una strega», 1942), ma sopra tutto del felice se pur limitato *It Happened Tomorrow* («Accadde domani», 1944), con cui Clair si inseriva in quel gusto angelistico e spiritistico del cinema hollywoodiano, da lui stesso anticipato con *The Ghost Goes West*. («Il fantasma galante», 1935). Clair ha comunque ritrovato se stesso soltanto in Francia. Mentre spera (o si illude), ora che ha compre-

so lo spirito del paese straniero, di darne una valida interpretazione filmica Jean Renoir (vedi articolo sul n. 10 di *Cinema*). Le cui più recenti opere americane sono tuttavia le più anonime e scadenti, mentre *The Southerner* («L'uomo del sud», 1945) era percorso da un fresco brivido di purezza nel riproporre la tradizionale lotta dell'uomo con la natura (e con i propri simili), motivo anticipato, sia pure solo esteriormente, da *Swamp Water* («La palude della morte», 1941). È curioso notare come talvolta i registi europei, francesi in particolare, non siano riusciti a Hollywood a salvarsi neppure sul piano del mestiere. Si veda, oltre quelli precedenti, l'esempio di Julien Duvivier, che però tra l'altro diresse *Tales of Manhattan* («Destino» o «Destino su Manhattan», 1943) e *Flesh and Fantasy* («Il carnevale della vita», 1944), opere non prive di certi pregi. A Jacques Feyder non spettò miglior ventura che quella di dirigere la Garbo nella edizione francese di un'opera non tra le più impegnative (*The Kiss*: «Il bacio», 1929). Quanto a uomini di puro, se anche talvolta non spregevole mestiere, come Litvak o Moguy, il trasferimento in America portò spesso come conseguenza l'inaridirsi della vena espressiva. Ironia della

sorte: fu Litvak a dirigere quel pietoso rifacimento di una delle massime opere del cinema francese che è *The Long Night* («La disperata notte», 1947). A lui si devono tuttavia alcuni film di solido e magari nobile artigianato come *The Sisters* (1938) e *The Snake Pit* (1947).

Del tutto negativa fu la sorte dei nordici trapiantati a Hollywood. Il grande Benjamin Christensen diresse, tra l'altro, nel biennio 1928-29 una serie di «Mystery Comedies», dopo di che riprese la via dell'Europa. Mauritz Stiller sopravvisse poco all'esilio, dell'attività svolta durante il quale si sogliono ricordare *Hôtel Imperial* («L'ultimo addio», 1927) e *The Street of Sin* («La via del male», 1928), quest'ultimo più che altro per la interpretazione di Jannings. Neanche Victor Sjöström ritrovò in America la schiettezza della propria ispirazione, se non forse in *The Wind* («Il vento», 1928). *He Who Gets Slapped* («Quello che prende gli schiaffi», 1924; con Chaney), *Divine Woman* («La donna divina», 1928; con la Garbo) si ricordano più che altro per valori interpretativi. Le indirette notizie sull'attivi-

tà americana del ceco Gustav Machaty (*Madame X*, 1937; *Within the Law*, 1939; *Jealousy*, 1945) lo denunciano, almeno per quanto riguarda il secondo film, del tutto anonimizzato e disperso. Dei russi, Fedor Ozep non è riuscito a far di meglio, se, dopo un *Three Russian Girls* (1944), ha girato quel *Whispering City* (« Il passato è sempre presente », 1947), presentato l'anno scorso anche in Italia e affogato nella calura di un mese estivo. Del caso Serget M. Eisenstein, *Cinema* si è già occupato a lungo, in particolare modo con l'articolo di Marie Seton pubblicato nel n. 4.

Quasi tutti i registi finora nominati — ad eccezione di quelli che sono riusciti a « mimetizzarsi », ad acclimatarsi, s'intende — hanno considerato l'esperienza hollywoodiana come qualche cosa di transitorio, come un episodio in genere poco gradevole dal punto di vista della coscienza individuale, ultimato il quale era caro a tutti ritornare in Europa, con la speranza di ritrovarvi valori temporaneamente smarriti (ma non sempre questo era possibile). Un caso diverso e particolarmente deplorabile è stato quello di E.A. Dupont, un regista il cui nome è legato ad un paio di opere tra le più alte della storia del cinema per rigore stilistico. Non si hanno notizie molto esatte sul valore dei numerosi film da lui realizzati a Hollywood tra il 1933 e il 1939. Certo è il fatto però che egli è oggi a capo di una « talent agency », che si è cioè integralmente inserito in quel meccanismo industriale, di cui si è acciacciato a far funzionare una delle tante rotelle. L'autore di *Variété* e di *Cape Forlorn* è diventato, in età ancora vigorosa, un grosso funzionario: malinconia di un crepuscolo. Degli altri esponenti del gruppo austrotedesco, Karl Grune diresse a suo tempo alcune opere che non hanno lasciato traccia. L'ultima è un *Pagliacci* del 1936. Dopo di che un'altra voce di una certa importanza si è taciuta. Altrettanto si può dire di Paul Leni, il quale, abbandonate le ardite ricerche, non disdegnò di dirigere, tra l'altro, quell'anonimo e « feuilletonistico » *The Man Who Laughs* (« L'uomo che ride », 1928), per poi chiudere a Hollywood la sua esistenza un anno appresso, dopo aver girato ancora un paio di opere. Pienamente intrappolato nella routine produttiva appare Joe May, che alla regia unisce spesso l'attività scenaristica. Nella ormai quindicennale parabola della sua operosità hollywoodiana si può trovare un film dedicato ad uno dei periodici ritorni di Gloria Swanson (*Music in the Air*: « Musica nell'aria », 1934), così come una delle molteplici avventure dell'uomo invisibile. Completo è stato l'adattamento al « sistema » di un talento sottile come quello di Walter Reisch, il quale, abbandonando i nostalgici climi viennesi, non ha disdegnato collaborare a scenari qualche volta maliziosi come quello del citato *Ninotchka*, qualche volta assai più grossi di grana (*Comrade X*: « Il corrispondente X », di King Vidor, 1940). Il suo miglior saggio scenaristico appare quello di *Gastlight* (« Angoscia », 1944), di Cukor, dove si notava una talvolta efficace ricerca di atmosfera. Il ritorno americano di Reisch alla regia è avvenuto nel 1946 con *The Song of Scheherazade*, cioè sul piano del racconto fastoso e rutilante. Tra i nomi di minor rilievo, si può notare come Henry Koster (ex Kosterlitz) non abbia esitato ad abbandonare le pretese drammatiche, per inventare, con Joe Pasternak, il « genere » Deanna Durbin. Sulla cui iniziale fortuna, legata appunto allo spirito bonario di Koster, non è il caso di richiamare l'attenzione.

Un posto a sé è occupato da Josef von Sternberg, il quale ha svolto la sua carriera americana in due fasi ben distinte, intramazzate da quel *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro », 1929-30), che, girato in Germania,



Sopra: da « Hôtel Imperial » (« L'ultimo addio », 1927) di Mauritz Stiller. Sotto: Sylvia Sidney ed Henry Fonda in « You Only Live Once » (« Sono innocente! »), coraggioso film di Fritz Lang.



apri, con indimenticabile spicco, l'era del sonoro. Sternberg, comunque, compì la sua formazione cinematografica in America, e pertanto dovrebbe rientrare tra quei nomi che all'inizio abbiamo esclusi di proposito dal nostro discorso. Ma i legami da lui mantenuti con un clima ed una cultura europea sono molteplici. Anche se il suo esordio cinematografico avvenne sotto il segno di Griffith (*Salvation Hunters*, 1925). La carriera hollywoodiana di Sternberg procedette tra continue oscillazioni. Lo sfruttamento dell'iniziale successo del personaggio Marlene andò incanalandosi entro le formule dei « box-offices ». Appartiene tuttavia al ciclo statunitense quel *The Devil is a Woman* (« Capriccio spagnolo », 1935), che segnò come l'apoteosi del barocchismo sternberghiano e, ad un tempo, l'avvio verso il suo disfacimento. Di cui furono tappe successive la scadente rielaborazione di *Delitto e castigo* (*Crime and Punishment*: « Ho ucciso! », 1935), la gratuita operetta *The King Steps Out* (« Desiderio di re », 1936), e, più recentemente, il gelido *The Shanghai Gesture* (« I misteri di Shanghai », 1941), estremo segno di

un'impotenza creativa. In tutta questa storia di rinunce e di adattamenti interessati, ipocriti o forzati, brilla il « gran rifiuto » opposto da G. W. Pabst, il quale, girato *A Modern Hero* (1934) subito dopo il suo arrivo a Hollywood, tacque ed attese il momento di ripercorrere l'oceano. Di quell'infelice soggiorno, al quale il regista ripensa con ben scarsa simpatia, rimangono molti progetti, da Pabst maturati e dai produttori regolarmente respinti. Un ultimo progetto tuttavia egli formulò al suo rientro in Europa, palesando una vaga speranza di andarlo a realizzare in America, forse lusingato dalla maggior copia di mezzi che avrebbe potuto avere a disposizione: si trattava di un *Faust* a colori, che, egli riteneva, avrebbe interessato gli americani sotto un punto di vista spettacolare. Ma forse Pabst stesso ci ripensò sopra, e l'oceano non fu riattraversato.

Il cenno è stato per ogni regista forzatamente frettoloso, ma i nomi essenziali ci sono, credo, tutti: forse un giorno bisognerà scriverla per filo e per segno, la storia dell'intelligenza europea a Hollywood.

GIULIO CESARE CASTELLO

15 - MARLENE DIETRICH

SI STENTEREBBE parecchio se si volesse limitare la personalità di Marlene Dietrich al profilo dell'attrice. Non dico che ciò sia impossibile, ma certo è difficilissimo. Ed è soprattutto arbitrario. Esempio unico nella storia del cinema, il mito creato da Marlene supera e, direi, quasi annulla la sua importanza di attrice, al punto che ci si sentirebbe fuori strada se ci si mettesse a discutere di abilità interpretativa o di sensibilità cinematografica. Sarebbe persino un po' ridicolo usare queste parole nei suoi riguardi. Non si creda, però, che, ponendo la sua personalità di attrice in secondo piano, si voglia parlare esclusivamente della « diva » Marlene e imbastire il solito discorso sui feticci del pubblico moderno, poiché anche questo sarebbe un grosso errore. Marlene — per quanto scandalosa possa sembrare l'affermazione — non è una « diva » nel senso che comunemente si attribuisce alla parola. Lo « star system » che ieri poté adattarsi ad una Jean Harlow ed oggi si adatta ad una Rita Hayworth, si è sempre fermato ad un gradino più basso e non ha mai potuto concretamente incidere sulla vera Marlene Dietrich. Come, per ragioni diverse, non ha mai potuto agire che dall'esterno su attrici come Bette Davis o Ingrid Bergman, così non ha mai potuto piegare alle sue esigenze commerciali il fenomeno Marlene, che resta inclassificabile e che probabilmente non si ripeterà più. Il segreto di Marlene — per usare i modi volgari del linguaggio divistico — non sta nelle sue gambe stupende inguainate di seta nera (come amano ricordarla i ragazzini che la videro sullo schermo ai tempi del maggior splendore), ma è da cercarsi piuttosto in una fortissima personalità di donna di cui sarebbe vano voler scoprire un equivalente nel cinema di ieri o in quello di oggi, in Europa o in America. Lo « star system » americano lancia ogni anno il rituale paio di gambe, stupende come e più di quelle di Marlene, ma ahimè — permettetemi il giochetto di parole — si tratta soltanto di gambe: doti fisiche eccezionali sorrette da mediocri sensibilità (e cervellini) femminili. Betty Grable, o Linda Darnell, o Lana Turner: la differenza è tutta qui.

Il mito Marlene è ormai saldamente legato alla storia del costume di questo mezzo secolo di cinema. In via subordinata, anche a quella dell'arte cinematografica, per l'eccellente collaborazione che la Dietrich prestò a Josef von Sternberg in un gruppetto di film rimasti esemplari. — Poiché è ovvio che un regista creatore, come fu indubbiamente Sternberg, tragga ispirazione dal materiale umano da lui scelto, enorme può essere a volte il contributo che, con la sua personalità, un attore è in grado di fornirgli. Fra i numerosi elementi che concorrono alla creazione del film, l'attore assume in alcuni casi un'importanza decisiva, rappresentando — nella fantasia del regista che si appresta a tentarne la trasfigurazione poetica — lo specchio nitidissimo delle qualità fondamentali del personaggio o, addirittura, dell'opera d'arte in potenza. Questo fu, per Sternberg, la venticinquenne Marie Magdalene von Losch

che nel 1929 lo conobbe dopo aver interpretato, senza alcun particolare successo, una decina di film con altri registi. Fu realmente un caso fortunato quello che all'ultimo momento impedì alla già scritturata Phyllis Hover di adempiere agli obblighi contrattuali, costringendo Sternberg a cercare affannosamente un'altra protagonista per *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro », 1929) di cui stava per iniziarsi la lavorazione. L'incontro fra Sternberg e la Dietrich — avvenuto, come si racconta, nel camerino di un teatro berlinese, dove il regista aveva finalmente trovato la « sua » interprete, « soubrette » d'uno spettacolo di rivista — può essere considerato, senza ombra di esagerazione, un avvenimento memorabile. Da esso nacque, sotto le spoglie originarie di Lola-Lola, il mito di Marlene.

Morbida e grassoccia, con gli ingannevoli colori dell'innocenza (sulla pelle bianchissima spiccavano appena gli occhi di azzurro chiaro ed i capelli biondi), Marlene apparve la prima volta in strani e complicati abbigliamenti, come la volle il suo regista. Fu l'incarnazione d'una esuberante e schietta sensualità, alla quale era stata sovrapposta come una patina di raffinata perfidia: il personaggio di Lola-Lola visse di questo contrasto, ne fece l'arma della sua seduzione, ne trasse i motivi della sua misteriosa originalità. C'era molto cerebralismo in questo miscuglio di esuberanza e di perfidia, e molta amarezza. Lola-Lola era l'erede di un lungo periodo di stanchezza, il termine estremo di un processo di disfacimento che era cominciato l'indomani della guerra europea. La forza della vita inestinguibile, animale e fisica, lottava in lei contro mille sovrastrutture psicologiche ed umane, contro una disperazione che, esauritasi in una sfiante ansia di annullamento spirituale, aveva lasciato nell'animo un opaco e freddo cinismo. Lola-Lola, *Der blaue Engel*, Sternberg rappresentò ai nostri occhi la sintesi postuma di quel dopoguerra, che fu una sofferenza mediata e filtrata dall'intelletto. L'arte di Sternberg, e la sua rapidissima degenerazione, ne furono — oggi soltanto lo possiamo valutare appieno — il ritratto più fedele, il documento più esemplare. Marlene ne fu il simbolo e, l'abbiamo detto, il mito. Un mito che andò a poco a poco intorbidendosi, da *Marocco* (1930) a *Blonde Venus* (« Venere bionda », 1932), da *Song of Song* (« Il cantico dei cantici », 1933) a *The Devil Is a Woman* (« Capriccio spagnolo », 1935). Scomparso il falso candore della florida giovinezza di Lola-Lola, il personaggio Marlene si fece più perfido e più raffinato. Scomparso il pretesto dell'esuberanza fisica, le guance si incavarono, il corpo acquistò una flessuosa e studiata morbidezza, i gesti tradirono una segreta insoddisfazione, affiorarono impensabili reazioni dietro cui si celava una paurosa mancanza di umanità.

Era la strada, del resto: il personaggio Marlene era destinato fatalmente a dissolversi in questa inutilità, via via più assurda, più anacronistica. Vi fu chi ne diede la colpa al puritanesimo americano (« Quel

tipo ardente di ragazza allegra », si disse, « si addiceva alla Berlino del 1939, ma non all'America. I laboratori di bellezza diedero alla ragazza, prima florida, un volto dalle guance incavate; alle sottovesti di pizzo si sostituì una pudica profusione di penne »), ma così esprimendosi mostrò di aver capito ben poco del significato del personaggio. Che era nato per imporsi ai laboratori di bellezza e al « divismo », non per soggiacere come un manichino alla loro volontà. Di statura superiore era la Marlene uscita dalle mani di Sternberg. Rimase in lei, anche dopo le prove più burrascose e le avventure più sbagliate, un residuo di indefinibile purezza che ogni volta sembrava riscattarla. Nei suoi occhi chiari si poteva spesso cogliere una timida sfumatura di tenerezza, un brivido di non menzognera ingenuità. Poco più d'un istante ma bastava a svelare un animo non ancora devastato dall'aridità del personaggio, un calore umano che era forse rimasto sconosciuto anche a lei stessa. Questi brevissimi istanti, se non bastarono a salvare la Marlene del secondo periodo (quando, lasciato Sternberg, si costrinse a ripetere se stessa con stucchevole monotonia), fecero sorgere la speranza di una nuova incarnazione del personaggio. E qualche segno lo si intravede effettivamente in un film diretto da Lubitsch, *Angel* (« Angelo », 1936), piccola storia borghese di un mancato adulterio. Si ebbe l'impressione che l'attrice stesse per entrare, finalmente, in un mondo normale. Ma al solo pensare una cosa simile, si comprendeva che era una enormità. Marlene ricadde, naturalmente, nel « suo » personaggio. E nel suo mito. Sempre più stanca e, in fondo, sempre meno conturbante. Il che significa, dopo tutto: sempre più inutile. Come dimostra quell'estremo tentativo di ripresa che la vide in Francia, accanto a Jean Gabin: per il *Martin Roumagnac* (« Turbine d'amore », 1946).

Marlene Dietrich si incontrò quasi sempre con abili e intelligenti registi. Escluso il periodo Sternberg che fa parte a sé, lavorò con Ucicky, Mamoulian, Borzage, Feyder (per una, invero, non troppo felice *Knight Without Armour*), Clair e ultimamente Billy Wilder (*A Foreign Affair*). Ora, non sappiamo se per un capriccio di attrice che ritiene d'essere ingiustamente trascurata o per una reale insofferenza di quel clima, ha lasciato Hollywood. Ci si attende di vederla nuovamente al lavoro in Inghilterra. Forse l'ambiente le sarà propizio, ma v'è fortemente da temere che non le siano più propizi i tempi. Ha quarantacinque anni, ma non sembra una donna finita. Ha ancora un personaggio da recitare: il suo di donna e di attrice. L'unico film, forse, che oggi potrebbe fare, è il film della sua vita. Marlene Dietrich, dalla Lola-Lola grassoccia del primo dopoguerra alla stanca e insoddisfatta signora di ritorno nell'Europa sconvolta dalla seconda guerra. Un melanconico e desolato ritorno, alla ricerca dell'antica seduzione che gli anni hanno dissolto in lei, e intorno a lei. E della inutilità del suo ritorno, deve avere piena coscienza. Dopo l'artificio, un dramma umano.

FERNALDO DI GIAMMATTEO



FILMOGRAFIA

1926: *Café Electrich* di Ucicky, con Willy Forst. - 1927: *Prinzessin Olala* (« La principessina Olalà ») di Land, con Walter Rilla. - 1928: *Die Frau nach der man sich sehent* (« La donna che vogliamo ») di K. Bernhardt, con Fritz Körner. - 1929: *Ich kusse ihre Hand* (« Il bacillo dell'amore ») di Land, con Harry Liedtke; *Der Räthfel* (« L'enigma ») di Neppach, con Fritz Körner; *Die heimliche Frau* (« La sconosciuta »), di Sauer, con Willy Fritsch; *Der blaue Engel* (« L'angelo azzurro ») di J. von Sternberg, con Emil Jannings. - 1930: *Morocco* (« Marocco ») di J. von Sternberg, con Gary Cooper. - 1931: *Dishonored* (« Disonorata ») di J. von Sternberg, con Victor MacLaglen. - 1932: *Shanghai Express* (« Shangai Express ») di J. von Sternberg, con Clive Brook; *Blonde Venus* (« Venere bionda ») di J. von Sternberg, con Herbert Marshall. - 1933: *Song of Songs* (« Il cantico dei cantici ») di Mamoulian, con Brian Aherne. - 1934: *The scarlett Empress* (« L'imperatrice Caterina ») di J. von Sternberg, con John Lodge. - 1935: *The Devil is a Woman* (« Capriccio spagnolo ») di J. von Sternberg, con Cesar Romero. - 1936: *Desire* (« Desiderio ») di Borzage, con Gary Cooper; *The Garden of Allah* (« Il

giardino dell'oblio ») di Boleslawsky, con Charles Boyer. - 1937: *Knight Without Armour* (« La contessa Alessandra ») di Feyder, con Robert Donat; *Angel* (« Angelo ») di Lubitsch, con Herbert Marshall. - 1939: *Destry Rides Again* (« Partita d'azzardo ») di Marshall, con James Stewart. - 1940: *Seven Sinners* (« La taverna dei sette peccati ») di Garnett, con John Wayne. - 1941: *The Flame of New Orleans* (« L'ammaliatrice ») di Clair, con Bruce Cabot; *Manpower* (« Fulminati ») di Walsh, con George Raft. - 1942: *The Lady Willing* (« La signora acconsente ») di Leisen, con Fred MacMurray; *Pittsburgh* (« La febbre dell'oro nero ») di Seiler, con John Wayne. - 1943: *The Spoilers* (« I cacciatori dell'oro ») di Enright, con Randolph Scott. - 1944: *Kismet* (« Kismet ») di Dieterle, con Ronald Colman; *Follow the Boys* (« Paloma nera ») di Sutherland, con George Raft. - 1946: *Martin Roumagnac* (« Turbine d'amore ») di La-combe, con Jean Gabin; *Golden Earrings* (« Passione di zingara ») di Leisen, con Ray Milland. - 1948: *A foreign Affair* (« Scandalo internazionale ») di Wilder, con John Lund.

CLAIR E IL "DIAVOLO,"

SE E' VERO che esistono due Clair — il Clair che «pensa» e «scrive» il film, in solitudine, fuor delle facili improvvisazioni del teatro di posa, e il Clair che lo realizza — noi abbiamo conosciuto il secondo e intervistato il primo. Avevamo capito subito che il secondo non si sarebbe lasciato avvicinare tanto facilmente. E' una esperienza importante veder lavorare René Clair. Ha l'aspetto cupo e distratto di un gentiluomo in collera con se stesso. La sera che arrivammo a Cinecittà, insinuandoci fra una ripresa e l'altra di *La beauté du diable*, egli stava cercando di risolvere una certa inquadratura che non gli veniva, si capiva bene, come era stata pensata. La sua camicia gialla-crema da "boulevardier" contrastava con l'astratto furore dei suoi occhi duri e scintillanti di repressa inquietudine. Aveva l'aria di soffrire terribilmente per aver trasgredito a un ordine, per aver violato quello stretto rapporto di gerarchia e di obbedienza che lo lega all'altro se stesso.

Sorrise, il Clair numero uno, quando gli parlammo un poco più tardi del Clair numero due. «Difatti», disse, «io non sono un regista. Era una affermazione alquanto sorprendente. Forse pensava a certo cinema che è frutto di un estro momentaneo e fugace. Precisò: «Sono uno scrittore, come voi sapete. Un letterato. Ho scelto nel cinema il mio mezzo espressivo, e con un pizzico di casualità». C'era una disinvoltura fittizia, in queste parole esemplarmente crociane, pronunciate peraltro con una intonazione svagata tendente a smorzarne l'effetto. «Saprete anche», soggiunse, «che io impiego un anno o un anno e mezzo per scrivere un film. E' dunque naturale che non mi scosti più dalla sceneggiatura. Il mio film è tutto lì. Poi non si tratta altro che di tradurlo in pellicola». Ci venne in mente quella buffa cosa che si può vedere in questi giorni negli studi affittati dall'Universal: la chiamano «il pensatoio». E' una capannina di legno com-

pensato, una specie di parallelepipedo alto e stretto, che sta fra la cabina telefonica e la doccia di fortuna. E' mobile, viaggia, presente in ogni luogo si stia girando. C'è dentro un tavolino da campeggio, con su carte e matite: tutto in perfetto ordine, un ordine pignolo, più da ragioniere che da poeta. Clair vi si rinchioda fra una ripresa e l'altra. Che ci fa? Pensa. E questo appunto può sembrar buffo: che un uomo come lui — uno degli intelletti più estrosi e aeriformi della storia del cinema — a un certo momento dica: «Signori, arrivederci: vado a pensare». Eppure, a pensarci bene, è tutt'altro che buffo. E' disciplina interiore, è ordine mentale, tanto più preziosi là dove spesso l'ordine è precario e la disciplina un fatto puramente industriale. E', soprattutto, "esprit de géométrie"! Clair ovvero "l'esprit de géométrie": ipotesi enormemente suggestiva. Senza contare, finalmente, un'altra ipotesi che ci interessa personalmente: che tutto ciò sia anche l'emblematica raffigurazione del diritto alla solitudine creativa.

«E' evidente», seguì Clair, «che questo sistema fa di me il prediletto dei produttori. Ed è vero. Non perde un giorno di lavorazione. È fra i registi più svelti che siano mai apparsi a Cinecittà. Il suo lavoro procede sui binari dell'ordine del giorno con la più ideale e vagheggiata puntualità ferroviaria. Disse: «Altrettanto naturale è che io pretenda dai produttori la contropartita. In America...». Fu così che il discorso cadde sul tema che ci stava segretamente più a cuore: «l'America o della libertà». Clair ci aveva già detto precedentemente come avesse ammirato, nel suo soggiorno negli Stati Uniti, la sapienza organizzativa di quella gente: da un punto di vista puramente industriale, si capisce, di produzione. La qual cosa è ben comprensibile: dato il suo sistema di lavoro, una produzione imbrigliata in una ferrea disciplina non incide sul suo estro; il fatto creativo è avvenuto prima,

molto tempo prima, in sede di soggetto, di trattamento e di sceneggiatura. L'importante è piuttosto sapere se prima, in quel certo "prima", è rimasto al creatore il sufficiente margine di libertà. A questa domanda precisa Clair non rispose. La sua faccia si fece lunga lunga, la sua bocca si strinse in una smorfia tra cautelosa e beffarda. Girammo la posizione: «Vi è stata lasciata libertà di scelta dei soggetti?».

«Sì», disse, dopo averci pensato un istante. «Ma a patto di rifiutarne tanti e tanti».

«Eppure», incalzammo, «il soggetto dei film che avete realizzato in America era lontano dal vostro mondo poetico abituale. E' Hollywood, insomma, è Brooklyn, è San Francisco, non è Parigi, non è Sotto i tetti di Parigi...».

«Ma certo!», ci interruppe con veemenza. «Pensate forse che avrei potuto realizzare qui a Roma *Le silence est d'or*? Nemmeno per sogno. Il cinema, fra tutte le arti, è quella più legata e sottomessa a un fatto ambientale. E non soltanto per talune circostanze di fatto, tutt'altro che trascurabili, quali la sensibilità specifica, locale degli attori, dei tecnici, e la stessa organizzazione industriale. E' soprattutto l'atmosfera nella quale si lavora che a un certo momento conta e pesa. Quando andai a Londra, nel 1936, il produttore Korda voleva che io ricostruissi colà la "mia" Parigi. Voleva un film come *A nous la liberté*. Ma era pazzesco, impossibile...».

«Qual'è il film che più vi piace», chiedemmo, «fra quelli che avete realizzati in America?». La domanda, veramente, avrebbe dovuto essere diversa. Era il diavolo (quel suo stesso barbuto diavolo barocco che porta la faccia di Michel Simon) che ci stava tentando a chiedergli se egli si sentisse di accettare o no la sua produzione americana. Ma era una domanda folle, da stupidi intriganti. Nessun artista autentico avrebbe mai consentito a risponderci. Tuttavia Clair comprese e con superiore amabilità, da gentiluomo dell'arte, rispose sorridendo: «L'ultima mezz'ora; l'ultima, badate bene, di *Accadde domani*».

«E *Ho sposato una strega*?».

«Anche. Ma un po' meno».

«E quale è piaciuto più agli americani?».

«Dieci piccoli indiani. Oh, è piaciuto enormemente. Fortunatamente era l'ultimo film. Piacque a tal punto che mi dissi: mi sto americanizzando. E' ora di darmela a gambe. E difatti me ne tornai in Europa». Sorrideva ancora, ma molto divertito, nel pronunciare queste parole: forse pensava di aver trovato un modo elegante di risolvere una spinosa situazione. Concluse: «Era accaduta la stessa cosa a Londra, dopo *Il fantasma galante*. Là mi aveva messo in guardia l'episodio della governante, che mi ero trovato dentro il film quasi senza accorgermene».

Il discorso scivolò poi su *La beauté du diable*. Clair ci spiegò che, senza tradire se stesso, senza trattenersi dal realizzare un film "tres amusant", dolcemente caricaturale, pensava di essere arrivato a una svolta importante della sua vita. Precisò che il suo Faust sarebbe stata una tragicommedia a sfondo religioso. Palesò un segreto compiacimento nel ripeterci più volte che «Faust si sarebbe salvato». S'era arrivati alla fine del colloquio. A guisa di congedo, Clair infilò nello scollo della camicia giallo-crema un vistosissimo fazzolettone di seta. Era molto parigino, tutto questo. Scendemmo nel grande teatro di posa, in un angolo del quale erano ammassati i parodistici strumenti dell'alchimia di Faust — parevano tratti da una litografia di Gavarni, — nei quali Clair ha inteso simboleggiare la diabolica frivolezza e caducità della moderna società industriale. Non so come, la conversazione cadde a questo punto sulla necessità che ha Clair di lavorare in studio e con attori tutt'altro che improvvisati. Disse che giudicava il "neorealismo" italiano come un meraviglioso, ma irripetibile, e forse transitorio fenomeno. «Non può esistere fuori dell'Italia», precisò. «Non a Parigi, meno che mai ad Hollywood. Il popolo italiano è l'unico al mondo che possa, per un suo misterioso talento naturale, prestarsi all'esperimento. Del resto», soggiunse maliziosamente, «De Sica stesso mi ha confessato che fu soltanto la povertà del dopoguerra a spingerlo su quella strada. Può darsi che sia così. Può darsi invece che gli italiani abbiano trovato, magari per un concorso di circostanze, il loro ideale mezzo espressivo. Io so che non oserei mai tentare la prova con i miei parigini». Così disse, e non aveva l'aria di dolersene in modo eccessivo.

VITTORIO BONICELLI



René Clair sente la necessità di lavorare in studio e con attori professionisti: eccolo mentre insegna una battuta a Gérard Philipe, interprete principale del film «*La beauté du diable*».



Due moderni Adamo ed Eva in un Paradiso simbolico inventato dal regista H. Käutner nel film « Der Apfel ist ab » (trad. lett. « La mela è caduta »), presentato recentemente a Cannes.

NEGLI "ATELIERS" PARLANO SOLTANTO GLI ATTORI

SI ERA in « atelier », fuori, alla periferia, a Wandsbek, dove i bombardieri rispettarono le case le ville e persino le caserme, e si parlava con l'architetto Herbert Kirchhoff, della « Real Film », cresciuto alla scuola della Ufa. Avverto subito che dico le cose come sono; e mi spiego. La cinematografia germanica occidentale è rinata con una tecnica meritevole della massima attenzione. Americani inglesi e francesi intrattengono rapporti commerciali con i tedeschi. I tedeschi, però, non capiscono perché non sia ancora possibile far altrettanto con gli italiani — su larga scala — e dicono che una rondine non fa primavera. La rondine sarebbe *Fabiola* di Blasetti, uscita doppiata da Remagen (zona francese) primo film italiano giunto regolarmente in Germania nel quadro degli scambi decisi, ma non ancora vivi, fra la nostra Lux e la Internazionale Film-Union. (A Michèle Morgan ha dato voce Gisela Trowe; una voce delicatissima).

Proprio qui ad Amburgo, F.A. Mainz, già direttore generale del commercio estero della Tobis, ha aperto un ufficio per l'avviamento degli scambi italo-germanici. So che è sua intenzione importare molti film

italiani, richiesti dal pubblico della Germania Occidentale tenuta al corrente dei pregi della nostra produzione dalla stampa tedesca. So tuttavia che parecchi ostacoli all'attuazione del programma vengono frapposti dagli Alleati, che dal mercato tedesco hanno, in tre anni, ricavato qualcosa come 200 milioni di dollari — e non vogliono concorrenti — importando un migliaio di film ed esportandone appena una dozzina. La valanga delle importazioni danneggia anche i tedeschi, anche se è vero che i film danno lavoro a migliaia di tecnici e attori in sede di doppiaggio. Il doppiaggio di un film viene a costare sugli 80 mila DM. (Il potere di acquisto di un DM. equivale a circa 200 lire), ma Kirchhoff e gli altri dicono che la « valanga alleata » schiaccia e riduce la produzione tedesca: ed ecco perché tutti, ora, cercano di trovare un equilibrio fra importazione ed esportazione, diminuendo l'importazione alleata, e puntano anche sul mercato italiano, riconosciuto a priori che questo può, data la qualità della produzione, esportare largamente ed importare meno riservandosi così un margine non indifferente per l'acquisto di macchine e di « Agfakolor ». E la situazione

si presenta in partenza vantaggiosa per noi. Nel '48 nella trizonia furono prodotti 55 film. Nel primo quadrimestre del '49 ventisette. A Venezia se ne son visti soltanto due e non erano i migliori: *Berliner Ballade* di Stemmler e *Mädchen hinter Gittern* di Braum. Ma i noleggiatori e gli esercenti italiani hanno buone possibilità di scelta anche nella produzione tedesca del '48-49, e poiché gli scambi dovranno essere regolati dalla esportazione-importazione, la prima dovendo necessariamente essere più forte — gli Alleati abbiano pazienza anche perché i loro film non piacciono troppo — i produttori italiani avranno il buon gioco cui ho accennato: poiché la bilancia dei pagamenti segnerà un credito in favore dell'Italia.

E' pertanto evidente che il pareggio potrà essere raggiunto attraverso l'acquisto di macchine e di negativo e positivo « Agfakolor ». Preciso che, in fatto di macchine (ecco la base tecnica cui accennavo) i tecnici tedeschi ne hanno costruite di nuove, a buon prezzo, redditizie e di facile manovra. Proprio Kirchhoff, in collaborazione a Willy Winterstein, ha tirato fuori una « camera » portentosa, montata su carrello capace di effettuare tutti i movimenti di rotazione e di profondità, per cui l'obiettivo arriva dovunque, anche negli ambienti piccolissimi, dopo congrua dosatura dei comandi automatici: talché la scena può venir ripresa senza interruzioni, con non lieve risparmio di tempo, ossia di denaro. Questa « camera » è una specie di testa fissata a un lungo collo, mobilissimo, reat-



Volti nuovi del cinema tedesco: la figlia dell'ambasciatore Murphy, il consigliere di Clay.



A sinistra: questa inquadratura, che ricorda la vecchia avanguardia francese, appartiene al film « Wozzeck »; diretto da G. Klaren, racconta le sofferenze di un antimilitarista costretto alla guerra. A destra: da « Der Ruf » (trad. lett. « La sfida ») film antirazzista diretto da von Baky.



A sinistra: di «Ehe im Schatten» (trad. lett. «Matrimonio nell'ombra»), film biografico sull'attore berlinese Gottschalk, costretto dai nazisti a ripudiare la moglie ebrea o a lasciare il palcoscenico; interpreti principali Paul Klinger e Ilse Steppat. A destra: ancora «Wozzeck».

tile, che la spinge automaticamente e in silenzio da per tutto. «Times is money», dicono i britannici; e infatti eccoli pronti a ordinare «camere» di questo tipo alla «Hamburger Maschinen-und Apparatenbau-Fabrik Vierth und Pohlmann», sorta appunto grazie alla genialità del binomio Kirchhoff-Winterstein. Ma non è tutto. Negli «ateliers» tedeschi ho veduto funzionare bene anche proiettori di nuovo modello e attrezzi e aggeggi modernissimi per la registrazione del parlato e la fabbricazione degli elementi in legno degli ambienti: veloci e precisi e quindi altamente economici. Eppoi a Leverkusen, ossia alla casa madre della «I. G. Werkes», è spuntata la cosiddetta «Agfa-Photo». Come sapete, gli stabilimenti della Agfa-Rhombus sono a Wolfen; e Wolfen è nella zona sovietica. Di «Agfakolor» e di bianco-nero i russi ne cedono alla Germania Occidentale soltanto poche decine di migliaia di metri all'anno. Per due anni i chimici della ex Bayer hanno, con la collaborazione di tecnici del cinema, covato il delicatissimo problema osservando il massimo segreto intorno allo sviluppo dei loro studi. (Veramente il segreto lo mantengono anche adesso). Adesso che a Leverkusen sono già stati tirati su gli stabilimenti della Agfa-Photo per la produzione dell'«Agfakolor» più perfetta del mondo e per il fabbisogno del mondo. Ho veduto provini stupendi, luminosi, esatti nei rossi nei verdi, nei colori fondamentali come nelle tinte derivate: comprese quelle che una volta facevano l'effetto di gocce di inchiostro colorato cadute sulla carta assorbente. Naturalmente nessuno dei tecnici parla dei metodi di produzione, delle ricet-

te, dei sistemi, eppure so che la produzione in parola è stata impostata sulle esigenze generali secondo il «Weltstandpunkt»: letteralmente il punto di vista mondiale, e ciò allo scopo di potere al più presto — è logico che occorreranno mesi — far fronte alle richieste di tutti.

E intanto ecco che, giusto ad Amburgo, è «ricicciata» la «Geyer», trasferitasi da Berlino con il grossissimo codazzo di editrici, di tecnici, di attori già residenti nella zona sovietica dove pochi, pochissimi, vogliono stare; e la «Geyer» è la casa di sviluppo e stampa più importante dell'intera Germania. Subito la britannica «Eagle-Lion» le ha assicurato la stampa di tutti i film del complesso Rank importati in Germania, dove le sale di proiezione sono già più di 5500 e ben 1473 sono nella sola zona britannica, tutte — o quasi — nuove, ricostruite con criteri tecnici e architettonici modernissimi, luminose e accoglienti, razionali e sicure. (Nella trizonia, nel biennio '49-50 ne tireranno su altre mille e saranno quasi 7 mila, per 60 milioni circa di abitanti). Ed ecco ancora che, per aiutare l'industria, gli Stati della trizonia, con alla testa Amburgo, hanno stanziato milioni di DM. (Nella sola grande città anseatica 31 milioni, di cui 7 subito, e gli altri scaglionati nei successivi bilanci, così che lo Stato Libero di Amburgo prossimamente potrà produrre 60 film all'anno; e gli Stati della Trizonia sono undici). E ancora: il già ricordato F. A. Mainz ha dato vita a una società in accomandita per il funzionamento delle case editrici grandi e piccole e queste ultime, specialmente, potranno pagare con facilità il canone dell'«atelier»: e cavar-

sela a colpo sicuro con 500-600 mila DM. a film appoggiandosi su un circuito comprendente tante migliaia di sale di proiezione.

Ora nella trizonia si produce in 6 città dove, naturalmente, si provvede anche al doppiaggio; ma il programma per la costruzione di «ateliers» è notevolissimo. In una



Hilde Krahl e Karl John nel film tedesco «Liebe '47» diretto da Wolfgang Liebeneiner.



Margot Hilscher e Peter van Eyck in «Hallo Fraulein» di Jugert: un film comico sui contatti fra americani e tedeschi prima e dopo che la fraternizzazione fosse ufficialmente sanzionata.

sola ex-caserma della periferia di Amburgo, la v.d. Gotz, che ho visitata, potranno venir prodotti 20 film all'anno. I teatri della vicina «Real» ne potranno sfornare 40. Ad alimentare le editrici provvedono dozzine di industrie risorte in base ad un vasto programma che non fu mai annunciato, ma certamente concordato dietro le quinte, in silenzio. E' il silenzio che bisogna sorvegliare per non rimanere ultimi e a bocca asciutta. Gli Alleati, come ho detto, si muovono. Il silenzio è lo stesso silenzio che caratterizza la regia germanica: in «atelier» parlano soltanto gli attori per provare a dire le loro battute. Regista, operatore e architetto bisbigliano soltanto consigli. La nuova cinematografia tedesca è risorta: e non è più una neonata. Cammina già da sé e si accontenta, per ora, di guadagnare poco essendo in fase di crescita e volendosi rifare le ossa. Kirchhoff e gli altri mi hanno detto che questa giovinetta vorrebbe camminare con la cinematografia italiana. Avverto che per rimuovere le difficoltà bisognerà spiegare agli Alleati che in Europa c'è anche l'Italia. Ma basterà?

MARIO FRANCHINI

IL DILUVIO E LE ARCHE DI NOÈ

QUANDO NEL marzo di quest'anno accompagnai a Londra Anna Magnani per assistere alla prima di *L'onorevole Angelina*, tra i molti italiani che vidi festeggiare la nostra attrice, assai più popolare all'estero di quanto avessi potuto immaginare, quello che mi colpì al primo incontro, come dire alle prime parole di saluto, fu Filippo Del Giudice, che nello spazio di pochi minuti conquistò la confidenza e la simpatia mie e di Anna, la quale — chi non lo sa? — è un'attrice gelosa di sé fino a sembrare, soprattutto all'estero, timida ed incerta, assai diversa da come appare a Roma, in casa sua, dove addirittura per la strada la salutano a voce alta, dandole del tu senza complimenti. La presentazione ebbe luogo nei saloni dell'Ambasciata d'Italia; tra gli ospiti Vivien Leigh, Laurence Olivier, Alida Valli, Carol Reed, Anthony Asquith e tutti, o quasi tutti, i maggiori rappresentanti della stampa inglese, e non soltanto cinematografica. Era una festa grossa e solenne. Il ricevimento si era aperto con un concerto e si concludeva nei saloni in una elegante e mondana confusione e rumore mondano di incontri e chiacchiere. Non era passata un'ora che Anna, Del Giudice, Alida Valli ed io, dopo aver ringraziato l'ospite, uscivamo all'aperto per raggiungere l'appartamento di Del Giudice. All'alba eravamo ancora a parlare d'arte, dell'Italia lontana, d'artisti, del nostro lavoro, della nostra benedetta e maledetta fatica quotidiana. Era volata la notte in una fuga di affettuose confidenze ed era, nello stesso tempo, fiorita una doppia amicizia, nuova e sicura: quella tra Anna Magnani e Del Giudice e tra me e lui.

A guardare Del Giudice da vicino è come assistere ad uno spettacolo. La sua conversazione segue le regole della tecnica cinematografica: sequenze di sentenze, riferimenti di esperienze, in un parlare luminoso di ottimismo e di bonaria umanità. Italiano di fantasia meridionale, sbarcato a Londra una ventina d'anni fa, è riuscito nel giro di pochi anni a dare uno stile ed una fisionomia ad una cinematografia opaca, lenta, circoscritta nei termini geografici dell'isola. Del Giudice non vuole essere definito « produttore ». Que-

sta parola lo offende. Dice: io « amministro » l'intelligenza dei miei collaboratori. Vuol fare dell'arte e dell'industria una realtà sola. Da qui la lotta e l'incomprensione di coloro che guardano ed hanno guardato sempre alla cinematografia soltanto con i metodi ed il costume dei mercanti da fiera o da borsa-valori. Il valore non lo misuro al metro del listino comune, ma lo intuisco a dispetto dell'incomprensione industriale. Del Giudice ha affrontato la battaglia con una cocciuta e perentoria disinvoltura, fiero d'aver avuto come alleati quelli ch'egli ama definire i maggiori « talenti » della cinematografia inglese: da Noel Coward a Laurence Olivier. Tesi o fede, questa di Del Giudice? Potremmo adesso chiamarla certezza in una crisi che dovrà inevitabilmente travolgere la cinematografia se non si correrà al riparo di una difesa che è soltanto da stabilire nei termini della qualità e dello stile. E, queste ultime parole, hanno sempre terrorizzato i mercanti della produzione. La teoria pratica di Del Giudice si raccoglie in una sintesi ovvia, più che logica, e guarda ai fatti che già si profilano all'orizzonte dei mercati internazionali, in veste di cifre. Se nel 1944 si vendevano in America novanta milioni di biglietti alla settimana, nel 1946 se ne venderanno sessantadue, nel 1948 se ne sono venduti cinquantuno. E' il pubblico che da schiavo diventa padrone. Riconquista la libertà di giudizio, dopo aver conquistato il piacere del buon gusto e della critica. Non accetta più film che servono ciecamente gli elementari bisogni della bassa e volgare industria.

La crisi di Hollywood come quella di Londra, avanza come la lava di un vulcano inquieto. L'apparato di cartapesta crollerà inghiottito e soffocato. La difesa è nella stabilizzazione di uno stile e nell'invertire i metodi e i costumi immorali che fino ad oggi hanno guidato i tiranni dell'industria cinematografica nel mondo, addosso ai quali è piovuta la manna di guadagni assurdi, soprattutto in America. Se la pubblicità (« virtù ruffiana » la chiamerebbe Aretino) tenta ancora di sostenere sulle stampelle il corpo corrotto del « divismo » imbellettato, il pubblico da parte sua ha mangiato la foglia velenosa



Filippo del Giudice.

e si raccoglie diffidente alla ricerca di quei film che possano nutrirlo spiritualmente prima che distrarlo. Del Giudice, infatti, durante il suo recente soggiorno in America, ha approfondito il problema, constatando, sulla base di statistiche aggiornate, che su 145 milioni di americani non più di 35 milioni comprano il numero di biglietti che i cinematografi vendono alla settimana. Ciò significa che un pubblico composto di molti milioni di spettatori ha voltato le spalle alla cinematografia stereotipata, fatta in serie; alla cinematografia che obbedisce ai profitti della distribuzione prima che alla fantasia e allo stile del regista. Il cinematografo vuol diventare arte, costringendo l'industria ad invertire i termini del suo codice incivile, convincendola alla tesi di Del Giudice e di tutti gli artisti di buona volontà. « Mi giudicarono un matto », aggiunge Del Giudice, « quando iniziai la preparazione di *Enrico V* e di *Amleto* in cordiale e fraterna alleanza con Laurence Olivier ». Bisogna obbedire al pubblico. Richiamarlo amorevolmente allo schermo.

La « crociata » di Del Giudice in Inghilterra ha incontrato le muraglie di un monopolio antiliberali. Egli ha infatti abbandonato da due mesi la sua terra di adozione. Farà in Italia quello che in Inghilterra non è più possibile, dal momento in cui il monopolio dell'industria ha cominciato a bivaccare nel tempio dell'arte. I suoi film, Del Giudice, li chiama « non abituali », e sono opere che nascono indipendenti, alle quali abbisognano piccole sale di proiezione, come dire teatralotto dove il pubblico accorre sicuro di non essere spiritualmente e materialmente truffato. Infatti, dice Del Giudice, se nel 1946 questi piccoli cinematografi in America si contavano sulle dita di una mano, oggi sono più di cinquecento e sono sempre gremiti. Del Giudice è sicuro che la crisi avrà luogo nel 1951. Lui lo sa. Comincerà il diluvio. E' necessario armare delle piccole barche di Noè, scialuppe di salvataggio dove l'arte si salverà la pelle e l'anima. E Del Giudice sorride, smania, sbuffa, impreca. Ma è ottimista. « I miei alleati sono gli artisti ». Laurence Olivier gli scrive lettere come ad un'innamorata. Noel Coward, Carol Reed, Anthony Asquith, Anna Magnani, Douglas Fairbank jr., Charlie Chaplin sono con lui.

« L'arte per vivere ha sempre avuto bisogno degli artisti », esclama Del Giudice. « Alla fine i mercanti saranno cacciati via dal Tempio, come narra il Vangelo, a colpi di frusta. E sarà questa una bella sequenza da girare in Italia », pensa Del Giudice, « se Idio vuole ».

FABRIZIO SARAZANI



Da « Henry V » (1944): quando Filippo del Giudice diede il suo appoggio a Laurence Olivier per la realizzazione di questo film in technicolor, i suoi colleghi lo « accusarono di pazzia ».

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIOCRE

* SBAGLIATO

** LA STORIA DI PEARL WHITE (The Perils of Pauline)

Regia: George Marshall - Soggetto: basato su un racconto di P. J. Wolfson - Sceneggiatura: P. J. Wolfson e Frank Butler - Fotografia (in technicolor): Ray Rennahan - Scenografia: Hans Dreier e Roland Anderson - Musica: Robert Emmett Dolan - Interpreti: Betty Hutton (Pearl White), John Lund (Michael), Billy De Wolfe (Timmy), William Demarest (Chuck), Constance Collier (Julia), Frank Faylen (Joe), William Farnum (Hero), Chester Conklin (attore comico), Snub Pollard (« Prop Man »), Hank Mann (altro attore comico) - Produttore: Sol C. Siegel - Produzione: Paramount, 1946.

TUTTE LE STORIE, o meglio le cronistorie del cinema, dedicano un accenno e talvolta alcune pagine a Pearl White: la quale offre, sul piano del costume, uno dei primi e più indicativi fenomeni "divistici" del muto. Il nome di questa attrice, nata nel Missouri nel 1889 e morta in Francia nel 1938, è legato a un gruppo di cosiddetti "serials": un genere cinematografico molto in voga negli anni intorno alla prima guerra mondiale: film a episodi che venivano proiettati di settimana in settimana. Accanto ai "serials" del Feuillade di *Fantomas* e di *Judex* ecco così i "serials" americani della White, diretti dal francese Louis Gasnier: "misteri", maschere dai denti bianchi, regine e mirabolanti avventure che entusiasmano il pubblico a tal punto da indurre Pierre Decoucelle a pubblicare su *Le matin*, come appendice, *Les mystères de New York*: un romanzaccio tratto appunto dall'omonimo lavoro della White. Lo stesso Louis Delluc, facile agli entusiasmi ma che poi rimarrà nella storia della letteratura cinematografica come precursore della teoria filmica, non rimane insensibile a questo fenomeno; e attribuisce tale successo non soltanto alla bionda bellezza dell'attrice ma anche alle sue interpretazioni "cinematograficamente a posto": esse simboleggiano un ideale di donna americana sprezzante dei pericoli, sana, sportiva: proprio come Douglas simboleggia il "puer americanus". La White e i suoi "serials" fanno persino scrivere al poeta Louis Aragon: « Qui non c'è posto che per i gesti... Voilà bien le spectacle qui convient à ce siècle ».

The Perils of Pauline, che è anche il titolo di un "serial" di questa attrice, vuole essere una specie di biografia della "Queen of Serials": dal debutto teatrale della White alla sua massima popolarità cinematografica (quando veniva pagata con 1750 dollari la settimana) e al declino, che coincide con il declino stesso del genere e con l'abbandono da parte dell'attrice, della Pathé per la Fox, dove interpreta film normali senza successo; la qual cosa le induce a lasciare, nel 1923, gli Stati Uniti per la Francia dove appunto muore di uno strano e imprecisato male, e non in seguito all'incidente contemplato nel film. Comunque *The Perils of Pauline* segue abbastanza

fedelmente la vita della White, interpretata dall'ottima Betty Hutton: autentica è ad esempio la storia del pallone che prende il volo, rimane in aria per diverso tempo, sorvola New York e poi discende tranquillo in un cortile di Brooklyn. E autentica è la ricostruzione degli studi della Pathé, che erano vicini a New York e che videro l'attrice girare i suoi film; e accurati sono anche certi particolari: le prime macchine da presa appaiono infatti con la manovella non sul fianco ma dietro la macchina stessa: proprio come erano quelle usate da Billy Bitzer per Griffith. Inoltre Chester Conklin e Snub Pollard, vecchi attori del muto, prendono parte ad una sequenza del film (quella delle "torte in faccia") per rendere omaggio alla loro prima "star"; e il regista George Marshall ha avuto, come assistente e consulente, Louis Gasnier, chiamato appositamente ad Hollywood. La prima parte del film, il debutto e l'affermazione della White, è la più interessante; e gli effetti comici non mancano: essi derivano da ragioni ben diverse da quelle, poniamo, di *Le silence est d'or*. Nella opera di Clair la risata nasce dalla ironia, dalla satira, in altre parole dallo "stile" con il quale sono visti e rappresentati i tempi eroici del primo cinema francese; in quella di Marshall essa ha origine invece dalla oggettiva ricostruzione, dal semplice documento accuratamente fabbricato: si ride soprattutto, infatti, perché ci troviamo di fronte non ad un costume storico ma ad una moda tramontata. Per la stessa ragione appaiono ridicoli, oggi, alla stessa stregua di certe cartoline e costumi da bagno, molti film muti, quelli non sorretti dall'arte: siano essi "serials" od anche opere erroneamente considerate "classiche". Tanto è vero, che anche la seconda parte di *The Perils of Pauline*, che non vuole essere parodistica, tale diventa in quanto si sviluppa seguendo uno schema da vecchio film a episodi.

** GIOVANNA D'ARCO (Joan of Arc)

Regia: Victor Fleming. - Soggetto: tratto da Joan of Lorraine di Maxwell Anderson - Sceneggiatura: Anderson e Andrew Solt - Fotografia (in technicolor): Joseph Valentine - Scenografia: Richard Day, Edwin Roberts e Joseph Kish - Musica: Hugo Friedhofer - Costumi: Herschel McCoy e Dorothy Jeakins - Interpreti: Ingrid Bergman (Giovanna), Jose Ferrer (il Delfino e Carlo VII), Francis L. Sullivan (Cauchon), J. Carrol Naish (Jean di Lussemburgo), Ward Bond (La Hire), Shepherd Strudwick (Padre Massieu), John Emery (Il Duca di Alençon), Gene Lockhart (Georges De La Tremouille), Alan Napier (Il comandante Warwyck), Selena Royle (Isabelle d'Arc) - Produttore: Walter Wanger - Produzione: Sierra Pictures-R.K.O., 1948.

QUALI RAGIONI hanno indotto Walter Wanger e Victor Fleming a riportare sullo schermo una delle più affascinanti figure della leggenda e della storia? Sulla

santa di Orléans esistono diversi film: cominciò addirittura Méliès con il brevissimo *Jeanne d'Arc*; vennero poi le opere del nostro Nino Oxilia con Maria Jacobini, e del magniloquente Cecil B. De Mille, e del francese De Gastyne con Simone Genevois, e del pesante Uicky con Angela Salloker: in questa filmografia si inserisce un "classico": *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer. Anche il cinema, come il teatro il melodramma la poesia la letteratura la musica e le arti figurative, ha dunque dato diverse opere ispirate alla Santa; e quella di Dreyer può essere messa accanto, e talvolta le supera per valore artistico, alle *Giovane di un Voltaire* e di uno Schiller, di uno Shaw o di un Anatole France, che diedero interpretazioni diverse della "Pulcella": irriverenti o canzonatorie, religiosomoralistiche o antieristiche, più o meno fedeli alla storia o del tutto libere da questa. Ora è da escludere "a priori" che Wanger e Fleming volessero con la loro *Joan of Arc* portare un contributo artistico alla filmografia sulla Santa. La "Sierra Pictures" non ha gli intendimenti che aveva la vecchia "Société Générale des Film" quando Dreyer iniziò il suo capolavoro, né Fleming possiede una natura poetica come quella del regista danese. Dopo il "classico" creato da quest'ultimo, difficile è tentare una opera artistica su Giovanna che possa reggere più o meno al confronto: molto pericolosa appariva, in questo senso, anche il tentativo, non realizzato, di un film su sceneggiatura di Jean Aurenche e Pierre Bost per l'interpretazione di Michèle Morgan e la regia di Jean Delannoy. Evidentemente ragioni del tutto industriali, cioè commerciali, hanno guidato Wanger e Fleming. E del resto possono confermare questa opinione quattro fatti principali connessi con altri minori: la popolarità di Giovanna; il titolo dell'opera teatrale da cui il film è tratto (molto nota nei paesi anglosassoni); l'aver scelto come protagonista Ingrid Bergman, la stessa che interpretò la commedia di Maxwell Anderson; e infine l'impiego del technicolor.

Abbiamo detto il titolo del lavoro teatrale: infatti *Joan of Lorraine* serve soltanto come richiamo pubblicitario, e così del resto afferma lo stesso padre Paul Decœur, consulente storico del film. La "commedia nella commedia" di Anderson è, nella sua fredda tematicità, troppo filosofica, "a teorema", difficile e soprattutto pericolosa e compromettente per una pellicola che vuole essere il più possibile commerciabile e quindi lontana da ogni pericolo di censura. Se quello di Voltaire è un poema eroico-comico pieno di sarcasmo per la Santa, se la *Jungfrau von Orléans* di Schiller è tragicamente combattuta tra il desiderio dei sensi e la sua missione divina e muore in combattimento, se *Saint Joan* di Shaw appare eroina antieristica non invasata né inviata da Dio ma portatrice del nazionalismo e del protestantesimo, se infine la biografia critica in due volumi di Anatole France riduce al minimo la parte soprannaturale nella vita di Jeanne: se tutte queste opere sono pericolose per una censura come quella cinematografica, certo lo è anche *Joan of Lorraine*. Il regista della commedia, Jimmy Master, afferma tra l'altro che « tutti dobbiamo avere una fede, ma che nessuna fede può reggere ad un esame critico »; non per questo Anderson vuole sostenere, come in un primo tempo crede la prima attrice Mary Gray,

che Giovanna sia morta invano, né che siano morti invano tutti quelli periti in guerra, ma che comunque dobbiamo tollerare la disonestà per giungere a qualcosa di positivo: che, in altre parole, il compromesso è talvolta necessario e che al compromesso si sarebbe convinta anche Giovanna quando incoronò un Delfino traditore, dando così la sua benedizione alla disonestà. Ora questo compromesso non è contemplato nel film: Giovanna apprende la vera natura del suo re a incoronazione avvenuta; né in lei affiora, come accade nella commedia, il dubbio di aver sbagliato, il tormento di non saper se è nel giusto o nell'errore; dice una battuta della commedia: «Ma non capite che io le avrei immediatamente abbandonate (le Voci) se avessi saputo che erano malefiche? Ma non lo so». Le molte tesi di Anderson, e il nucleo centrale del suo lavoro, e i riferimenti costanti al mondo attuale e quel suo credo in una democrazia che avrebbe bisogno di una chiesa non confessionale, sono tutte cose che non potevano certo soddisfare un film il quale non vuole essere né positivista né da ateo ma appunto soltanto — per ragioni commerciali — bene accetto al cattolicesimo e quindi alla maggior parte del pubblico. Pertanto altre cose della commedia vengono capovolte o eliminate: certi dialoghi di Giovanna, quando ordina alla meretrice Aurora di abbandonare il letto di Carlo VII e di lasciare Orléans; e l'arcivescovo di Reims non accusa di eresia la Santa; ma soprattutto allo scopo di rendere il film irreprensibile dal punto di vista ecclesiastico, è costante la preoccupazione di far apparire il processo come una inquisizione del tutto politica, alla quale la Chiesa sarebbe stata completamente estranea: si insiste in modo particolare sul comandante inglese Warwick (che nella commedia non appare); e se non si tenta di riabilitare Cauchon, come fa ad esempio Shaw, certe violenze usate contro la Santa dagli inquisitori vengono addolcite, e addolciti gli atteggiamenti di diversi giudici. Le vedute di padre Doncoeur sono certo un po' diverse da quelle di Pierre Champion, il consulente di Dreyer.

Fleming cerca comunque di rifarsi formalmente al regista danese per quanto riguarda il processo: lo testimoniano la panoramica sugli inquisitori e i numerosi primi piani e contro primi piani di Giovanni e dei suoi giudici. E questo è un grosso errore, perché induce ad un confronto che altrimenti sarebbe inopportuno e fuori luogo dato la natura di *Joan of Arc*. I primi e i primissimi piani creati e impiegati da Dreyer dimostrano i valori lirici psicologici e drammatici che possono assumere questi mezzi espressivi; i primi piani di Fleming sono tecnico-meccanici, esteriori; ed anche il volto della Bergman, attrice più che rispettabile, non rivela la nuda umanità sofferta della Giovanna interpretata dalla indimenticabile Falconetti, ma rimane legato in una rivestitura levigata da "diva", nelle pastoie di un technicolor non certo usato per esigenze espressive: quella esigenza che portò il Dreyer di *La passion de Jeanne d'Arc* ad impiegare quasi sempre, contro le prevenzioni del tempo, primi e primissimi piani. Il technicolor serve appunto a Fleming per gli scopi all'inizio accennati: per aumentare la magnificenza dei costumi e della messa in scena, per "ravvivare" i movimenti di massa e una battaglia troppo ridicolmente ricostruita, che fa ricordare la

Joan the Woman di De Mille: ecco quanto ha opposto Fleming alla semplicità tremendamente umana, alla scenografia stilizzata, ai bianchi e ai neri di Dreyer; e il processo del regista scomparso si può definire una illustrazione a fumetti e in technicolor di quello creato dal danese: una illustrazione che costa quattro milioni e mezzo di dollari. *Joan of Arc* segna comunque, e soltanto, una grossa vittoria dell'industria cinematografica di Hollywood: è infatti più viva, umana, staccata dalle cose terrene e santa la Giovanna del protestante Dreyer che non questa "Joan of Arc", anche se vuole essere costantemente su un piano del tutto eroico e religioso.

** SOGNO D'AMANTI (The Passionate Friends)

Regia: David Lean - Soggetto: di Eric Ambler basato su un romanzo di Herbert George Wells - Sceneggiatura: Eric Ambler, David Lean e Stanley Haynes - Fotografia: Guy Green - Scenografia: John Bryan - Musica: Richard Addinsell - Interpreti: Ann Todd (Mary), Claude Rains (Howard Justin), Trevor Howard (Steven Stratton), Isabel Dean (Pat), Betty Ann Davies (Miss Layton), Arthur Howard (Domestico), Guido Lorraine (Il direttore d'albergo), Marcel Poncin (Il portiere), Natasha Sokolova (La cameriera), Helen Burls (La fioraia), Wilfred Hyde-White (L'avvocato) - Produttore: Ronald Neame - Produzione: Cineguild-Rank, 1949.

DAVID LEAN ha voluto ritentare, con questo *The Passionate Friends*, l'esperienza psicologica e poetica di *Brief Encounter* (1945): le vicende delle due opere non solo si svolgono in alcuni ambienti analoghi (i giardini, i quartieri periferici, la stazione ferroviaria che diventa la stazione della metropolitana), ma analoghi sono anche i temi: la variazione che esiste è quella suggerita a Lean dal romanzo di Herbert George Wells da cui il film è tratto: un libro che in un certo senso rientra nella critica della società inglese peculiare a questo allievo di T. H. Huxley. Due "brevi incontri" occasionali, sia nella prima che nella seconda opera: e da questi nascono i conflitti interiori, le passioni più o meno represses. Laura e Alec diventano Mary e Steven: anche loro sono sposati, si amano e alla fine ritornano alle loro famiglie. E' appunto nella natura di tali ritorni che sta soprattutto la variazione del tema. Le esistenze turbate di Laura e Alec trovano una risoluzione nella rinuncia, più per un senso sociale che morale. Mary invece, dopo il primo incontro, non va con Steven perché all'amore che gli porta preferisce la sicurezza di una vita agiata accanto al marito che non ama: il suo conflitto non è dunque tra l'amore e il dovere, ma tra l'amore e l'egoismo; soltanto alla fine, dopo il secondo incontro, nella donna c'è della rinuncia; e tenta il suicidio: ma il film ha un lieto finale, troppo prevedibile e nello stesso tempo non giustificato per un'opera che vuole essere intimista: il marito di Mary perdona. Se esistono le analogie accennate, non uguali sono i risultati raggiunti: questo nuovo tentativo non manca comunque di qualche buona pagina, e si avverte l'intenzione di impiegare certi mezzi tecnici in funzione drammatica e psicologica. Si vedano le inquadrature della donna che medita il suicidio angolate dall'alto, e quelle oblique e soggettive del marito il quale, dopo aver scoperto il presun-



to tradimento, rivede da un punto del tutto diverso e contenutisticamente deformato alcune scene precedenti (il cameriere, ad esempio, che gli dà la chiave della camera). Questi mezzi però non riescono a inserirsi in una costruzione coerente e stilistica e diventano pertanto espedienti narrativi di comodo, come l'inquadratura della porta che si stacca su quella della macchina da scrivere con in primo piano il carrello e il foglio della pratica per il divorzio: quest'ultima immagine non assume certo un vero e determinante significato, come quella, ad esempio, della macchina e del carrello in primissimo piano in *Staroe i novoe* («La linea generale»); Eisenstein metteva in rilievo come in un ufficio l'andamento burocratico ostacolasse il normale procedere del lavoro, mentre in Lean l'idea del divorzio era già suggerita. E di comodo è il sonoro impiegato quando la Mary cerca di rintracciare, alla fine, Steven (si vedono i fili telefonici e si sentono le voci) e così si dica pure del monologo interiore impiegato da Lean, e del racconto retrospettivo. Pertanto *The Passionate Friends* si risolve più in un film grammaticalmente corretto che psicologicamente scavato.

GUIDO ARISTARCO

« SEQUENZE »

DOPO LA morte di *La Critica Cinematografica* che, sofisticata elegante seria e bizzosa, approfondita e superficiale, aveva tenuto alto il prestigio della nostra letteratura cinematografica, ecco, ancora da Parma, una nuova rivista, di carattere diverso, di diverse pretese, e di diverso tono, *Sequenze*, di cui è direttore Luigi Malerba, intende uscire con periodicità mensile, dedicando ogni suo numero a un argomento specifico. Noi le auguriamo di aver vita lunga e fruttuosa, e salutiamo questa giovane rivista che, sviluppandosi, può sempre più degnamente affiancarsi a *Bianco e Nero* e a *Cinema*, cioè le due sole riviste italiane che trattino di cinema su di un piano di arte e di cultura. Questo primo quaderno, dedicato a *Il colore nel cinema*, raggruppa ventisei nomi di critici, di saggisti e di giornalisti, nonché una bella bibliografia. Dato che in Italia noi non possediamo una vera e propria scuola critica organica, vale a dire ventisei scrittori legati da un comun denominatore, guidati dai medesimi principi culturali ed estetici, da articolo ad articolo le contraddizioni sono spesso notevoli, e spontaneamente nasce, tra le varie parti del «quaderno», la polemica. In tal modo, quella che poteva essere una antologia quantitativa, discordante, diviene spesso un terreno di scontro e di discussione; il che va tutto a vantaggio dell'argomento impostato. Il curatore, nell'ideare e realizzare questo primo quaderno di *Sequenze*, dichiara che non ha voluto stabilire un piano organico, ma che ha soprattutto mirato a raccogliere una documentazione di qualità, che portasse un contributo alla letteratura sul cromofilm, che permettesse di fissare confini e segnare strade, che magari scavasse qualche trincea sulla quale ingaggiare il dibattito. Da questo punto di vista, il «quaderno» ci pare senz'altro riuscito. Concordiamo pienamente con la redazionale *Premessa ai quaderni*, la quale specifica che la rivista «si accosta al cinema considerandolo specialmente sotto "l'aspetto" di interesse umano», che «l'ambizione maggiore della rivista sarebbe quella di diventare soprattutto campo di idee nuove e organo di cultura viva, non soltanto fonte di critica e di documentazione erudita». Codeste posizioni a noi paiono importanti, in quanto non potrebbero non essere che un nutrito apporto allo svincolamento della cultura cinematografica dall'arcadia, dalla falsa filologia astratta, dal formalismo tecnicistico e dal falso moralismo ipocrita e retrogrado. E ci paiono importanti soprattutto perché pensiamo che *Sequenze* possa essere il terreno adatto a molti di quei colloqui, di quelle «rencontres» nel corso delle quali le polemiche si possono svolgere liberamente e francamente.

E veniamo, seppur succintamente (alla polemica sul colore le pagine di *Cinema* sono aperte, non è il caso che ci addentriamo noi ora in questo campo, nel corso di questa breve nota), al «quaderno» vero e proprio. La «premesse», dovuta al curatore del fascicolo, parte proprio dalla polemica: in contraddittorio con l'articolo di Lamberto Secchi, *Un equivoco estetico a proposito del cinema a colori*, Aristarco precisa che «sembra ancor più assurdo il criterio di stabilire l'artisticità di una pellicola in proporzione diretta al suo valore cinematografico; porre, in altre parole, questo valore come condizione non soltanto necessaria ma addirittura sufficiente per giudicare buono un film». Questa posizione ci pare un valido contributo allo sviluppo della teoria critica del cinema, ci pare improntata non solo a un giusto «storicismo», ma anche alle ragioni di un approfondimento della teoria del film. Dieci anni fa, quindici anni fa, l'esistenza del «cinema cinematografico» era una tendenza «storicamente giustificata, e una giusta reazione alle generali condizioni del cinema italiano, e all'indeterminazione che vi germogliava attorno. Era, insomma, una teoria che serviva allo sviluppo dell'arte e della cultura cinematografica. Ma dieci anni sono passati, e par strano che per certi giovani siano passati senza lasciar traccia: onde essi, spesso dotati di talento e di robuste conoscenze, scrivono oggi gli articoli che i loro colleghi più anziani scrivevano dieci anni fa, e pare non si preoccupino di andare avanti, di scavare più in profondità nei problemi, e in modo originale, personale. Oggi il cinema ha fatto fondamentali passi in avanti, e la teoria è rimasta svariati passi indietro. Si tratta di riportare la teoria e la critica sulle posizioni



raggiunte dal cinema d'oggi, nelle sue espressioni più vive. Evidentemente, il metro meccanico del «cinema cinematografico» non serve più: e forse inconsciamente lo avvertono molti critici giovani, i quali però non hanno ancora portato avanti un vero processo di revisione dei valori, non hanno ancora creato quella nuova scuola che noi, di loro un poco più anziani, vorremmo creassero. L'occasione era ed è tutt'ora bella: il cromofilm. Amici, non lasciamoci irretire dalle posizioni conquistate, capovolgiamole se è necessario, sul piano generale della teoria dell'arte cinematografica, e studiamo quale possa e debba essere il vero apporto, la sostanziale «novità» del colore. Altrimenti, rischiamo di pigliare le cantonate che teorici e saggisti, pur illustri, presero allorché nacque il sonoro. Il sonoro uccide l'arte del cinema, dissero. Il sonoro non cambia nulla, il sonoro cambia tutto, il sonoro cambia solo qualcosa: e oggi, il colore? In *Il tema cromatico* il curatore del «quaderno» analizza minuziosamente certi aspetti di *Leave Her to Heaven*, di John M. Stahl. Purtroppo, a nostro modo di vedere, il film è, nel suo complesso, troppo mediocre per meritare uno studio talmente impegnativo. Nondimeno, Aristarco non ha torto, in quanto anche nelle opere mediocri (ed egli «mediocre» definisce, appunto, il film in questione), forse soprattutto in quelle, si può intravedere qualche occasionale risultato degno di rilievo. Senz'altro nel film di Stahl un tema cromatico c'è, e in qualche raro momento usato con abilità: il guaio è che codesto tema si applica a un'opera che esula nettamente dal campo della cultura, anzi ci pare assuma posizioni di anti-cultura. *Leave Her to Heaven* può portare qualche apporto «sperimentale» al cinema a colori, ma nessun apporto allo sviluppo del cinema come arte.

Massimo Alberini è uno scrittore che troppo spesso ama rimanere ai margini dei problemi. Sarebbe auspicabile che egli si svincolasse da codesto immeritato «complesso d'inferiorità», perché egli sarebbe in grado di darci saggi ben più succosi di questo suo *Il pubblico non ci fa caso*. Ma dove difetta di teoria, Alberini abbonda in senso di osservazioni. Soprattutto egli non dimentica il pubblico, questo benedetto pubblico del quale tanti critici sembrano fare a meno, come se l'arte riguardasse soltanto loro. Nel suo articolo, Alberini pone in risalto un fatto importante: al film a colori, il pubblico non presta grande attenzione, diversamente che rispetto al sonoro. Ciò è importante da molti punti di vista: non ultimo da questo: che il sonoro venne lanciato per mediare a una delle più gravi crisi che avessero mai travagliato l'arte cinematografica, e che il colore oggi dovrebbe adempire la medesima funzione. Senonché, il disinteresse (o l'interesse molto relativo) del pubblico, dimostra che stavolta la crisi non si risolve con una semplice innovazione tecnica. Ci vuol altro. E non si obbietti che, in fin dei conti, le sale son sempre piene. La crisi, oltre che di soggetti e di orientamenti, è di sovrapproduzione: e le crisi di tal genere sono sempre le più gravi ed acute. *Appunti per una grammatica del film a colori*, promette il titolo dello scritto di Osvaldo Campassi. La promessa è mantenuta, anche se le posizioni generali dell'autore sono ancora quelle dei vecchi e venerabili teorici, onde «il taglio... è uno degli atti di maggiore importanza nella creazione del film». Purtroppo conosciamo molti film pieni di «tagli», il cui solo torto è di non essere veri e propri tagli nel senso comune della parola; e altri film conosciamo, privi di «tagli», ma autentiche opere di cultura e d'arte. «Certo: farei un film a colori. E qui tornerebbe a proposito dire quale dovrebbe essere la funzione del colore nel film e inoltre se di funzione si debba parlare». Così inizia un inedito di Francesco Pasinetti, il quale aveva ben compreso che con la sola «funzionalità» arte non si dava, se aveva in mente un soggetto goldoniano pieno di vita, di fascino morali e sociali. Accuratamente Mario Verdone rievoca Emile Reynaud; Paul Nash, in *Il colore nel film e nei disegni animati* ci pare centri il problema laddove afferma che il cromofilm «non può produrre gli effetti naturali». Ma il problema non verte sul natura-

lismo dell'arte, semmai riguarda il realismo dell'arte, che è questione di sostanza, non di mezzo tecnico o di pura invenzione estetica. D'altra parte l'affermazione del Nash «Disney è uno dei pochi geni del cinema» lascia alquanto dubbiosi, perché crediamo che difficilmente un vero genio potrebbe decadere, come Disney ha fatto negli ultimi dieci anni circa.

La *Breve storia del cinema a colori* di G. C. Castello non presenta lacune sostanziali, ancorché sia una storia più che altro basata su ricordi personali (a questa stregua non potremmo mai scrivere la storia di Roma antica). Notiamo però che alcuni esempi «classici» mancano: per esempio *L'albergo rosso* muto di Epstein, che in un paio di sequenze diceva sul «montaggio del colore» assai più di tanti recenti esempi; e notiamo che altri esempi notevoli mancano (per esempio i film sovietici a colori, da *Usignolo*, piccolo usignolo e *La fiera di Sorocinski* di Ekk ai recenti *Leggenda della terra siberiana* di Pirjev, *Il treno va a Oriente* di Raisman e *Micuriin* di Dovzhenko). L'autore, che analizza giustamente e con buoni risultati *Becky Sharp*, che giustamente constata il fallimento di *Fantasia*, sopravvaluta il *Munchausen* di Von Baky. Non possiamo d'altronde concordare con la sua conclusione: «il colore ha finora disperso, in sensi opposti e troppo sovente errati, le proprie possibilità espressive», in quanto non crediamo che «il colore» sia un'entità personale, a sé, capace di andare in modo autonomo per una strada o per un'altra. Il colore da solo non fa nulla: sono i registi e gli industriali che fanno qualche cosa con il colore. *Colore reale e colore irreale*, di Glauco Viazzi, che vorrebbe impostare il problema su basi nuove, è troppo affrettato e superficiale. L'autore espone alcune tesi di tipo nuovo, ma non le dimostra. E questo è singolarmente grave. Baldo Bandini, specialista in scenografia, tratta della *Scenografia a colori*: in sostanza, non fa che aggiungere un capitolo ai suoi *Ragionamenti sulla scenografia*. Giustamente Antonioni sostiene che *Il colore non viene dall'America*: ecco una tesi che si sarebbe anche potuto non dimostrare, tanto è reale e immediata. L'autore invece ha voluto pigliarsi il gusto di dimostrarla, anche se il film a colori ch'egli auspica ricondurrebbe, crediamo, il cinema nel vicolo cieco del formalismo estetizzante. Considerevolmente improntato alle teorie del formalismo è anche il saggio di Fausto Montesanti, *Prospettive del technicolor*, sebbene certe osservazioni siano acute e sostanziose. Discutibile invece l'analisi che di *Becky Sharp* fa Sergio Romano: in quanto a noi pare che in quel film il colore non solo ricreasse effetti coreografici, spettacolari e ritmico-figurativi, ma anche tentasse una sia pur sommaria psicologia e moralità. Se, come dice Antonio Nediani, in *Il colore e l'interpretazione dell'attore*, il cinema fosse davvero «pittura in movimento», tutta la storia del cinema sarebbe da rifare. Può essere un'esperienza allettante.

Chiudono il numero un corretto ed equilibrato articolo di Bonfante su *Enrico V*, e l'articolo di Sechi di cui s'è parlato all'inizio, che sostiene che «non può esistere una estetica del cinema che non sia quella delle altre arti», affermazione che, per essere valida, dovrebbe essere accompagnata dalla dimostrazione che l'estetica cui l'autore crede sia non soltanto la sola possibile, ma anche la sola giusta. *Il colore nel cinema* reca, oltre ai saggi e agli articoli ricordati, brani di teorici (Spottiswoode, Barbaro, Arnheim, Balázs), note di saggisti e registi, nonché interessanti opinioni di poeti e letterati. Nel complesso, come si vede, un materiale ricco e interessante, che non solo invita, ma quasi costringe alla discussione. (E noi, che polemizzare non volevamo, ci siamo lasciati trascinare).

GLAUCO VIAZZI

UNA RISPOSTA

Caro Lugli,

leggo nel n. 23 di *Cinema*, in una lettera aperta ch'ella indirizza a Fernando di Giammatteo, ch'io sarei stato invitato a far parte di un comitato per l'aggiornamento della Storia del cinema di Francesco Pasinetti e che avrei, a causa dei miei numerosi impegni, declinato l'invito.

Ora, né mi consta di esser mai stato interpellato in proposito, né mi consta, conseguentemente, di aver opposto il rifiuto che Ella mi attribuisce. Cordialmente,

Glauco Viazzi

CIRCOLI DEL CINEMA

IN QUESTE settimane, nelle varie città e paesi d'Italia, i circoli del cinema riprendono uno per uno la loro attività, inaugurando (nella maggior parte dei casi) un nuovo anno sociale. Insieme ai vecchi circoli, quelli che hanno già una storia e una tradizione di quattro-cinque anni, troviamo oggi — sulla linea di partenza — molte nuove associazioni sorte negli ultimi mesi o nell'ultimo anno. E' con grande piacere e con entusiasmo che tutti gli appassionati sostenitori del buon cinema salutano questi nuovi amici, queste nuove organizzazioni del cinema. Lo sviluppo quantitativo che si è avuto in quest'ultimo periodo di tempo (anche durante i mesi estivi, che dovrebbero essere di stasi), pone ora dei problemi e delle responsabilità molto precisi per quel che riguarda la regolamentazione, il coordinamento, il rafforzamento di tutte queste energie orientate verso la diffusione della cultura cinematografica. Vi sono dei problemi di organizzazione (serietà e consistenza delle strutture dei nuovi circoli, preparazione cinematografica e responsabilità tecniche e pratiche dei nuovi dirigenti, valore culturale dei programmi presentati e — in generale — di tutta l'attività dei circoli) che non possono essere rinviati nella loro soluzione, anche se questa non sarà tanto semplice, né magari ben accetta a tutti. Un rinvio potrebbe significare oggi un grave danno, una serie di intralci, di complicazioni, di « grane » per tutti i circoli, senza contare il pericolo di deviazioni, più o meno coscienti, sia sul terreno culturale (difficoltà nell'elaborare i programmi), sia su quello organizzativo (tendenze commerciali o paracommerciali).

Indubbiamente, un notevole contributo all'impostazione delle soluzioni di tutti questi problemi è stato dato dal III° Congresso nazionale della Federazione dei circoli del cinema a Venezia, di cui abbiamo dato un ampio resoconto e che ci fornirà ancora, in altre occasioni, materiale per riprendere alcune questioni particolari. Il numero dei circoli presenti, il vivo e approfondito dibattito che si è acceso su ognuno dei problemi discussi, la portata delle deliberazioni, confermano l'importanza e il valore di quella riunione. Il suo risultato più concreto, anche alla luce dei successivi sviluppi della situazione generale, è stato senz'altro la ripresa del funzionamento, sia pure in misura graduale, degli uffici della federazione nazionale. La stragrande maggioranza dei circoli del cinema ha dimostrato di ben comprendere l'assoluta necessità di una organizzazione federativa efficiente e ha preso di conseguenza tutte quelle decisioni di carattere tecnico e amministrativo necessarie per garantire la vita, il funzionamento, ma soprattutto la solidità della F.I.C.C. Ci si trova ora, in apertura di stagione, con una massa enorme di problemi da risolvere, tutti importanti, tutti urgenti, tutti generali. E questi problemi andrebbero risolti prima ancora o nello stesso tempo che la struttura federativa cominci ad esistere.

Qualcuno, forse senza troppo riflettere,

si è illuso che votando determinate mozioni, al congresso di Venezia, tutto fosse già risolto e liquidato, ed è restato in inerte attesa. Qualche altro, dopo un certo numero di giorni contati con impazienza in attesa di veder tutti i problemi risolti e liquidati dalla direzione della F.I.C.C. eletta a Venezia, ha troppo frettolosamente concluso che era meglio riprendere l'attività disinteressandosi dei problemi comuni a tutti gli altri circoli. Ecco gli errori che possono essere stati commessi, in queste ultime settimane, da taluni dirigenti: un po' di « miracolismo » ingenuo o della vera e propria mancanza di coscienza associativa. Nessuna critica, concretamente fondata, sarà mai respinta da chi ha accettato il compito di rimettere in efficienza la struttura della Federazione. Anzi è necessario per il buon andamento del lavoro che esista un continuo e stretto scambio di esperienze tra la base dei circoli e l'organizzazione nazionale. Ma, non ci stancheremo mai di ripeterlo, non si può pensare che la F.I.C.C. sia un organismo a sé stante, indipendente dai circoli. Come una nuvola sospesa a mezz'aria. La Federazione è composta dai circoli e solo dai circoli. L'attività sinora svolta non è da sottovalutare. Il problema fondamentale che ci preoccupa, cioè la possibilità di ottenere film retrospettivi e di interesse artistico, si sta ormai avviando a soluzione. Da una parte, se la collaborazione di tutti i circoli sarà tempestiva ed intelligente, entro brevissimo tempo potrà essere distribuito un primo « catalogo-repertorio » dei film reperibili presso il normale noleggiatore. Dall'altra, le trattative con la Cineteca Italiana hanno subito una svolta decisiva in occasione della riunione del Consiglio di amministrazione (16 ottobre) in seno al quale si è discusso dei rapporti con la F.I.C.C. La conclusione di un accordo è ormai imminente. La Cineteca, infatti, dopo aver chiarito con i rappresentanti della Federazione le caratteristiche organizzative e culturali che devono informare l'attività dei circoli, per garantirne la non commerciabilità, constatando l'aderenza dei punti fissati di comune accordo alla sostanza dei regolamenti internazionali della F.I.A.F., ha ritenuto necessario contemplare nel suo piano di attività la fornitura di un certo numero di film alla Federazione, senza richiedere compenso alcuno, perché vengano da questa distribuiti ai circoli.

Con il tesseramento federale, con le trattative condotte con la Cineteca Italiana, con le azioni intraprese per il riconoscimento ufficiale dell'attività culturale dei circoli, la F.I.C.C. ha già iniziato e continua la sua opera di tutela e di organizzazione nell'interesse generale di tutti i suoi membri. I circoli devono rendersi conto delle difficoltà che oggi la Federazione incontra e cerca di risolvere, considerando che ogni iniziativa isolata presa da un circolo non può che rappresentare un intralcio alla soluzione dei problemi di tutti.

VIRGILIO TOSI

VETRINA

IL « CINECLUB senese » fu fondato nell'ottobre 1947 da un gruppo di cineamatori, ma la prima proiezione (e precisamente un festival di Chaylot) fu tenuta nel gennaio 1948. Gli spettacoli si tenevano allora nella saletta annessa ad un cinema locale e venivano preceduti da un'introduzione critica tenuta da un dirigente. I film più ricordati di quel primo periodo di attività furono 1860 di Blasetti, L'uomo di Aran di Flaherty, Lampi sul Messico di Eisenstein, 14 luglio di Clair, Hallelujah! di Vidov, Carnet di ballo di Duvivier, Ombre rosse di Ford. La vita del cineclub in quel suo primo periodo non fu facile: difficoltà di carattere principalmente finanziario costrinsero i dirigenti ad interrompere l'attività nel marzo 1948, cosicché per l'anno successivo si dovette cominciare daccapo. Dopo aver sormontato difficoltà di ogni sorta, si decise comunque di iniziare una nuova stagione d'attività. Nel mese di febbraio, il Circolo venne a trovarsi in gravi condizioni economiche e di prestigio. Tra l'altro, si lamentava il cattivo stato e spesso lo scarso interesse dei vecchi film reperibili sul mercato normale. I giovani dirigenti (quasi tutti studenti universitari), per assicurare il proseguimento dell'attività, vennero a trovarsi nella necessità di chiedere sovvenzioni ad enti locali; in questo, furono validamente aiutati da eminenti personalità del mondo culturale senese che si prestarono fattivamente al ristabilimento delle finanze e del prestigio del Circolo. Nel mese di marzo, si costituì un nuovo consiglio direttivo, anzi un « comitato provvisorio » con l'incarico di condurre a termine nel migliore dei modi il corrente anno sociale per poi, all'inizio della nuova stagione, indire le elezioni per la costituzione di un

CIRCOLO DEL CINEMA DI SIENA

consiglio direttivo stabile. In questo secondo anno (iniziato il 9 dicembre 1948) sono stati proiettati con particolare successo i seguenti film: La grande illusione di Renoir, Kermesse eroica di Feyder, Ivan il terribile di Eisenstein, Il bandito della Casbah di Duvivier, Breve incontro di Lean, Sciucchi di De Sica, Le diable au corps di Autant-Lara, L'ultima tappa della Jakubowska, Strada di confine di A. Ford, In nome della legge di Germi (in anteprima), L'ultima speranza di Lindtberg, Il fuggiasco di Reed, L'anno sociale 1948-49 si è chiuso con il milione di Clair e con Charlot pellegrino. Le proiezioni hanno avuto luogo, seralmente, in un salone dell'Accademia degli Intronati. Il numero dei soci era di 62. Le quote sociali prevedevano una forte riduzione e la possibilità di una rateazione per operai e studenti.

Già in altre occasioni abbiamo dovuto accennare (o in altro modo siamo stati interessati) alle difficoltà finanziarie di alcuni circoli del cinema. Da una parte, constatiamo con soddisfazione come — nel caso del C. C. senese — oltre ad alcuni privati, sia intervenuta anche l'amministrazione comunale (non è la prima volta che indichiamo la necessità e l'utilità per tutti i circoli del cinema di ottenere un riconoscimento anche tangibile della propria funzione culturale, quindi sociale, dai Comuni). Dall'altra parte, però, ci sembra necessario sottolineare come la fondamentale causa di questi pressoché permanenti squilibri di bilancio sia da ricercare nel troppo esiguo numero di aderenti al circolo. Da ciò, l'invito più volte ripetuto su queste pagine, ad allargare il numero dei soci, ad estendere la propria attività in settori e ambienti troppo spesso trascurati (scuole, fabbriche, università). Bisogna evitare che un circolo del cinema diventi la cristallizzazione di un gruppetto di cineamatori isolati da tutti gli altri spettatori cinematografici.

Agli amici di Siena, auguriamo una buona ripresa di attività per la prossima stagione, un bilancio migliore, una massa di nuovi soci che essi sapranno reclutare nell'interesse stesso del circolo e di una più larga diffusione del buon cinema.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

EUGENIO BUZZONI (Milano). Grazie dei rilievi. Per il caso Dolin non so spiegarmi la ragione di quella data da te riportata; io ho attinto le notizie su riviste russe, ma i caratteri cirillici — ahimè — erano competenza di un amico: lo pregherò di controllare per stabilire chi di noi ha ragione. Gli altri errori che hai trovato nelle didascalie sono evidentemente dei « lapsus ». Per dimostrarti la « mia inalterata benevolenza » (uso parole tue) ti comunico volentieri i dati di Schiavo d'amore. Anno 1934; titolo originale: « Oj Human Bondage »; produzione RKO; durata, 83 minuti; regia di John Cromwell; soggetto tratto dal romanzo di W. Somerset Maugham, sceneggiato da Lester Cohen; fotografia di Henry W. Gerrard; montaggio di William Morgan; attori: Leslie Howard, Betty Davis, Frances Dee, Kay Johnson, Reginald Denny, Alan Hale, Reginald Owen, Reginald Sheffield e Desmond Roberts. Il Prigioniero di Amsterdam è stato prodotto da Walter Wanger nel 1940, con la regia di Alfred Hitchcock, traendo il soggetto da « Personal History » di Vincent Sheean. L'operatore principale era Harry Stradling; gli attori: Joel McCrea (Johnny Jones), Herbert Marshall (Stephen Fisher), Laraine Day (sua figlia), Albert Bassermann, George Sanders (il reporter inglese Jollott) — un cognome di origine irlandese che deve essere sempre scritto con la doppia iniziale minuscola — Eddie Conrad, Edmund Gwenn, Eduardo Ciannelli, e Robert Benchley nella parte — c'era da aspettarselo — del giornalista eternamente ubriaco di rum; Lydia di Duvrier è americano.

FRANCO JIRITANOS (Milano). Educare il pubblico — dici, è irritante per te come per me sentir fischiare un bel film, udire giudizi — sovente emessi da gente elegante (e presumibilmente istruita) — gravidi di boria e di banalità. È terrificante lo spettacolo di intere file di persone (al cinema si va in comitiva, il più delle volte, disposti a far quattro risate a spese di un dramma) che hanno lo stesso parere (erraticissimo) su un film e sempre in quella chiave (sbagliata) arrivano alla fine della proiezione. Eppure, caro Franco, è umano tutto questo, è un fatto di oggi e di sempre. Tuttavia — vorrei aggiungere — di questi tempi la volgarità s'è fatta più massiccia, quasi inattuabile; hai sentito quel disco di Raspa che si vale dei suggerimenti di un direttore d'orchestra il quale invita « il cavaliere a grattare la schiena alla dama? Il critico che citi forse a

te dava affidamento prima del voltafaccia; io l'ho sempre creduto un mediocre e talvolta un inetto. Sì, la tua proposta per una critica cinematografica potrebbe partecipare al « Premio Pasinetti ».

VIRGILIO C. (Castellazzo Bormida). Per discutere le tue osservazioni mi servirebbero tre pagine della rivista, e forse non basterebbero. Ho invece tagliato la testa al toro: la lettera si trova sul tavolo della redazione, la quale ha promesso di tenere nel dovuto conto i tuoi suggerimenti. E intanto ti ringrazia dell'interesse. Auguri, Virgilio.

JOHNNY BELINDA (Senza indirizzo). Hai sbagliato destinatario; di solito — per ferma determinazione — non rispondo alle domande di natura « divistica ». Comunque: per avere una foto di Ingrid Bergman, con o senza autografo, scrivi all'Ufficio Stampa della R. K.O., via Romagna 5, Roma. Per quel doppiato credo sia stata fatta una « melange » delle più note traduzioni.

VITTORIO RINALDI (Venezia). Il progetto di un manuale alla Marangoni, sul cinema — anche se un poco facile — non è inutile; so anch'io che molti lettori desiderano conoscere meglio la nomenclatura cinematografica, e soprattutto quegli elementi che concorrono a creare il linguaggio critico. Tenendo conto però che la critica cinematografica, almeno in Italia, ha preso le mosse — come sistema e come « pergo » — dalla critica letteraria; ma non faccio un caso generale intendiamoci. Ecco perché la parola « funzione » che tanto ti preoccupa, deve essere intesa come la si intende solitamente nelle critiche letterarie (stanolta tuttavia si applica al cinema). La « grammatica » dello Spottiswoode è interessante, e utile. Non ho detto che la musica descrittiva non abbia assolutamente valore artistico; eceppivo sulla bontà della musica intesa come mero commento di un film (ci sono anche i casi Rozsa, Prokofjev, Hageman, Tiomkin e altri che danno l'idea esatta del buon compositore al ferreo servizio del film).

Il « Calligrafismo » sovente s'imparenta con la « freddezza », sovente è fratello del « compiacimento » e più spesso è amico intimo del « dilettantismo ». Per Castellani non parlerei di « calligrafismo » in riferimento a Sotto il sole di Roma; bensì nei riguardi di Un colpo di pistola.

PAOLO E. AMBROGIO (Reggio Calabria). Abbiamo inviato la tua lettera a Blascetti.

ETTY VANNELLI (Mondovì). La

amministrazione di Sequenze è a Parma, in via San Biagio 4; un numero costa L. 150; l'abbonamento semestrale, L. 800, e annuale Lire 1500. Il primo numero è dedicato al colore nel film, il secondo esce in questi giorni.

UN LETTORE DI VERCELLI (Vercelli). Abbiamo inviato la lettera a Germi.

GIORGIO CAVALLINI (Genova). Al numero abbondante di domande rispondo con un'esigua quantità di dati; il resto ai prossimi numeri. Il regista di il figlio della furia è John Cromwell; di Amanti senza domani, Marcel L'Herbier; di Il sentiero della gloria, Raoul Walsh; di Tombolo, Giorgio Ferroni; di Una donna vivace, George Stevens; di Robin Hood (l'edizione con Flynn), Michael Curtiz e William Keighley; di Strada maestra, Raoul Walsh; di La maestrina, Giorgio Bianchi; di Orgoglio e pregiudizio, Robert Z. Leonard; di Non sei mai stata così bella, William A. Seiter; di Scandalo al villaggio, Volker von Collande; di Un uomo ritorna, Max Neufeld; di Il sosia innamorato, Edward Buzzell; di Congo Express, Eduard von Borsody; di Kitty, Mitchell Leisen. L'ultima notte (En Natt) di Molander non ha la Baarova come protagonista bensì Gerda Lundqvist, insieme a Uno Henning, Björn Berglund e Inget Bruggren. L'edizione francese, diretta da Henry Fescourt, era interpretata invece da Madeleine Renaud. Nel Maggiordomo di Leo McCarey, il protagonista Charles Laughton finiva proprietario di un ristorante, se ben ricordo. No, non sono Aristarco. Il richiamo della foresta di Wellman mi piacque in quel lontano 1936, quando lo vidi per la prima volta. Lo apprezzai meno nel 1939, ad una seconda visione.

LUCIANO RAINUSSO (Rapallo). Ho avuto spesso modo di notare la tua diligenza nel raccogliere dati e notizie sul film danese, e oggi la tua lettera con le informazioni sul regista George Schneevogt mi convince ancor di più della bontà dei tuoi studi. Invito tutti i lettori che al cinema danese dedicano un po' del loro tempo, a corrispondere con te a Rapallo, in via privata A. Volta n. 10. Mi dici che Schneevogt si è ritirato dal cinema e vive a Copenhagen in incerte condizioni di salute; e che il suo ultimo film, nella traduzione letterale italiana è Io ho vissuto e amato (1940). A mia volta ti comunico il titolo che manca alla lista dei film di Schneevogt venuti in Italia, da te compilata: Dio bianco (« Ekaluk ») prodotto nel 1930 dalla Nordisk e da noi presentato nel 1931, in una edizione di m. 2056. Di Dalsheim altro non so oltre a quello che già ti ho detto. Di Klostret i Sandomir, diretto nel 1919 da Sjöström è impossibile conoscere il nome del distributore italiano: è certo comunque che il film ha fatto la sua apparizione da noi. Nozze sotto il terrore, di cui spesso mi parli e chiedi notizie, è stato girato nel 1927 da Sandberg col titolo originale di « Revolutionsbryllup », interpreti Gösta Ekman, Diomira Jacobini, Fritz Körner (il quale, abitando a Hollywood, e lavorando sovente alla Universal Pict. — Universal City, Cal. — potrebbe rispondere ad una tua lettera). Il caso William Wyler è più complicato degli affari danesi, non per mancanza di notizie, bensì per l'abbondanza di dati, elenchi e informazioni in netta contraddizione. Wyler, secondo alcuni, non avrebbe mai diretto Destry Rides Again (tratto da un romanzo di Max Brand, lo Zébacò del Far West) di cui si conosce una prima edizione nel 1932 interpretata da Tom Mix

e una seconda nel 1939 interpretata da Marlene Dietrich e James Stewart. C'è però un largo margine alle possibilità perché William Wyler dal 1926 al 1928, a detta di vecchi annuari, ha diretto cinquantatré film, in parte « shorts » e in parte a lungo metraggio, dedicati al genere « horse opera ». Secondo un elenco particolareggiato apparso su un almanacco americano di sedici anni fa, le prime notevoli fatiche di Wyler andrebbero così elencate: Lazy Lightning e Stolen Ranch sono del 1926, Hard Fists è del 1927 come Blazing Days; Straight Shootin' è stato messo in distribuzione il 7 agosto 1927, Border Cavalier il 25 settembre e Desert Dust il 25 dicembre dello stesso anno. Thunder Riders è uscito il 19 agosto 1928, e il 21 ottobre — sempre del '28 — c'è stata la « première » di Anybody Here Seen Kelly? L'ordine, lo riconosco, è molto diverso da quello che le storie e le filmografie riportano, ma persisto nel fidarmi dell'elenco che ho consultato. Buon lavoro!

SANDRO ROSTI (Milano). Si Ciné Club che esce in Francia periodicamente, è molto serio e interessante anche se la veste tipografica è modestissima. Per un abbonamento annuale è sufficiente come tu avverti inviare 150 franchi francesi alla Fédération Française des Ciné Clubs, 2 rue de l'Elysée - Paris VIII. Der zerbrochene Krug è stato realizzato da Ucieky nel 1937, ma solo nell'autunno del 1941 il film è apparso in Italia, col titolo L'Orma del diavolo.

VITTORIO NASTRI (Belluno). E' vero, Sorvegliato speciale è dovuto al regista-pioniere dei film gangsters, Mervyn Le Roy; ma dei vecchi lavori, Sorvegliato speciale non ha neppure un decimo dei pregi.

GIOVANNI BUSSOTTI (Terni). Per i libri supplementari aspetta la « bibliografia essenziale ». Intanto leggi il cinema di Sadoul edito da Einaudi: ci sono forse nozioni che conosci già, comunque è sempre un'utile lettura. E cerca, fra

La redazione di Cinema cerca copie del:

« MOTION PICTURE ALMANAC » precedenti al 1945. Cerca il volume del 1946-47.

le recenti edizioni Einaudi, il libro su Chaplin. Le « dive » del passato sono importanti a volte quanto i bei film; questi rappresentano i risultati estetici, quelle mostrano le vittorie sul costume (non badiamo alla bontà dell'esito) e poiché hanno avuto il loro peso è giusto parlarne oggi, tenendo per unico intento l'esame del fenomeno, al di fuori di ogni entusiasmo « fanatico ». In diversi casi bisogna includere John Ford nella lista dei registi creatori.

NINO MANCUSO (Salerno). Di Der Apfel ist Ab s'è già occupato Cinema, il destino di Dies Irae e di Les enfants du paradis è ancor oggi incerto: il primo ritengo sia impossibile vederlo programmato per le ragioni che più volte ho esposte rispondendo ai lettori, il secondo ho l'impressione sia stato doppiato e ridotto — mi fondo su alcune indiscrezioni — e in seguito ritenuto poco commerciale. Ad ogni modo, come te, spero che queste due opere (e soprattutto — ripeto « soprattutto » — la prima) siano fatte conoscere al nostro pubblico. Le tue considerazioni su quell'istituto mi trovano completamente d'accordo; quanto a quel signore, anch'io non ne ho mai sentito parlare prima d'oggi, e non ho elementi sufficienti per riconoscergli una certa competenza di cinematografista. Grazie degli auguri.

IL POSTIGLIONE

MOTIVAZIONE INTIMA

SI PUO' subito mettere avanti una verità di ordine generale, che del resto è ben conosciuta ed ammessa: ogni arte ha bisogno di attingere dalla realtà quella varietà di contenuti e di forme, quella gamma di suggerimenti e di ispirazioni che soli possono nutrirla ed impedirle di cadere in un formalismo fine a se stesso o in una ripetizione di vecchi espedienti. Così la pittura ha bisogno dei suggerimenti della natura (che devono esser naturalmente presi come tali, cioè solo come suggerimenti, se non si vuole copiare, cioè fare dell'accademia). L'opera letteraria ha bisogno, più che di essere ben fatta letterariamente, di avere delle cose da dire; tant'è vero che alla lunga si salvano nella lotta contro il tempo solo quelle opere che non obbediscono ad un puro impegno formale ma che portano il messaggio di un nuovo e vivo contenuto poetico (che dev'esser d'altronde ben tradotto in forme d'arte) e che recano il segno di una diretta esperienza dei sentimenti. Chi prende in esame solo le forme (pittoriche o letterarie) in cui quei sentimenti e quei contenuti si sono attuati e cerca di trovarvi il segreto della confezione dell'opera d'arte, e crede di fare ancora dell'arte ripetendo quelle forme, fa opera più o meno accademica e voluta, priva di quella vita che è data dalla necessità del sentimento.

Se ammettiamo questo principio generale, non possiamo fare a meno di applicarlo al cinema. E d'altra parte non importa neppure ammetterlo preliminarmente, dato che l'osservazione delle opere cinematografiche ce lo ridimostra in tutta la sua evidenza. Quali sono i capolavori? Quelli in cui appare una personalità. E come si manifesta questa per-

sonalità? In una superiorità puramente formale? No certo. Se così fosse, un *The Stranger* di Welles diverrebbe un capolavoro; mentre invece davanti ad esso, come davanti a certe opere di Cocteau, ci limitiamo a dire che si tratta di lavori di innegabile ingegnosità, interessanti, ecc. Invece *Kameradschaft*, *Hallelujah!* e *Ladri di biciclette* s'impongono nonostante la semplicità dei loro mezzi, ed è per un senso di vita più profondo che sanno comunicare. Sono come i romanzi di Stendhal, bellissimi pur senza apparenti pregi letterari; mentre le opere cinematografiche di Cocteau ad esempio, col loro calligrafismo, possono essere avvicinate a certi libri decadenti dell'ultimo Ottocento, secondari nell'evoluzione dello spirito. Dov'è il segreto dell'importanza e della bellezza di quelle grandi opere cinematografiche esteriormente poco appariscenti? Anzitutto in una loro profonda motivazione intima. Sia Pabst che Vidor e De Sica hanno sentito quelle opere come mezzi per estrinsecare le loro idee sugli uomini, le loro valutazioni morali, le loro scoperte psicologiche; ed ecco che la bellezza di quei film si regge su una quantità di particolari che rivelano profonda conoscenza delle cose umane, senso della verità, commozione semplice e sincera, cioè diretta ed immediata poesia. Questa naturalezza, questa verità, questa poesia non possono essere raggiunte con nessun mezzo artificiale, con nessuna speciosa bravura. Cocteau cerca qualcosa di poeticamente fiabesco, ma quella sua debole vena di nebulosa poesia di origine tutta letteraria non vale un quarto di quella semplice, potente, reale, di *Ladri di biciclette*.

E qui cade opportuno dire — con di-

scorso un po' incidentale — che le grandi opere cinematografiche realistiche rivelano nei loro autori raggiunta conoscenza della realtà, mentre quelle minori dei loro allievi dimostrano solo il desiderio di raggiungere quella realtà, desiderio che appar visibile nell'uso dei mezzi esteriori della scuola, riprese dal vero, attori non professionali.

L'opera cinematografica sincera ed essenziale ha un altro pregio: di esser sempre formativa ed educativa, provocando nello spettatore emozioni di natura non fallace ma profonda; mentre le emozioni generate dagli altri film hanno invece una certa oziosità e non portano l'individuo ad un miglioramento, divertendolo soltanto, o facendolo pensare in maniera del tutto superficiale. Di qui l'importanza non solo artistica del cinema ispirato dalla realtà, che prospetta problemi autentici. L'uomo nel buio della platea è scosso dalla verità di certe situazioni e può anche esser capace di sentire la morale profonda e umana che è racchiusa in certi scioglimenti. Su troppi spettatori purtroppo tali film passeranno inutilmente, ma su altri avranno un effetto profondo, più di un libro letto, più di un discorso udito. E del resto come possiamo affermare che certe persone assolutamente non sentono il significato di certe opere? L'uomo normale e semplice, non particolarmente intelligente o sensibile, è il più grande enigma per i romanzieri e gli psicologi. Quasi sempre essi lo condannano, ma ciò può essere anche per il non aver capito niente di lui. Vogliamo fargli credito e presentargli delle buone opere? Forse qualche volta troveremo che ha capito.

SERGIO FROSALI

(Continuazione dalla pag. 218)

finanziari previsti per gli esercizi commerciali, purché appartengano ad associazioni o federazioni autorizzate ufficialmente a « diffondere la cultura mediante film ». Il carattere non commerciale dei cine-clubs sarà controllato dal Ministero dell'educazione Nazionale e da quello della Produzione Industriale. Prima di queste disposizioni; e per effetto della legge 6 gennaio 1948, molti cine-clubs francesi erano stati costretti a sospendere la loro attività non potendo far fronte al pagamento delle tasse.

La prima metà...

...del nostro secolo sarà rievocata in un film intitolato 1950 suddiviso in parecchi episodi di cui molti tratti dalle cronache cinematografiche degli avvenimenti più importanti. Il commento parlato sarà detto da Jean Pierre Aumont.

Marcello Pagliero...

...ormai diventato Marcel Pagliero, sta preparandosi a realizzare un nuovo film dal lavoro di Sartre A porte chiuse.

I critici francesi...

...vogliono fare un esperimento per controllare se il pubblico ha veramente quel cattivo gusto di cui parlano gli eserciti. A tale scopo, l'Association Française de la Criti-

que gestirà in proprio a Parigi una sala di proiezione che si chiamerà Les Reflets.

Il giornale "Parisien"...

...ha costituito una giuria incaricata di selezionare i migliori film presentati mensilmente sugli schermi parigini, assegnando due premi ai film risultanti in testa alla graduatoria. Per il mese di ottobre sono stati premiati due film italiani: Sotto il sole di Roma, di Renato Castellani, e Roma città libera, di Marcello Pagliero. A Parigi prosegue intanto il successo di *Ladri di biciclette* che, dal 26 agosto al 27 settembre, ha incassato la bella cifra di franchi 13.870.000.

Fra i 25 film...

...attualmente in lavorazione negli stabilimenti francesi, notiamo: La valse de Paris, regista Marcel Acard, interpreti Pierre Fresnay, Yvonne Printemps; Miquette et sa mère, regista H. G. Clouzot, interpreti Louis Jouvet; La Marie du port, regista Marcel Carné, interpreti Jean Gabin, Blanchette Brunoy; Orphée, regista Jean Cocteau, interprete Jean Marais; Le jugement de Dieu, regista Raymond Bernard, interpreti Pierre Renoir, Gabrielle Dorziat; Un miracle, regista e interprete Sascha Guitry.

INGHILTERRA

Il dirigente sindacale...

...dei lavoratori del cinema e del teatro, Tom O' Brien, ha dichiarato che il capitale inglese non ha fiducia nella produzione nazionale e che, per conseguenza, entro un anno i cinema saranno costretti a chiudere i battenti. In contrasto col suo pessimismo si nota invece negli stabilimenti britannici una notevole ripresa.

Michael Balcon...

...ha in programma, per il 1950, un numeroso gruppo di film. E' sua opinione che, producendo quattro o cinque film all'anno in un piccolo stabilimento, si può realizzare un risparmio del 20 per cento nei costi di produzione.

Sono partiti...

...per Monaco di Baviera alcuni rappresentanti della Pathé inglese allo scopo di esaminare la possibilità di una produzione anglo-tedesca e la eventuale realizzazione di film inglesi in Germania.

"Manon", il film premiato...

...all'ultima Mostra di Venezia, è stato vietato dalla censura britannica. Tuttavia, i consigli comunali possono non tener conto del parere della censura centrale e autorizzare

film e spettacoli nell'ambito del territorio di loro giurisdizione. E' in base a questa disposizione che i produttori di Manon hanno chiesto al Consiglio Municipale di Londra l'autorizzazione a presentare egualmente il tanto discusso film.

GERMANIA

La Commissione...

...di auto-controllo recentemente istituita con pieni poteri tanto sui film tedeschi quanto su quelli stranieri, ha negato il benestare a tre film: Stradivari, tedesco, realizzato nel 1935 da Géza von Bolvary, perché « romanticizza la guerra »; Le quattro piume, inglese, perché « atto a promuovere, nel momento presente, tendenze militariste e imperialiste »; Der Leberfleck, austriaco, perché in talune parti « offende il naturale sentimento del pudore ».

Quanto prima...

...cesseranno di funzionare gli uffici di controllo di Monaco, Amburgo e Baden-Baden, rispettivamente americano, inglese e francese. Essi saranno sostituiti da una Commissione interalleata che avrà sede a Francoforte sul Meno e che assumerà il controllo sulla produzione cinematografica della Repubblica Federale della Germania occidentale.



Il capolavoro di JOHN FORD

LA VIA DEL TABACCO

GENE TIERNEY ★ DANA ANDREWS ★ CHARLEY GRAPEWIN ★ WILLIAM TRACY ★ WARD BOND

Distribuzione FINCINE