

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 26

NUOVA SERIE - 15 NOVEMBRE 1949

Questa è un'edizione straordinaria del Rider's Indigest, dialogata. S'intende che con ciò non vogliamo minimamente tentar di risolvere la crisi del teatro italiano. Ed è completamente superfluo aggiungere che codesti dialoghi sono del tutto immaginari, inventati in una notte di tempesta, privi di qualsiasi riferimento con la realtà.

Dialogo tra un giovane scrittore idealista e un vecchio produttore avido di danaro

Giovane scrittore (entra nello studio, squallido e umido, del produttore): Mi hai fatto chiamare? Non ti conosco. Chi sei?

Vecchio produttore (emozionatissimo): Maestro! Quale felicità! Sono commosso, e la neppure può immaginare quanto io La ringrazio di esser venuto, di aver accolto il mio invito! Sono un produttore di film.

Giovane scrittore: Cosa vuoi?

Vecchio produttore: Maestro, ho letto nella stupenda rivista *Panoramica* in alto il suo saggio *Del montaggio diagonale-implicazionale in talune opere minori di Lupu-Pick*. Devo confessarle che quella lettura mi ha sconvolto. Quale potenza d'analisi, e che conoscenza della tecnica, e quale padronanza dell'estetica! Sa che ho fatto incidere su una lastra d'oro la sua frase: «Questo montaggio è diagonale, ma implicazionale al tempo stesso, salvo le probabilità di uno svampire assaporato»? La insegnerò ai miei figli.

Giovane scrittore: Vieni al sodo, o mercante.

Vecchio produttore: Gradisce qualcosa? Cognac, whisky? Oh, me sciagurato, dimenticavo i fiori! (Suona; entra un fattorino). Subito un cesto di orchidee.

Giovane scrittore: Tra un po' me ne vado. Ci ho l'appuntamento con la Lalla.

Vecchio produttore: Maestro, la scongiuro, voglia ascoltarci. Ho letto il suo saggio. Stupendo saggio! Ella conosce troppo bene il cinema per restare scrittore soltanto. Scrittore eccelso, lo so, ma, dica, non vorrebbe fare un film? Diventare regista?

Giovane scrittore: Quanto mi dài?

Vecchio produttore: Accetta? Giusto cielo, accetta! Davvero vuol dirigere un film per la mia casa? Oh! (barcolla).

Giovane scrittore: Non ho detto che ac-

RIDER'S INDIGEST

cettare. Vecchio marrano, ho detto: quanto mi dài?

Vecchio produttore: Maestro, non insozziamo questo puro momento con sordide questioni di denaro. Io porto in cuore la sua adamantina frase: «il disinteresse più scandito si concentra nella purezza del nostro lavoro bruciato dalle dissolvenze». Da quando l'ho letta, ho cambiato vita, ho adottati alcuni orfani, e se Ella non mi vede ricoperto di un saio, è perché me lo impediscono con la forza.

Giovane scrittore: Lo sai che cominci a seccarmi?

Vecchio produttore: Se insiste, parliamone, seppur con disgusto (A parte: Nobile anima! Sa che sono un vecchio, sordido e rozzo produttore, e cerca di venirmi incontro, di non mettermi a disagio. Mio Dio, meritavo tanta felicità?). Allora, per il primo film, facciamo quaranta milioni? Però, contratto per sei film. (Il giovane scrittore si avvia alla porta. Il vecchio produttore gli si getta ai piedi, urlando: «No!»).

Giovane scrittore: Ci compro i marronglase, coi tuoi quaranta milioni; che scherziamo?

Vecchio produttore: Ottanta!

Giovane scrittore: Boh!

Vecchio produttore: Cento!

Giovane scrittore: D'accordo, Dammi del cognac.

Vecchio produttore (versa, con mano tremante).

Giovane scrittore: E' pessimo.

Vecchio produttore (suona; entra il fattorino. Il vecchio produttore estrae una rivoltella e fa fuoco sul fattorino, che si abbatte in una pozza di sangue).

Giovane scrittore: Mi è venuta un'idea.

Vecchio produttore: Oh, che fulmine creativo! S'intende, è un'idea specificatamente cinematografica.

Giovane scrittore: Voglio fare un film dalla Cieca di Sorrento.

Vecchio produttore: Oh genio!

Giovane scrittore: Ti va? Se non ti va non firmo, e vado da un altro.

Vecchio produttore: Se mi va! Giola pura e profonda, divina intelligenza! La cieca di Sorrento. Non ci avevo mai pensato. Maestro, permette che la baci?

Giovane scrittore (arretra disgustato): Vile affarista, cerchi di blandirmi e di corrompermi. Ma non ti temo, sai? Sono uno studioso puro. Collaboro a riviste svedesi. Ci pensi mai, tu, al mercato svedese?

Vecchio produttore (totalmente assorto): Mi dica, mi dica, come lo farà il film? Col montaggio differenziale o con una tangenza ritmica di valori intrinsecamente plastici?

Giovane scrittore: Per prima cosa, ci vuole un'attrice che abbia belle gambe e belle tette.

Vecchio produttore: Giusto! Mi perdoni, Maestro, ma io sono venuto su dal nulla, non ho letto i teorici, e ho fatto solo la terza elementare. Però capisco: un'attrice piena di valori tattili, con una rosatura alla Renoir, ma, contemporaneamente, una linea alla Degas, vero? Certo Ella la userà come contrappunto. E dica, dica: userà anche contrappunti asinonimi?

Giovane scrittore: Oltre alla ragazza belloccia, mi ci vuole una cantante. Ce l'hai sottomano? Se non ci ficco un pezzo d'opera, il film viene su scasso in partenza.

Vecchio produttore: Oh sì, una satira, Ella ha concepito una satira! Come il Milione! Maestro, dopo il suo film, Clair si dedicherà all'apicoltura.

Giovane scrittore: Me ne frega tanto di Clair. Devi scritturare Ruggeri.

Vecchio produttore: Sì, Maestro.

Giovane scrittore: Gireremo il film in due settimane. Ma per il secondo, voglio centoventi milioni.

Vecchio produttore: Oh sì!

Giovane scrittore: Il lancio lo faremo con la frase: Vi spezza il cuore, ma vi fa amare la vita!

Vecchio produttore: Al neon, al neon questa frase!

Giovane scrittore: La musica la voglio di Bellini.

Vecchio produttore: Avrà ai suoi piedi la migliore orchestra, Maestro. Ma...

Giovane scrittore: Niente ma.

Vecchio produttore: Volevo solo dire che...

Giovane scrittore: Non devi dire niente. Devi pagare, e basta.

Vecchio produttore (prendendo il coraggio a due mani): Insomma, volevo pregarla di mettere nel film qualche angolazione funzionale, e un po' di montaggio ritmico che costituisca il punto di massimo della parabola narrativa interiore. Lo farà?

Giovane scrittore: Sei noioso, con la tua estetica, o mercante. Lo sai che non interessa nessuno?

Vecchio produttore: La scongiuro, Maestro, un montaggio per analogia piccolo piccolo. Me lo concede?

Giovane scrittore: Fossi matto! Mica voglio rovinarmi.

Vecchio produttore: Maestro, forse morirò presto. Sono vecchio e logoro. Un montaggio per analogia, la supplico! Piccolo piccolo. Nessuno se ne accorgerà. Sarà un dolce segreto tra noi due soltanto. (Si inginocchia, e piange).

Giovane scrittore: Mi fai pena. Non sei un gidiano. Ce lo metterò, se proprio insisti. Adesso basta. Dammi i soldi, mandami a casa un casco, una giacca viola, e gli stivali. Non appena mi fiorirà nel cuore l'ispirazione, mi metterò a girare. (Esce).

Vecchio produttore (raggiante): Un film d'arte! Produrrò un film d'arte!

Giovane scrittore (fa capolino): Mi raccomando la ragazza, neh?! Le gambe, e il resto.



Dal cortometraggio «N.U.» («Nettezza Urbana») di Michelangelo Antonioni. I nostri produttori quando si decideranno ad affidare a questo significativo documentarista un film a soggetto?

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 26

Anno II - 15
Novembre 1949

Questo fascicolo contiene:

- O. D. F.
Rider's indigest Seconda di copertina
Cinema-gira 248
- B.
I pensionati al sole 251
- CARLO L. RAGGHIANI
I documentari sulle arti figurative 252
- VITO PANDOLFI
Wedekind, Berg e Pabst. Tre "Lulù" 255
- MARIO VERDONE
E la porta si aprì 259
- LUIGI MALERBA
Manifesti per film 261
- F. BER.
I lettori e il cinema italiano.
La "legge" di Geremi 264
- RENZO RENZI
Fuori stagione 264
- ITALO DRAGOSEI
Quota 100. Meglio meno, ma meglio 266
- ROBERTO PAOLELLA
I registi: Grandezza e decadenza
di Josef von Sternberg 267
- EDGARDO PAVESI
Retrospective: "Accadde una notte" di Capra 272
- GUIDO ARISTARCO
Film di questi giorni 274
- VIRGILIO TOSI e LEOPOLDO PACISCOPI
Circoli del cinema 276
- IL POSTIGLIONE
La diligenza 278
- CORRADO TERZI e TOM GRANICH
Biblioteca Terza di copertina

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

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE e PUBBLICITÀ: Milano, via Serio, 1
Tel. 573-850 - 50063 - REDAZIONE DI ROMA: via Ruggero Fauro, 84 - Tel. 873159
PARIGI: 5, Avenue Vion-Whitcomb Paris XVI - Tel. 79-38 - NEW YORK: 166 West, 48th
Street, New York City 19 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'amministratore
del periodico, o mediante versamento sul conto corrente postale N. 3/21497 - 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: Yvonne De Carlo e Howard Duff, interpreti del film "Calamity Jane and Sam Bass" realizzato da George Sherman negli stabilimenti di Hollywood.



Ann Todd e David Lean, il regista di « Brief Encounter » (« Breve incontro »), si trovano attualmente a Roma, dove forse gireranno un film.

CINEMA GIRA

ITALIA

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: La bellezza del diavolo (Universalia-E. N.I.C.-Franco-London Film), regista René Clair, interpreti Michel Simon, Gérard Philipe, Carlo Ninchi, Nicole Besnard, Simone Valère, Raymond Cordy, Gaston Modot, Paolo Stoppa; Cavalcata d'eroi (Vulcania-Herald Pictures), regista Mario Costa, interpreti Carla Del Poggio, Cesare Danova, Otello Toso, Carlo Romano, Alfredo Varelli; 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.

Sono in lavorazione...

...i seguenti film: Margherita da Cortona (Scalera-Secolo Film), regista Mario Bonnard, interpreti Maria Frau, Isa Pola, Tito Schipa, Vera Carmi, Carlo Tamberlani; Amori e veleni, regista Giorgio C. Simonelli, interprete Amedeo Nazzari; Vaticano (Phoenix Film), lungometraggio documentario in technicolor, regista Guido Manera in collaborazione con Hans Nieter; Barriera a settentrione (Gallo Film), regista Luis Trenker, interpreti Amedeo Nazzari, Luis Trenker, Marianne Hold; Venezia, rio dell'Angelo (Arga Film), regista G. M. Scotese, interpreti Stephen Bekassy, Lea Padovani, Carlo Ninchi, Lauro Gazzolo, Ermanno Randi, Elaine Shepard, Umberto Sarpanti; Duello all'ombra (Di Pinto Film), regista Gaetano Amata, interpreti Renato Rascel, Marilyn Buford, Franca Marzi, Barbara Leite; La cintura di castità (Hidalgo Film), regista Camillo Mastrocinque, interpreti Nino Taranto, Tina De Mola,

Alba Arnova; Buffalo Bill a Roma (Sila Film), regista Giuseppe Accatino, interpreti Elli Star, Ugo Sasso, Aldo Vasco, Silvio Bagolini, Olga Vittoria Gentilli, Victor White, Frank Bill; 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 Bassaggio, Ernesto Almirante; Capitan Demonio (I.C.E.T.), regista Carlo Borghesio, interpreti Adriano Rimoldi, Mery Martin, Carlo Ninchi, Luisa Beghi, Luigi Tosi, Renato De Carmine; La forza del destino (Produzione Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Nelly Corradi, Gino Simimberghi, Tito Gobbi; Lo spaviero (G. e L. Musso), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Enzo Fiermonte, Silvana Pampanini, Folco Lulli, Sara Uryz, Ione Morino e Vittorio Gassmann; Nerone e Messalina (Tiber Film), regista Primo Zeglio, interpreti Gino Cervi, Paola Barbara, Carlo Giustini, Yvonne Sanson, Renzo Ricci; Totò cerca casa (A.T.A.), registi Steno e Monicelli, interpreti Totò, Alda Mangini, Enzo Biliotti, Mario Castellani, Marisa Merlini, Lia Molteni, Aroldo Tieri, Folco Lulli; Made in Italy (Scalera Film), regista Francesco De Robertis, interpreti Umberto Spadaro, Iole Fierro, Renato Baldini, Bianca Doria e il piccolo Angelo; Strada buia (Scalera-Venus), regista Sidney Salchow, interpreti Janis Paige, Binnie Barnes, Eduardo Ciannelli, Massimo Serato, Antonio Centa, Alba Arnova; Botta e risposta (De Laurentiis), regista Mario Soldati, interpreti attori del cinema, del teatro, della radio e della rivista; Il villaggio dei

vagabondi (Filmolimpia), regista Mario Landi, interpreti Carlo Ninchi, Vera Bergman, Luciano Taioli, Antonella Lualdi; Ombre sul Tevere (Opel Film), regista Piero Costa, interpreti Vera Bergman, Enzo Fiermonte, Franco Silva, Checco Durante, Tina De Mola, Erminio Spalla, Anna Dionisi; Gioventù sul mare (Cines), regista Giorgio Bianchi, interpreti Jacques Sernas, Doris Dowling; Touch of the Sun (Cines-Victoria Film), regista Mario Camerini, interpreti Sally Ann Hovos, Kieron Moore; Santo disonore (Romana Film), regista Guido Brignone, interpreti Antonio Vilar, Elli Parvo, Otello Toso, Bella Starace Sainati, Giovanna Scotti, Checco Durante; Gorgi nel fiume (Major Film), regista Luigi Capuano, interpreti Constance Dowling, Andrea Checchi, Bianca Doria, Mirko Ellis, Aldo Silvani, Tino Buazzelli.

In seguito alla polemica...

...suscitata da un articolo pubblicato da un grande settimanale, nel quale si diceva che il cammino della speranza non sarebbe stato più realizzato perché troppo difficile, il regista Pietro Germi ha precisato che il suddetto film è stato solamente rimandato e che conta di dare il primo giro di manovella entro il prossimo febbraio.

Sono state accolte...

...161 nuove domande di apertura di sale cinematografiche. Altre 46 sono state respinte e 26 rinviate per ulteriori accertamenti.

Conformemente agli accordi...

...cinematografici franco-italiani del 21 febbraio, si è riunita a Parigi una Commissione mista per esaminare gli ulteriori sviluppi degli accordi stessi. La Delegazione italiana era presieduta dall'avv. Nicola De Pir-

ro, direttore generale dello Spettacolo; quella francese dal signor Michel Fourré-Courmeray, direttore generale del Centro Nazionale di Cinematografia. La Commissione ha lasciato immutate le grandi linee dell'accordo di Roma. Tuttavia è parso necessario di apportare alcune modifiche su certe modalità del regime di coproduzione e di precisare certi punti. Le due delegazioni hanno inoltre esaminato i problemi relativi allo scambio dei film fra i due paesi, riconoscendo che « grazie allo sforzo sincero e alla buona volontà manifestata da una parte e dall'altra, le difficoltà che minacciavano di ostacolare questi scambi sono state superate con soddisfazione generale ». Interrogato da un redattore della Agenzia Telegraph, l'avv. Monaco, presidente dell'A.N.I.C.A., ha ulteriormente precisato: « I nuovi accordi testé firmati constano di due parti, una che riguarda la coproduzione e l'altra che verte sugli scambi. La prima è stata compilata sulla base del concetto di mettere l'accordo su un terreno pratico immediato: quindi i due paesi si sono impegnati a riconoscere la doppia nazionalità ai film di coproduzione, contemporaneamente meglio precisando i caratteri di tale attività. Essa, infatti, dovrà risultare in modo evidente anche dal film, oltre che dal carteggio, diciamo così, commerciale-finanziario. Per raggiungere l'accordo sul secondo punto, debbo riconoscere che entrambi i contraenti hanno dato prova della massima comprensione e di una non minore dose di buona volontà. E non bisogna trascurare il fatto che certe cifre di inter-scambio sono state raggiunte anche perché l'A.N.I.C.A. ha concesso agli importatori francesi la cessione gratuita delle obbligazioni del prestito stabilito dalla cosiddetta "leggina" per un numero di film francesi pari a quello dei film italiani esportati. Inoltre sono stati già presi contatti tra il Credito cinematografico italiano ed il Crédit National Français per il coordinamento delle operazioni; di credito, soprattutto in rapporto alla riproduzione. Concluderò infine rilevando con grande piacere il favore che gode in Francia il prodotto italiano: l'unico cinema degli Champs Elysées che, durante la permanenza a Parigi della Commissione italiana, avesse una coda interminabile, era quello in cui veniva proiettato Riso amaro. Inoltre il successo di Ladri di biciclette, di Sotto il sole di Roma e di Fabiola non accenna minimamente a diminuire. Ma perché questi risultati non siano sciupati è necessario che la selezione per l'esportazione venga regolata da un marchio "ANICA", in modo da evitare che opere non degne e quindi dannose al cinema italiano varchino i confini ».

Roberto Rossellini...

...conta di riprendere e portare a termine il film La macchina ammazzacattivi. Egli partirà presto per Amalfi dove girerà nuove scene e ne rifarà altre giudicate insoddisfacenti.

È l'epoca...

...delle Cooperative. Oltre quelle di cui abbiamo già dato notizia, è sorta a Roma la Cooperativa Italiana Attori Cinematografici (C.I.A.C.), con lo scopo di produrre film in proprio, in compartecipazione e per conto terzi; operare, con la sua attività,



Ethel Barrymore festeggiata in occasione del suo settantesimo anniversario: accanto a lei sono Louis B. Mayer e il fratello dell'attrice, Lionel. La Barrymore ottenne nel 1944 il premio dell'Accademia per la parte sostenuta nel film « None But the Lonely Heart » (« Il ribelle ») diretto da Clifford Odets.

in difesa del cinema italiano; difendere la personalità dell'attore professionista. Presidente: Vittorio De Sica; Vice-presidenti: Umberto Scarpanti e Fosco Giachetti; Consiglieri: Mariella Lotti, Oscar Andriani, Cesare Danova; Consigliere Delegato e Organizzatore generale: Libero Solaroli.

Un Congresso mondiale...

...dei cine-amatori si terrà a Roma dal 4 all'11 dicembre sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Tema del Congresso: « I cine-amatori e la cinematografia a formato ridotto al servizio della reciproca conoscenza e della migliore intesa fra i popoli ».

Augusto Genina...

...realizzerà, secondo quanto comunica l'Agenzia « Mundus », il Cid Campeador con una combinazione italo-franco-spagnola.

Marina Berti...

...è in partenza per l'America dove si reca a terminare le riprese di Native's Return, il film di cui Siodmak ha realizzato gli esterni in Italia. Protagonista di Native's Return è Marta Toren.

Totò sarà...

...Don Chisciotte della Mancia. Alla riduzione del romanzo di Cervantes stanno lavorando Antonio Pietrangeli, Fulvio Battistrada e Marcello Bollo. Per la regia si è fatto il nome di Clair.

Ammalatosi Antonio Petrucci...

...il film Bella di notte è stato rimandato all'anno prossimo.

Terminati i due primi...

...documentari in technicolor (Assisi e Rapsodia siciliana, diretti da Vittorio Gallo) e mentre realizza il lungometraggio Vaticano, la Phoenix Films annuncia un programma di ben ventiquattro documentari sempre in technicolor. Tale gruppo sarà contraddistinto dal titolo Questo nostro mondo e suddiviso in cinque sezioni: Fantasie della realtà. Senza tempo. Civiltà perdute. Improvisi. Composizioni. Tali documentari saranno realizzati con la collaborazione della Seven League Production di Londra.

Ogni italiano...

...va al cinema in media 16,6 volte all'anno: così rivela una recente statistica. Gli incassi totali raggiungono i 42 miliardi di lire. Il più grande successo commerciale italiano della scorsa stagione è stato Fabiola con 239 giorni di programmazione; il più grande successo straniero, Duello al sole, con 359 giorni.

E' prossima la partenza...

...per gli Stati Uniti di un certo numero di missioni tecniche cinematografiche interessanti i diversi settori dell'economia nazionale, in applicazione del programma per la realizzazione dell'assistenza tecnica prevista dall'E.R.P. Le suddette missioni saranno messe in condizione di studiare e vedere nel loro funzionamento concreto i metodi produttivi praticati in America.

STATI UNITI

La Casa che ha il maggior...

...numero di scrittori (soggettisti, sceneggiatori, dialoghisti) alle sue dipendenze, è la M.G.M., con 44, seguita dalla 20th. Century-Fox con 41; dalla Warner Bros. con 28; la



Milano. Georg Wilhelm Pabst a colloquio con il produttore Giorgio Venturini. Il regista viennese è venuto in Italia per realizzare « Bonifacio VIII ». Regista e produttore hanno dichiarato che non intendono fare un'opera propagandistica in occasione dell'« Anno Santo ». L'interprete del film sarà Jennings.

Columbia con 26; la Paramount e la R.K.O con 22; la Universal International con 21; la Republic con 13. In totale, secondo una statistica della Screen Writers Guild, gli scrittori impegnati nella produzione cinematografica sono 512. Di essi, 217 lavorano per le otto Case maggiori, 170 per gli indipendenti e gli altri sono specializzati nei documentari, nella televisione o sono anche produttori e registi.

Il personale occupato...

...negli stabilimenti di Hollywood risulta in aumento. Risulta pure in aumento il guadagno medio individuale.

Il primo film...

...che Bette Davis interpreterà per la R.K.O. è l'adattamento cinematografico di un racconto di Arthur Caesar, intitolato This Day is Ours. E' la storia di una donna di mezza età che, alla vigilia del divorzio, esamina le ragioni del fallimento del suo matrimonio.

Preston Sturges...

...accusato di plagio da William Shapiro per il film Unfaithful Yours, ha potuto dimostrare che base del film è il suo racconto Unfinished Symphony pubblicato nel 1933. Shapiro aveva chiesto 150 mila dollari di danni.

In conseguenza della svalutazione...

...della sterlina e delle valute dipendenti, si è iniziata a Hollywood una nuova campagna per realizzare ulteriori economie. I principali punti



Jacqueline Robert, miss « Cibe Revue », si intrattiene con Odile Versois, che sta interpretando « Paola e Francesca », film diretto da Matarazzo.



Vittorio Duse in « Altura » di Sequi, Duse, rivelatosi in « Ossessione » di Visconti, ha lavorato in diversi film, fra i quali « All sole sorge ancora » di Vergano, « Caccia tragica » di De Santis e « Le mure di Malapaga ».

di questa campagna sono: l'eliminazione del personale improduttivo, e una più accurata preparazione delle sceneggiature in modo da evitare, fin dove è possibile, di girare quadri che possano essere tagliati in sede di montaggio.

La Paramount riprende...

...la sua attività produttiva impostando un gruppo di cinque film tra cui An American Tragedy (« Una tragedia americana »), dal romanzo di Dreiser, che già fornì il soggetto di un film di Sternberg (vedi, in questo stesso numero, articolo di Roberto Paolella).

Tra i progetti di Frank Capra...

...sarebbero una vita di Mack Sennett e un film dal titolo Roman Ho-

liday, ispirato dal viaggio compiuto recentemente in Italia dalla principessa Margaret.

Secondo un'inchiesta...

...compiuta dalla direzione di un importante circuito di New York, l'incasso di un film, al netto delle imposte erariali, viene così suddiviso: noleggio, 25%; personale, 25%; affitto locale, 18%; amministrazione, 7%; elettricità, 3%; pubblicità, 4%; tasse e assicurazioni, 5%; ammortamento capitale, 3%; spese varie (con inclusione degli utili di gestione), 10%.

« Art Houses » si chiamano...

...in America i cinema che si dedicano alla proiezione di film stranieri. Tali locali sono ora circa trecento

con una capienza media inferiore ai 500 posti. Secondo una statistica, su dieci « Art Houses », sette raggiungono forti utili, due sono in pareggio ed uno è in passivo.

L'erario americano...

...ha incassato, durante il 1948, 49 milioni di dollari dal cinema, 48 milioni dagli altri spettacoli, 25 milioni dalla radio e dalla televisione.

E' in diminuzione...

...il prezzo della pellicola ininflammabile prodotta dalla Eastman Kodak che conta di raggiungere il cento per cento della produzione nel giro di due anni.

AUSTRALIA

Nel 1927, in seguito...

...all'incendio di un cinema in cui trovarono la morte 77 bambini, fu proibito, ai minori di 17 anni, l'ingresso nei cinematografi. Ora, per la prima volta, un esercente ha ottenuto di destinare il suo cinema ai ragazzi i quali debbono però essere accompagnati da adulti. Inoltre, l'esercente ha dovuto provvedere a speciali lavori di sicurezza.

FRANCIA

Il problema...

...se debba o non essere mantenuto il sistema della giuria nelle Corti d'Assise, sarà posto dal film Giustizia è fatta che André Cayatte comincia a girare in questi giorni. Fra il centinaio di attori che partecipano al film, si notano: Gaby Morlay, Pierre Blanchard, Michel Auclair, B. Blier, Blanchette Brunoy, Frank Villard.

Si è costituita una « Lega... »

...per la salvezza della cinematografia francese ». Il suo programma è basato su tre punti: precedenza sugli schermi francesi ai film naziona-

li; accordi commerciali internazionali per scambi di film con criterio di reciprocità; diminuzione delle imposte erariali dal 40 al 20 per cento, come era anteguerra.

Joséphine Baker...

...ha approvato la sceneggiatura di un film franco-americano in doppia versione, impostato sulla sua vita. La protagonista, nel ruolo della Baker, sarà Lena Horne.

« La portatrice di pane »...

...sarà nuovamente filmato da Maurice Cloche in una produzione franco-italiana. Probabile protagonista, Giuditta Rissone.

Mentre nel 1948...

...il costo medio di un film di normale produzione è stato di 39 milioni di franchi, nel primo semestre del 1949 ha raggiunto la cifra di 42 milioni di franchi.

CITTA' DEL VATICANO

Si annuncia pronto...

...un film sulla vita del cardinale Mindszenty. Ne sono state fatte cinque edizioni: italiana, inglese, francese, spagnola e tedesca.

CANADA

Un contributo...

...di 4.500.000 dollari sarà versato dal Governo Federale alla « Canadian Broadcasting Corporation » per l'impianto di stazioni televisive a Toronto e a Montreal. Sarà inoltre fatto un ulteriore stanziamento di 1.293.375 dollari per l'acquisto dei materiali.

INDIA

I 25 stabilimenti...

...di Bombay, Calcutta e Madras lavorano 24 ore su 24, in tre turni. Data l'intensa attività, si lamenta la scarsità dell'attrezzatura e l'insufficiente numero di attori di provata capacità.

BRASILE

L'importazione di macchinari...

...per l'allestimento di stabilimenti e laboratori cinematografici, è stata esentata, per un periodo di cinque anni, dal pagamento dei dazi e delle sovrattasse doganali. L'esenzione è subordinata all'autorizzazione del Ministero dell'Educazione.

PERU'

La censura proibirà...

...tutti i film che portino sullo schermo anarchici, comunisti, sentimenti antipatriottici, « gialli » in cui il colpevole non sia punito e ogni storia atta a suscitare passioni volgari.

FILIPPINE

Con una recente disposizione...

...limitata in un primo tempo al cinema della Capitale, si fa obbligo all'esercizio di riservare ai film nazionali il 10 per cento delle programmazioni.

INGHILTERRA

E' stato fondato...

...a Londra il « Joint Industrial Council for the British Film Industry » di cui fanno parte le varie Associazioni di categoria per la risoluzione dei reciproci problemi.

GERMANIA

Dal primo gennaio...

...cessando l'attività della MPEA, le Case americane provvederanno direttamente alla distribuzione dei loro film nel territorio della Repubblica di Bonn.



Alla ricerca del paesaggio italiano: una inquadratura del documentario « Paese senza acqua », prodotto da Manera per la regia di G. Tomei.

NUOVA SERIE

15 NOVEMBRE

1949

CINEMA

26

I PENSIONATI AL SOLE

LE SQUADRE di calcio italiane della divisione nazionale, hanno diritto d'allineare tre giocatori stranieri ciascuna: tre su undici. E stanno brigando perché il permesso venga esteso a un quarto giocatore. Questo non ha migliorato il gioco del calcio in Italia, ma in compenso crea difficoltà agli spettatori meno versati nelle lingue straniere, costringendoli a numerosi e umilianti errori di pronunzia.

Uguali errori dovrà commettere fra poco anche lo spettatore cinematografico, elencando gl'interpreti dei film italiani. E' assai difficile, infatti, che nel nostro Paese si realizzi un film senza inserirvi due o tre persone di provenienza esotica; né questo sarebbe un male, se tali persone recassero al film un apporto positivo. Invece generalmente si tratta di signorine bocciate al terzo provino hollywoodiano, di gentiluomini che dopo aver dato quel poco che avevano ai produttori d'America, trovandosi sprovvisti di pensione, vengono a incettare scritture qui, dove ogni produttore è felice d'accaparrarsi uno straniero, e ogni regista ambisce d'avere ai suoi ordini una persona che militò, sebbene umilmente, agli ordini di famosi cineasti americani.

Nomi inauditi gorgogliano nei nostri film più casalinghi, e sfogliando una rivista tecnica ne ho contati circa sessanta; vecchie glorie bisognose di restauri, e giovani mediocrità; figure sbiadite, che vissero un quarto d'ora di luce riflessa a fianco d'una moglie celebre, e aggressive « pin-up » non insensibili al fascino che innegabilmente emana da ogni produttore; raffinatissimi seguaci di Cocteau e di Wilde, felici di mostrarsi al pubblico nei vigorosi panni di fustagno in uso sui nostri monti. Tutti convergono a Roma, esigono compensi altissimi, e dopo una settimana hanno scritte per tre film da interpretare quasi contemporaneamente in luoghi diversi, con evidente vantaggio della cinematografia "neorealistica".

Non è nostra intenzione rifugiarsi in un gretto sciovinismo; saremo sempre grati a tutti gli artisti che collaborano ai film italiani dando loro un più ampio respiro e favorendo quelle correnti di reciproca conoscenza necessarie a un'arte internazionale com'è il cinema. Ma quanti sono questi in Italia? Tre o quattro. Gli altri (e le altre) formano una compatta schiera di mediocrità che non possono dar nulla a nessuno, perché nulla hanno. Sono i licenziati per scarso rendimento di altre cinematografie, che cercano un posto al sole nella nostra.

Molta parte della fortuna d'Hollywood dipese dal fatto che il cinema americano reclutò attrici attori e registi in tutto il mondo; ma sceglieva il meglio e imponeva delle condizioni. Invece da noi non si sceglie affatto, e non s'impone alcuna condizione, neppure quella, elementare, che chi viene a lavorare qui debba esprimersi nella nostra lingua. Ci siamo divertiti più d'una volta, seguendo la lavorazione d'un film, nel vedere il regista italiano che cercava di spiegare difficili cose a un'attrice anglosassone perfettamente incapace di comprenderlo. Alla fine, di solito, s'intromette un generico tenuto in prorata soltanto per le sue facoltà d'inter-

prete, traduce in modo inesatto le parole del regista, e l'attrice torna davanti alla macchina da presa, senza aver capito niente; né conobbi una che, invece delle sue battute, recitava dei versi di Longfellow, dimostrando così di possedere un'inconsueta cultura. Ma poi, in sede di doppiaggio, sarà stato divertente per l'immancabile Simoneschi sovrapporre parole comprensibili a quegli strani movimenti.

Fatti simili dimostrano il poco rispetto con cui molti stranieri si avvicinano alla nostra cinematografia, e la totale mancanza di rispetto di alcuni nostri produttori per il pubblico che in ogni film ha il diritto d'ascoltare le voci degli interpreti, non le solite, ormai intollerabili per la frequenza con cui le si incontra, dei doppiatori e delle doppiatrici più note.

Il cinema italiano del dopoguerra ha percorso la sua strada con mezzi suoi e con attori suoi; elencate i film che richiamarono l'attenzione del mondo intero, quelli che ebbero successo su tutti gli schermi; da *Roma, città aperta* che fu il primo, a *Ladri di biciclette* che fu l'ultimo, non vi si trova traccia di interpreti stranieri, se non quando, come in *Paisà* o *Vivere in pace*, essi sono funzionali e necessari. L'America può interessarsi a film italiani, per il loro particolare sapore; Anna Magnani, o Fabrizi, o Lamberto Maggiorani sono in grado di destare l'interesse d'un pubblico stanco di attori e attrici standard, prefabbricate e verniciate a lucido. Ma l'America difficilmente accetterà vecchi cavalli di ritorno, difficilmente troverà interessanti delle generiche fallite già in precedenti tentativi hollywoodiani, degli attori che sempre ebbero scarso pubblico, e finirono col perdere anche quello. Quindi se i nostri produttori scritturano tali inconsistenti figure straniere pensando di giovare al momento di collocare il film all'estero, sbagliano, come spesso loro accade. Gli attori e le attrici che hanno un effettivo richiamo sul pubblico americano, restano in America, oppure vengono qui in vacanza, si fanno fotografare dietro a Dorian Danton, poi se ne tornano a casa. (Tranne, naturalmente, un paio d'eccezioni note a tutti). Quelli che vengono, e firmano contratti, e lavorano a tutta oltranza, non hanno un pubblico né in America né qui. Non hanno nulla che giustifichi il loro impiego, tranne l'esotismo del nome, un certo disprezzo per noi indigeni, e una giustificata fiducia nel provincialismo di alcuni produttori ansiosi di poter raccontare ai cugini poveri: « Ieri ho scritturato un "diva" americana ».

Quando De Sica stava preparando *Ladri di biciclette*, un produttore straniero gli propose il finanziamento del film, a patto che ne fosse protagonista un attore americano. De Sica accettò, chiedendo Henry Fonda, perfettamente adatto al ruolo. Quando il produttore negò Fonda, e propose un altro attore non adatto, De Sica ringraziò, fece un giretto alla Breda, vi trovò un magnifico interprete, e realizzò un capolavoro. Questo è un esempio di coscienza artistica e di dignità nazionale che molti nostri cineasti farebbero bene a meditare; sempreché tale operazione intellettuale rientri nelle loro possibilità.

B.



I DOCUMENTARI SULLE ARTI FIGURATIVE

ANCHE nel campo dei documentari (1) che hanno per oggetto le arti figurative, o, per meglio chiarire, sono intessuti di immagini cavate da opere d'arte figurativa (pittura, scultura, architettura), è opportuno, o meglio è reale, fare alcune distinzioni. In alcuni di questi documentari, il tema è l'opera d'arte figurativa, o l'artista figurativo. Esistono film documentari di carattere eminentemente didascalico, nei quali l'opera d'arte o la produzione dell'artista ven-

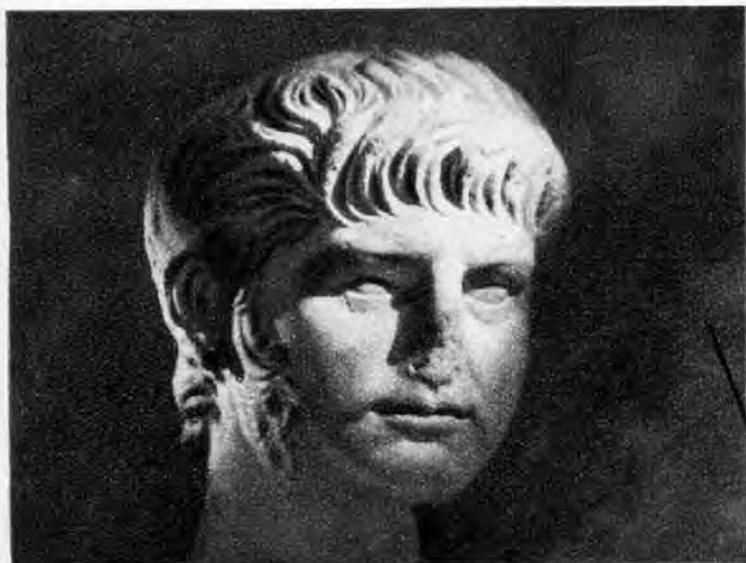
gono illustrate, con una certa successione, con una certa ricerca ed effettuazione di riprese, che si eseguono sulla base di uno scenario, il quale nel caso particolare è di solito una conferenza od un saggio che indica, sottolinea, commenta i valori che volta a volta si desidera prospettare. Parlo dei casi migliori in questo ambito: spesso, a dir vero, la piattezza e la banalità del commento trovano un corrispettivo nella superficialità, insipidezza e inadeguatezza delle riprese. In molti casi, avviene anche questo: che l'operatore esegue le riprese secondo la propria sensibilità, con angolazioni, distanze, percorsi che, mentre non sono aderenti alle qualità dell'opera d'arte così presentata nella soggettiva riespressione di una diversa sensibilità estetica, si scindono completamente dal testo pronunziato, e magari finiscono per contraddirlo.

Accanto a questi film eminentemente scolastici, nei quali la ripresa cinematografica, più spesso, viene adeguata alla documentazione fissa che si usa per mezzo della fotografia o della diapositiva, e nei quali il protagonista diviene il conferenziere, anziché l'opera d'arte, o l'artista, od il film medesimo, v'è anche un'altra sorta di documentari con testi di immagini pittoriche, o scultorie, od architettoniche. In questi ultimi, avviene in sostanza cosa non diversa da quella che abbiamo verificato a proposito di quei film che adoperano il linguaggio cinematografico essenzialmente in funzione di un contenuto drammatico o narrativo. In questi film il protagonista è il racconto, un racconto interpretato mediante una selezione adeguatamente significativa di immagini tratte dalle arti plastiche. Racconto che può essere banale e mediocre, o letterariamente raffinato, ma che non muta in sostanza il carattere del film. Di questa specie di documentari mi piace citare, per la loro elevatezza di tono e di tecnica, quelli di Emmer su *Giotto*, su *Bosch*, sul *Cantico delle creature*, sulla *Leggenda di Sant'Orsola*, il *Carpaccio* di Longhi e Barbaro. Questi ed altri film dello stesso genere, di cui è stato detto che « ricostruiscono nel tempo le vicende di un dramma sviluppato pittoricamente nello spazio », con felice definizione, presuppongono



La nascita di Venere. Dal cortometraggio « Pitture di Sandro Botticelli ».

(1) Cfr. *Cinema*, n. 24.



A sinistra e a destra: dal documentario italiano « Sulla via di Damasco ».

peraltro, com'è evidente, che il proprio e peculiare della rappresentazione artistica, (figurativa) consista, appunto, in una narrazione, in un racconto, in un dramma, che la sensibilità del regista ricostruisce e presenta attraverso quegli elementi delle figurazioni che alla sua sensibilità sembrano più adatti o suggestivi allo scopo.

E, se può dirsi che in qualche caso — che schiettamente mi sembra raro — la forma dell'artista possa inferirsi implicitamente dalla selezione delle immagini, dal concentrare l'attenzione su certi motivi, dal dilatare certi particolari, dal prevalere di certe inquadrature, (vedi soprattutto il *Carpaccio* di Longhi), tuttavia sembra di poter affermare che in generale il problema di questi film documentari non è già quello di porsi e di risolvere con mezzi adeguati l'interpretazione aderente dell'espressione o fantasia dell'artista, ma quello di esprimere la sensibilità estetica, o la esigenza espressiva propria degli autori, col mezzo di immagini tratte dalla pittura o dalla scultura o dall'architettura. Non manca dunque un certo equivoco, ove questi film vogliano essere considerati come rispondenti cioè critiche revocazioni di linguaggi artistici.

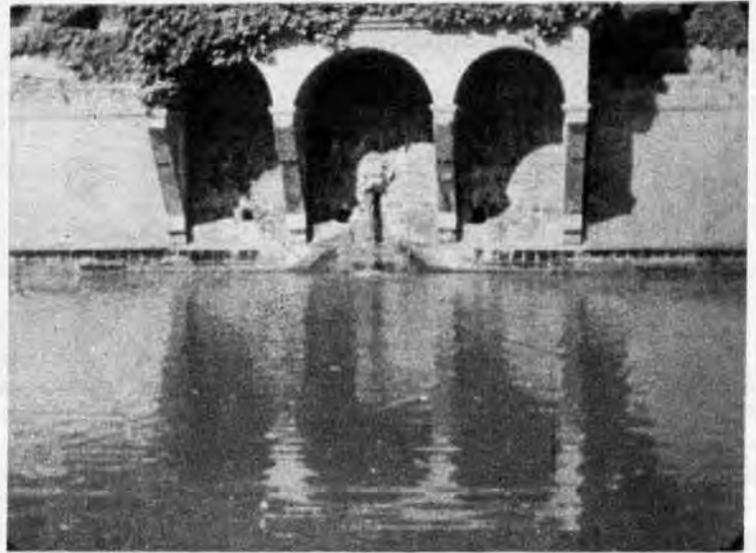
Un caso particolare di film eseguito con proposito se non esclusivamente, prevalentemente critico, è il *Rubens* di Paul Haesaerts e di Henri Storck. Mi piace soffermarmi su questo film, ed anche sui concetti espressi dallo Haesaerts, perché coincidono in molta parte coi miei, e ne costituiscono una conferma tanto più interessante, in quanto lo Haesaerts muove da un'esperienza critica assai differente. Lo Haesaerts indica tre possibilità di « critica per mezzo del cinema » (corrispondenti a quelle proprie anche della critica scritta), e cioè: aneddoto, analisi estetica o tecnica, presentazione lirica. Della prima, che corrisponderebbe alla fissazione dei termini biografici, delle relazioni storiche, dei precedenti di ogni genere, non ci occuperemo. Vediamo invece che cosa intende, lo Haesaerts per analisi estetica e « trasmissione del messaggio dell'artista ».

« Il cinema permette di visualizzare, di rendere palpabile tutta una serie di nozioni storiche e tecniche che, senza di lui, resterebbero nel campo poco convincente dell'astrazione ». « Le divisioni dello schermo, le panoramiche verticali od orizzontali, le carrellate avanti e indietro, le giustapposizioni di immagini in movimento, le sovrapposizioni, i confronti, la macrofotografia, gli obiettivi deformanti, gli schemi animati, le diversità di illuminazione, i tuffi, le esitazioni, le rotazioni dell'apparecchio da ripresa, ecco un complesso di mezzi di espressione, di forma sintattiche al servizio del cineasta-critico ». « Le capacità di registrazione del cinema sono maggiori di quelle dell'occhio umano. Il cinema può vedere un quadro da più lontano o da più vicino, spostarsi rapidamente da un museo all'altro, farsi aiutare dalle più diverse illuminazioni, scalare i quadri, confrontarli nell'insieme o per dettagli, mescolarli facendo nascere composizioni nuove, inedite, essenzialmente rivelatrici dell'arte presentata. Fra tante possibilità, si tratta di scegliere quelle che rivelano meglio la natura dell'opera e la natura dell'emozione che l'artista si è proposto di comunicare ». « Ogni critica completa comporta l'analisi scientifica, la dissezione ragionata degli elementi costitutivi di un'opera. Essa converge sulle fonti, le influenze subite, l'evoluzione interna, il processo della creazione, le materie impiegate, la struttura morfologica, il suo irradiazione immediato e ulteriore. Tutti problemi che la ripresa cinematografica può trattare in modo nuovo, recandovi la sua capacità di persuasione immediata. I mezzi cinematografici si presentano al critico-anatomista come sonde, lenti, spettroscopi, che gli consentono di scoprire i caratteri fondamentali di ogni fatto estetico ». E, perché il critico-cineasta possa tradurre in modo rispondente la concezione, il carattere della fantasia dell'artista, egli dovrà, « in ogni caso particolare, usare uno stile ed un ritmo cinematografico ispirati dal soggetto trattato. L'apparecchio da ripresa dovrà assumere i gesti e l'inflessione di ciò che esso vede, farsi trecentista con Giotto, im-



Il documentario « Pitture di Sandro Botticelli », è stato realizzato con il sistema cromostereoscopico dell'ing. Luigi Cristiani. Uno speciale gruppo ottico permette di formare quattro immagini sul negativo (vedi foto in alto). Le quattro immagini sovrapposte (vedi foto in basso), ogni coppia delle quali riproduce due colori fondamentali, danno in proiezione l'effetto coloristico e stereoscopico. La presentazione pubblica del sistema Cristiani, avvenuta alla recente Mostra di Venezia e al congresso milanese di televisione del settembre scorso, ha ottenuto buoni risultati. Questo nostro interessante sistema può essere immediatamente industrializzato: a tale scopo è già pronta tutta la base analitica necessaria.





Sopra: tre inquadrature tratte dal film « Rimembranze mediche ». Sotto: dal cortometraggio « Racconto da un affresco (Giotto) » di L. Emmer.



pressionista con Renoir, classico e poussiniano con Poussin, barocco e rubensiano con Rubens ».

Noi potremmo sottoscrivere quasi del tutto queste precise e sensitive notazioni dello Haesaerts, che derivano del resto da un patrimonio di cultura comune, e precisamente la nuova sensibilità critica per la forma che si è sviluppata in virtù delle teorie della « pura visibilità ». Dove non possiamo seguire l'autore, si è in alcuni corollari, ispirati, tramite il Woelfflin, all'estetica psicologica. La opera d'arte non può essere per noi abbassata all'ufficio di « agitare, turbare, trasportare » psicologicamente lo spettatore, né fatta consistere in raffigurazioni o rapporti formali simbolici, e provocanti per analogia reazioni psichiche conformi. L'incertezza estetica, per cui si giunge a ritenere che la critica (anche in forma cinematografica) « aiuta l'artista ad esprimersi », e che il cinema è « espressione tanto dell'oggetto guardato che del soggetto che guarda », con un sincretismo dissolvente che è tipico di ogni naturalismo, proietta la propria deficienza anche nell'attuazione concreta del film. E da ciò i frequenti episodi di contenutismo e di simbolismo (Rubens pittore delle coppie, Rubens « terrificante », Rubens pittore del divino mescolato al terrestre, etc.); da ciò anche quel ragguagliare gli « schemi animati » coi quali, spesso con penetrante giustezza, si rendono evidenti certi valori di composizione « in cerchi, ad anello, a turbine, secondo assi diagonali, su due o tre centri energetici », a classi psicologiche od a simboli (come le « composizioni circolari concentriche che esprimono l'idea dell'universo in gravitazione »).

Ma se sottolineo questi limiti dell'estetica e della critica dello Haesaerts, che non hanno bisogno di essere illustrati con discussione o refutazione, che lo stato degli studi in Italia rende superflua, è anche evidente che questi limiti sono spesso recuperati dalla concreta sensibilità con la quale si accosta e si indaga l'opera d'arte nei suoi valori propri di linguaggio espressivo. Ed in questo ambito sarà se mai da dubitare che alcuni procedimenti usati nel film fossero i più rispondenti non dico a quelle premesse, ma alla chiarezza critica che si ricercava. E per esempio dissolvenze o doppie dissolvenze potevano, a mio vedere, sostituire con vantaggio i confronti fra opere accostate sullo schermo come sopra una pagina: per esempio quelli fra l'*Eroe coronato* di Dresda e la *Venere e Adone* di Leningrado (e sarebbe stato interessante veder reagire fra loro il motivo delle mani conserte della *Coronazione della Madonna* del Museo di Bruxelles e quello della cosiddetta *Lucrezia Donati* del Verrocchio, al quale il primo è certamente ispirato). E così, sempre a mio vedere, sarebbe stato preferibile forse, anziché tracciare con linee schematiche qualche composizione rubensiana, renderne ed avvalorarne i plessi e gli sviluppi mediante conguagliati movimenti di macchina (come si è fatto da noi nell'analisi della composizione ritmica del gruppo nella *Deposizione* di Raffaello).

Comunque, è chiaro che si tratta, con l'opera di Haesaerts e di Storck, di un tentativo che, se possa essere discusso sul piano dell'impostazione estetica e metodica, ha il grande valore di separarsi completamente da quel tipo di produzioni che abbiamo precedentemente analizzato, vale a dire da quei documentari sia filmati in funzione di racconto, sia espressioni di poesia o letteratura sull'arte, nei quali le espressioni degli artisti vengono ridotte a contenuto, a materia. L'esperienza del film su *Rubens*, a quel che a me consta, ha carattere e risultato propriamente critico, esercitato col mezzo del linguaggio cinematografico. Quasi nello stesso tempo nel quale si formulavano le esigenze espresse dallo Haesaerts, e si realizzava il film sul *Rubens*, anche in Italia si faceva qualcosa di molto simile, se pure su scala assai più ridotta, e con presupposti estetici e critici diversi, e proporzionati allo stadio raggiunto dalla critica d'arte nella nostra cultura. Agli inizi del 1948, si formulava il concetto del « critofilm d'arte », e si dava corpo alle esperienze relative: un breve, sommario rendiconto ne fu dato al primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative di Firenze, nel giugno dello stesso anno.

CARLO L. RAGGIANTI

WEDEKIND, BERG E PABST TRE "LULÚ"

AL « DIVADLO 47 », nell'ufficio di E. F. Burian, vidi incollato sul muro un ritaglio di stampa che riportava una notizia italiana: a B., una cittadina del Tirolo meridionale, un anonimo ventenne, si era suicidato, per « esistenzialismo ». Conobbi in seguito la sguaiata Lulú provinciale che fu trattenuta per qualche giorno in carcere, perché sospetta di istigamento al suicidio. Il giovane leggeva assiduamente *Il Politecnico*. Pochi mesi fa, un grande scrittore dichiarava in un'intervista di preparare un rifacimento del romanzo cavalleresco medievale *Gregorius auf der Stein* di Hartmann von Aues. Gregorio ha molte vicende avventurose, finirà per essere assunto al soglio pontificio. E' nato dall'unione di fratello e sorella. Lo scrittore di oggi ha un nipote nato dall'unione dei due suoi figli (che convissero un tempo con Pamela Wedekind e Gustav Gruendgens, mentre appariva la « Lulú » di Pabst). Il figlio dello scrittore, molto noto anch'egli per la sua attività intellettuale (fu tra l'altro il primo soggettista di *Paisà*), letta la notizia, e vedendone i riflessi autobiografici, si è suicidato: intercorrono pochi giorni tra i due fatti, e la loro connessione non può sfuggire.

E. F. Burian nel suo fervore di realismo-sociale (che ne ha completamente inaridito le facoltà artistiche) aveva posto il ritaglio a fare da capitello in una specie di « colonna infame ». I tentativi di *Il Politecnico* furono ben presto seppelliti. Il grande scrittore parla in nome dell'umanità (e ne ha diritto, pur essendo spietato). Lilith, o Lulú, se così volete chiamarla perché ora è ridotta a vivere nei cabaret, sembra avere una natura demoniaca, tanto ci si affanna ad esorcizzarla (conducendo al suicidio chi non vuole rinunciare a possederla liberamente). L'opera li Alban Berg

ha suscitato la virtuosa indignazione generale. Di tutta l'intellettuale mondanità o mondana intellettualità radunata a Venezia a spese del misero cafone contribuente, ben pochi sono stati gli intervenuti alla proiezione del film di Pabst, a cui non si era mai lasciato varcare la frontiera, e che costituisce un'opera capitale nella storia non soltanto cinematografica, delle vicende nascoste di questa prima metà di secolo, delle sue angosce e dei suoi dolori. Troppo affaccendata a proporre piani di guerra agli Stati Uniti, la nostra « intelligenza » vuol ignorare che l'italiano, nella sua « sanità mediterranea », possa essere soggetto a turbamenti. D'altra parte dovunque si fa della strategia, si stende un impenetrabile velo sulla dominazione di Lulú. Eppure, proprio questo è ciò che li salverebbe, qualora fosse affrontato in uno sviluppo etico (e non in una volgare consuetudine edonistica) come hanno fatto Wedekind dalla fine del secolo scorso, e più completamente di lui, venti anni fa, Alban Berg e G. W. Pabst, pur senza poter indicare quali ne siano le possibilità, come si possa liberare Lulú dalla sua ossessione e renderla felice, naturale, come raggiungere una nostra liberazione anche etica. Essi ne pongono intanto l'esigenza. Chiedono che l'uomo si unisca alla donna per un'esperienza che lo avvicini definitivamente all'essere, all'attuarsi della sua potenzialità.

Il film di Pabst (*Die Büchse der Pandora*: « Lulú » o « Il varo di Pandora », 1928), come l'opera di Alban Berg, rompe ogni regola. Pabst non si preoccupa affatto di servirsi di mezzi teatrali. Adotta perfino il taglio degli atti e degli ambienti (un film può essere diminuito con l'aggettivo « teatrale », non quando adopera il teatro per il fine a cui tende, ma quando



Wedekind con la moglie, l'attrice Tilly Newes.

si confonde con esso, vuol essere un teatro ideale, alla Gordon Craig, e cade nel palcoscenico senza limiti e misura dell'*Amleto* di Laurence Olivier). Pabst restringe il dramma quasi sempre tra poche, piatte pareti: e su di esse addossa i volti di Louise Brooks, di Fritz Koertner, degli altri tre o quattro uomini che non si rassegnano a scomparire dalla vita di Lulú, e di una « bas-bleu » che ha sacrificato tutto per il suo amore, e pur di avere uno sguardo da lei la segue e le viene in soccorso dove può, dovunque.

Il testo di Wedekind è anzitutto umoristico, in modo spesso dissimulato ma rivoltoso e lacerante, nel canale dostoevskiano. Sono umoristiche ogni volta le situazioni, anche quando giunge la morte sotto la maschera di Jack lo sventatore (l'ultimo cliente di Lulú, che succede nel-



Due inquadrature tratte da « Die Büchse der Pandora » (« Il vaso di Pandora » o « Lulú »), film realizzato da Georg Wilhelm Pabst nel '28.



Sopra: un'altra inquadratura tratta da «Die Büchse der Pandora». Sotto: «Lulú» (atto II) di Alban Berg, scene di Gianni Ratto e regia di Giorgio Strehler (Teatro La Fenice, Venezia 1949).



la soffitta a un re di tribù negre del Congo, e a un filisteo zurighese). Tanto comiche quanto è acre il dolore da esse suscitato nei personaggi che vi sono coinvolti. Pabst si tiene con grande disinvoltura sul filo della « pochade » quasi fino all'ultimo: poi cede al patetico, perché non ha avvertito il senso apocalittico — l'apocalissi vive proprio nella cronaca nera — di questo destino, la grottesca necessità che esso venga suggellato dal sangue, concluso da un sadico (poiché non ha ragione d'essere la vita umana, perché incolpare chi la spegne?). Nella soffitta dove si sono malamente rifugiati Lulú con un padre putativo e un amante che non l'ha più voluta abbandonare, soffia il vento freddo del natale londinese, ed il suo geio sembra togliere ogni vita a ciò che in essa è abbandonato, ridurre al nulla. Il rapporto tra l'io e il tu, la natura del sentimento d'amore e della sua estrinsecazione, qui sono racchiusi in una visita di pochi minuti, che il freddo rende ingrata, dove il

coito non ha più nessun abbellimento, o il gusto della riflessione. In Wedekind per ognuna delle tre visite è esattamente calcolato il tempo, lo spasimo è riempito dal balbettio di coloro che vivono con Lulú — anche la donna — e sono costretti ad ascoltare ciò che avviene di là dalla tenda.

Nella versione di Pabst, esso è appena visto trascorrere sul volto dello sventurato, di cui Pabst ha pietà e che dipinge come uno sventurato, in preda a un'ossessione da cui non riuscirà mai a staccarsi. Wedekind è invece coerente fino all'ultimo: Jack si fa un'arma della sua ossessione, la brandisce con allegria, ne ottiene la sua forza di vivere. Compie il suo gesto con baldanza, mentre la possiede, e la sente ancora tremante di piacere. La deruba del poco che le hanno lasciato i clienti di prima, prende a calci l'uomo e la donna che si sono appostati dietro la tenda. Lulú lo desiderava, da tanto: e il rancore che aveva provato in modo inconscio per tutti coloro che erano stati in sua balia senza che

lei lo volesse, nasceva continuamente dal bisogno di qualcosa che la facesse infine piegare sulle ginocchia. Anche Lulú cercava come concretamente tenere con sé chi le stava vicino e l'accostava. Pabst indica con ancora maggiore veemenza di Wedekind il ridicolo delle istituzioni sociali che Lulú viene ad attraversare.

I rapporti tra individuo e individuo si pongono unicamente in funzione di compravendita del bisogno fisiologico: le parti non possono accedere ad una donazione che non sia puro capriccio. Lulú fa pagar cara l'abiezione di questo scambio. Si vendica dell'inferiorità sociale del suo sesso, della sua classe. Invece di cadere nella trappola delle istituzioni sociali, vi fa cadere uno dopo l'altro gli eroi di questa società: il pittore alla moda, il grande giornalista, l'atleta da circo, il rampollo liceale della tipica buona famiglia guglielmina. Si suicidano o si rovinano. L'ultimo è Alwa, che Wedekind copre di disprezzo ed in cui forse si personifica, che Pabst invece vede allontanarsi dalla soffitta per lasciare libero il campo a Jack, e seguire meccanicamente nella nebbia, sotto una volta, il corteo natalizio dell'Esercito della Salvezza: vi è solo del sarcasmo in questo incontro casuale, perché l'esercito ha un aspetto tanto misericordioso quanto spregevole, involontariamente e ridicolmente presuntuoso, Schigolch, padre putativo di Lulú — un vecchio mendicante alcolizzato che vent'anni fa la raccolse abbandonata per strada e ne profitto — mangia un colossale pudding che in omaggio al Natale gli hanno lasciato per pietà. Ricorda ancora quando frustava Lulú quattordicenne per insegnarle a danzare in gonnellino tra i tavoli dei caffè. Anche Alwa scompare nella nebbia: Pabst ha pietà di lui, e d'altra parte lo condanna senza remissione. Pabst è sgomento dinanzi alla sua materia. Giunge fino al limite dell'oscurità, mentre Wedekind e Berg, forse per la loro maggiore indifferenza, vanno al di là e non abdicano. La lasciano parlare fino in fondo, senza soste.

D'altro canto Pabst ha saputo ottenere fino alla parte di Londra, un rilievo quasi da commedia brillante, mosso agilmente nella pittura di costume e nell'ambientazione, che avrebbe forse giovato sia in Wedekind che in Berg, riuscendo a non far mai trasparire l'impostazione concettuale (Salacrou e Anouilh seguono un procedimento di tipo wedekindiano nel tragicizzare la « pochade »: ma la « pochade » resta sempre di una tragicità che loro non comprendono, ed è soltanto Wedekind — contemporaneo di Feydeau — a toglierle questi veli, sempre sull'orlo del pericolo di ammantarla altrimenti). Poche volte come in *Lulú*, Pabst indica senza volerlo il senso della sua opera, legata anzitutto a interessare appassionatamente lo spettatore e perciò reale, naturale come sanno esserlo soltanto le prime comiche di Charlot, nelle quali ha evidenza per una volta la sola manifestazione dello spettacolo contemporaneo che può rispondere interamente all'unissono con la coscienza dell'individuo. Non cercate un vero movente alla sua scelta del soggetto: *Lulú* aveva fatto epoca nel teatro tedesco (da cui Pabst proviene) quindi sorgeva in lui legittimo il desiderio di darne un'interpretazione. Il successo teatrale lo garantiva da ogni punto di vista



A sinistra: l'attrice Louise Brooks in « Die Büchse der Pandora » di G. W. Pabst. A destra: Eugenia Zareska nella parte della contessa Geschwitz in « Lulu » di Berg messa in scena da Strehler al recente festival veneziano. Sotto: un primo piano dal film « Die Büchse der Pandora ».

così come lo garantì per *L'opera da quattro soldi*: d'altro canto egli sentiva il fascino di questo mondo, lo portava dentro di sé, provava il bisogno di rendere pubblico quello stato d'animo a cui Wedekind aveva iniziato a riferirsi.

Pabst, che ha vera natura d'interprete, vuole anche, sia pure indistintamente, che il suo film serva a qualcosa (Zacconi pensava agli *Spettri* con coscienza di medico), agisca. In realtà, come ogni vero interprete, egli conduce la « sua » *Lulu* sotto i nostri occhi, sapendo quanto sia nostra. La segue scherzando nelle sue peripezie, scrutando passo per passo le sue reazioni, descrivendole nel contrasto che in lei si pone con gli « altri » anche quando, e forse ancora di più, la posseggono. Il film è girato quasi per intero in interni scenografici, dove domina il cattivo gusto del « novecento » (in Wedekind era cattivo gusto floreale, oggi lo sarebbe nel nuovo « modern style »: il costume e l'addobbo nel quale si vive hanno sempre un atteggiamento disgustoso, dopo che ci si è vissuti). Si resta sempre chiusi tra l'espressione dei sussulti fisici, gli impulsi inarrestabili dei protagonisti. I loro occhi e i loro corpi si scontrano, si abbracciano, si uccidono. Un solo lenocinio: nella camera da letto di *Lulu* e del dottor Schön, un bassorilievo di tipo espressionista, nella maniera di Barlach. Anche l'arte qui diviene cattivo gusto, si riduce a decorazione che eccita.

La « camera » segue un ritmo tutto fisico, quasi nel respiro dei corpi, nel loro ansito. Bastano le contrazioni del viso a delineare l'andamento di queste esistenze:

e sono troppo naturali per non destare volontariamente ilarità (la scena della rivista e della lotta tra *Lulu* e Schön, è tanto più angosciata più raggiunge effetti di comicità anche grossolana). Il dialogo è serrato, tumultuoso: vi senti erompere gli istinti e le convulsioni a cui sono portati dalla convivenza sociale (a quanti espedienti ricorre J. P. Sartre in *Huis clos* per giungervi: fino a definire ancora più esattamente la realtà a cui ci si rivolge: ma che poi dimentica ben presto). L'exasperazione porta *Lulu* a rivolgere contro Schön la pistola che questi le porgeva per suicidarsi: e non può non sparare. Lo scontro fra i due è visto nei loro busti, attraverso il tremare dei loro muscoli, i segni cangianti dei loro lineamenti. Si giunge al punto in cui sembra che nulla ci separi da loro, in cui ogni diaframma è caduto, ogni pudore gettato lontano, e non resta finalmente che la forza primordiale delle fibre che palpitano: a questo punto si è toccato il fondo, la sabbia premuta dalle masse liquide, dove nulla può ingannare, e si sente scorrere soltanto il mistero della vita. Pabst si è diretto istintivamente, più di Berg e di Wedekind, verso l'intimità degli animi e dei loro grovigli di reazioni, per poter mettere a nudo la materia che vi si agita e vi si avvolge: per scoprire i fasci di forze, il ribollire di grumi che esplodono nella vita quotidiana, per lasciarli vivere senza incertezza nella natura, nei suoi segreti, al centro delle sue vibrazioni, senza fine, ora che sia scomparsa la « servitù umana ». Pabst spia negli occhi di Louise Brooks i segni di rivolta che vi si accendono conti-



nuamente: Lulú non è piú soltanto il « vaso di Pandora » wedekindiano, lo « spirito della terra », che s'incarna ed agisce quasi ipnoticamente. E' passata tra di loro un'epoca, ed in essa si è animato questo soffio di rivolta: per cui dai rapporti di dura servitù che s'instaurarono tra le classi, i due sessi, la distorsione falsamente moralistica degli incontri umani, è sorto un grido di rivolta, per giungere ad una pura contemplazione, che può bene esplicarsi anche fra i giganteschi meccanismi della civiltà, quando li si sappia far ruotare.

Lo spasimo di Lulú non può non venir soffocato. Pabst descrive con accenti incalzanti e lucidi le diverse gabbie dorate e poi sempre piú rigide, nelle quali essa viene a trovarsi: l'appartamento da cocotte, i grandi saloni del borghese che sta giungendo al potere con la sua casta, la sala da gioco clandestina nell'interno di un veliero disarmato, il corridoio di un vagone-letto di una linea internazionale, e infine lo squalore dell'East-End londinese. I diversi gradi della condizione sociale vengono presi in esame uno a uno attraverso i suoi diversi amanti: di fronte a lei ognuno vacilla, meno Jack. La scomposizione caotica di una società in preda alla violenza fin dall'apparire del totem e dei tabù, trova il suo specchio negli sconvolgimenti dell'animo di Lulú, quale Pabst lo tratteggia attraverso il comportamento della cocotte che dal fango è salita alla rispettabilità della classe agiata, ma che in essa non può rimanere se non per coglierne la fase in cui la violenza diviene frenesia e viene fermata dall'istinto di conservazione « sociale », al punto di farsi suicidio (la società vuol liberarsi di Lulú per difendersi).

Pabst dà alla vicenda di Lulú un tono salottiero, ha fortunatamente il coraggio della banalità. Egli ne riporta i dati: il banale di un certo mondo, ne costituisce il vero carattere. Ogni scena, che dapprima è condotta con piglio scorrevole e quasi indifferente, quasi senza malizia, viene al suo epilogo nello scontro di Lulú con l'antagonista, diverso ogni volta: in questo scontro, attraverso cui si sposta la « camera » a inquadrature fisse, la crisi prende fuoco: l'accensione si risolve secondo le norme degli equilibri e delle lotte fra uomo e uomo, la schermaglia ha sempre il suo finale che tronca tutto. Pabst ha ricostruito e ripreso la « pièce », non c'è dubbio, ed ha cioè tratto dalla tradizione teatrale la eredità piú sicura e in lui piú continua: il turbamento fisico, l'esibizione. Ha volutamente evocato un fantasma erotico così come faceva il marchese di Sade nella prigione della Bastiglia con *Le cento giornate di Sodoma*: per potersi abbandonare all'erotismo e al tempo stesso vederne la salvezza, lasciando espandersi i suoi slanci. Sono calcolati il conflitto e la progressione drammatica: ma si assimilano in una naturalezza ed una convinzione che va assai al di là della forma drammatica, e che era invece privilegio un tempo del grande « jongleur », della grande « chanteuse », perché si allaccia senza alcun intermediario all'esistenza quotidiana dello spettatore.

L'opera di Alban Berg si muove anche essa agilmente nell'ambito di un costume morale e mentale: ne fa un'analisi (si potrebbe dire spettroscopica) che non tradisce nessuna posizione, ma solo la volontà di esprimerne interamente la sostanza, le manifestazioni. Provoca una meditazione dove si dà sfogo senza piú freni ai senti-



Frank Wedekind nella parte del domatore in « Il vaso di Pandora », da lui scritto nel 1904.

menti che si provano nel rinnovare il contatto con il mondo esterno e con ciò che lo rappresenta nel tentativo di vivere con gli altri uomini, senza sentirsi continuamente alienati. Permane invece la fatalità di questa condizione, da cui ogni volta si vuole trascendere, per poter vivere in una totale pienezza ed unità. La tematica di Alban Berg sembra farsi voce delle scintille, che secondo i Cassiditi, dalle cose bisognava riportare alla divinità: vi è la stessa sensazione fisica. La grandezza e l'emozione che vengono a destarsi sotto l'impulso degli intermezzi sinfonici, i recitativi, le romanze, derivano dall'obbiettivo libertà che Alban Berg lascia fedelmente a quell'attuarsi delle facoltà naturali nell'uomo e alle sue vicende: come se questi semi germogliassero e la pianta crescesse in un clima aspro e tempestoso che finisce per soffocarla. Alban Berg annota i colori di cui si ammantava, i sentimenti con cui fiorisce, il polline che si trasporta qua e là: Lulú è immersa biologicamente nell'atmosfera plumbea del mondo industrialistico, dove la ripetizione infinita dei gesti permette la vita, e come scatole chiuse le case si accumulano. Il terreno su cui lei dovrebbe appoggiarsi è costituito da una ferrea divisione del lavoro, e « struggle for life » uomo contro uomo. Alban Berg espone questo stato di cose allo stato informe, e cioè senza nessun mascheramento: la sua tecnica ha soltanto lo scopo di lasciare adito alla realtà. Il sottofondo da cui siamo deter-

minati, viene da lui portato alla gola, sconvolge la mente.

Come Pabst, Alban Berg gioca con materiale frivolo: con canzonette e ritmi, scomponendoli ed esaminandoli. La disposizione con cui presenta questo diffuso stato d'animo, questa larva gigantesca di movimenti collettivi, lascia presentire le guerre e le tirannie attraverso cui, per scosse di equilibri produttivi, l'Europa percorre gli stadii di un'economia sempre piú priva di risorse, quindi di un'esistenza travagliata e precaria, che si orienta verso forme piú larghe di partecipazione e di evoluzioni storiche, in dipendenza delle rivoluzioni coloniali. Pabst, come si è visto, esprime l'interrogativo che Lulú pone al mondo in cui vive, anziché il dramma di questo mondo, come espone la Lulú di Alban Berg. In Pabst, ancora una volta c'è il dibattersi della coscienza: la sua tecnica, è la costruzione di personaggi, il diario dei loro contrasti. L'attore, attraverso primi piani centrati sul busto, vi campeggia di continuo, direttamente, per ragioni narrative, non espresse: la società così è vista da un suo personaggio, non da un osservatore che si allontana perché in fondo la teme.

Il giudizio, fortunatamente, è quasi sempre sospeso, come in Alban Berg: ma invece di un distacco descrittivo, abbiamo le domande che si presentano in seguito ai contrasti descritti, le alternative che esse pongono di continuo. Difatti, mentre per Alban Berg è chiara la consonanza della sua opera con gli avvenimenti di questi decenni (ed è con *Woyzeck* la sola opera in cui ci si può conoscere), per il film di Pabst mi sembra che si possa parlare di presentimento che è sembrato restare senza eco, sia per gli interrogativi di cui diciamo, sia per la forma filmica (si potrebbe parlare addirittura di un genere che s'inizia). Nei ventidue anni che sono trascorsi da allora, non si è avuto quasi alcun seguito (forse in alcune parti di *Lost Weekend* di Billy Wilder, che si è formato in Germania; qui l'alcool viene ad assumere il ruolo dell'impulso sessuale, ed il mondo nordamericano infatti, per ragioni storiche e fisiologiche, ha bisogno di questo genere d'« ersatz »: è la sua ribellione, la condanna che si vuol dare agli « altri », chiudendosi nella beatitudine dei propri delirii, portando all'estremo l'alienazione in cui li ha posti il mondo, in una forma di civiltà che ha superato le debolezze di quella europea, ed è conseguente fino all'estremo nel suo meccanismo industrialistico).

Non è casuale che *Lulú* sia stato poco ascoltato, almeno apparentemente: la spiegazione la si può trovare nei due suicidii che abbiamo citato all'inizio. Si trattava in entrambi i casi, per l'anonimo e per l'illustre, di due uomini che intendevano adoperare se stessi in seno alla comunità, per aiutarla ed aiutarsi a trovare una sua struttura senza classi. In questi loro propositi hanno sentito che mancava qualcosa a sorreggerli, che già era mancato a Lulú. Lulú vorrebbe calmare la sua sete, trovare chi le dia amore alla vita, come averlo; ora però si sente troppo forte il suo spasimo ed in nome di questa sofferenza, ci si muove alla ricerca di un'azione, anche rivoluzionaria, che conferisca alla vita la sua vera, autentica possibilità, tra uomo e uomo. Senza esercizio della salvezza. Come inconsciamente desiderava Pabst, amando Lulú.

VITO PANDOLFI

LA PORTA SI APRÌ

RICORDATE il sogno di Van Cleve in *Heave Can Wait* (« Il cielo può attendere »)? In punto di morte gli era sembrato di navigare in un mare di "champagne", su un transatlantico pieno di gente elegante, mentre la ciminiera fumava come un grosso sigaro. In mezzo ai saloni illuminati, al suono di un valzer di Lehar, egli danzava languidamente con una vedova allegra... Ma il sogno, più precisamente, comincia così: « La porta si aprì, e mi apparve un orribile diavolo con una barca, invitandomi a salire... ».

V'è, in questo sogno, prima del sentimento stesso della morte vicina, tutto il repertorio di Lubitsch. Il lusso, senza di che non poteva vivere, i sigari, per cui lo chiamavano « l'uomo dal sigaro in bocca », la bella bionda vestita da "vedova allegra", lo "champagne" con cui si permise gli unici spari della sua vita, il valzer... Ma il sogno comincia con « la porta si aprì ». A chi ricorda con simpatia, con gusto, con approssimativa padronanza, i film di Lubitsch, non è sfuggito quell'uso continuo, caratteristico, ritmico delle porte, come espedienti narrativi e contrassegni stilistici. Forse qualcuno rammenta *Montecarlo* (1930). Di porte che si aprono e chiudono se ne contano centodiciannove! L'episodio dello impiegato, in *If I Had A Million* (« Se avessi un milione », 1932), è basato sullo stesso uso, che non diventa mai abuso. In *The Merry Widow* (« La vedova allegra », 1934) v'è il re di Marshovia che esce di camera senza cintola e rientra subito per mettersela, per accorgersi che è troppo stretta per essere sua; vi sono valletti, che varcano soglie portando caffè e spruzzatori; e porte ornate, come a corte, lisce come nella casa d'un diplomatico, discrete come nei "separés" per gaudenti. Non mancano le porte a sbarre come quelle delle prigioni, ma non sono mai abbastanza tristi, tanto che lasciano passare profumi e serenate. Dietro queste porte si odono scoppi di risa e schiaffi, orchestre, colpi concitati e altri che fanno ridere. Dopo aver scoperto Danilo nella camera regale, il re, per timore di scandali e di orecchie che origliano alle porte, finge cogli amanti una conversazione amichevole, fatta di suoni inarticolati e di risa. In *Ninotchka* (1939) le porte si aprono per far posto a sigaraie o a un compagno senza complimenti, che attraversa le camere altrui. In uno dei suoi primi film, *La gatta di montagna*, la farsa si vale di usci che si socchiudono a cinque per volta. Anche nei melodrammi come *Die Augen der Mumie Ma* (1918) se ne serve, benché per ora non siano al servizio che di opere di ricerca, magari anche fredde e ridicole. (E anche di questi temi orientaleggianti, come Sumurun, ritroveremo traccia nel repertorio di *Heaven Can Wait*: ricordate il balletto con le odalische e gli eunuchi). La recitazione degli attori si sofferma deliberatamente sul limitare di una stanza: è « L'allegro tenente », che si arresta con una mano sulla maniglia; sono Kay Francis e Miriam Hopkins attaccate, anch'esse, a una maniglia, una da una parte, una dall'altra in *Trouble in Paradise*; sono i camerieri di *Desire* (« Desiderio », 1936), che servono i famosi piatti di carne. In *Heaven Can Wait* (1943) è fuori della

porta che la istitutrice va a liberarsi del singhiozzo. L'infermiera esce e si ferma a guardarsi allo specchio, Van Cleve varca due volte la soglia con la moglie sulle braccia, e la sua futura moglie, aprendo la porta della biblioteca, torna senza esitazione a baciarlo. Insomma, è tutto un aprire e chiudere, un mostrare e un sottrarre, un prorompere, un accompagnare a colpi, a tempi, a spezzature, a sottolineature, con cornici e parentesi, con sorprese e sigilli. L'evoluzione narrativa e figurativa della commedia, il ritmo delle sequenze e del film.

Quel sogno di Van Cleve, quando ne scrivemmo un anno fa, dopo che avevamo cercato di definire autobiografico Monsieur Verdoux, ci fece convincere che anche *Heaven Can Wait*, come forse *Le silence est d'or*, è film autobiografico. La tesi è stata ripresa da qualche giornale (ricordo *Jago* in un foglio bergamasco), ma si è portata dietro, non so se anche per mia colpa, una informazione che ha suscitato taluni equivoci. In quell'articolo (*Bianco e Nero*, n. 7, 1948) era scritto, a proposito del finale del film: « Lubitsch ha fatto felice l'umanità e un posto per lui nel cielo non può mancare. E il diavolo lo invita a salire nell'ascensore, per arrivare fin lassù... Ma qui un colpo di forbici ha reso incomprendibile il titolo del film. Una bella donna si presenta. Lubitsch — O Van Cleve se volete — si distrae, le corre dietro. Il diavolo gli domanda: « Non salite? ». E il "morto": « Il cielo può attendere ». Il taglio, che ognuno ha avvertito, non si deve interpretare, come qualcuno ha fatto, praticato dalla censura italiana. Il film, quando lo vedemmo un anno fa, non era ancora passato in censura. Si trattava della stessa copia passata sugli scher-



« L'uomo dal sigaro in bocca »: Ernst Lubitsch.

mi francesi e il colpo di forbici, che c'è stato, non era dovuto né ai francesi né agli italiani. (E infatti *Cinema* parlando di questo taglio, si riferiva alla censura in generale, e non a quella italiana in particolare. N.d.R.). E' ben noto il congegno legislativo, in U.S.A. Ogni stato federato legifera per proprio conto, e come era avvenuto per questioni assai più gravi — quali lo schiavismo e il protezionismo — anche nel riguardi di un film come *Heaven Can Wait*, di cui erano state preparate due edizioni, una che giustificava il titolo, e l'altra no, ogni stato poteva scegliere quella più conforme al proprio diritto e alla propria moralità. Le copie vennero in Europa, dove furono, diciamo, assegnate, dal criterio stesso dei distributori: in Svizzera e in Spagna, dove il pubblico è ancor oggi meglio disposto verso i film americani, con la copia completa; in Francia e in Italia,



Da « If I Had A Million » (« Se avessi un milione », 1932): è evidente in questo film di Lubitsch l'impiego, in lui caratteristico, delle porte che si chiudono intese come elementi ritmico-narrativi.



Da « Heaven Can Wait » (« Il cielo può attendere », 1943), dove appare tutto il repertorio di Ernst Lubitsch; il lusso, senza il quale non poteva vivere, i sigari, la bella bionda vestita da "vedova allegra", lo "champagne", i valzer: "dolci peccati" per i quali il cielo può attendere.

dove forse si è più severi giudici, con quella ritoccata, in previsione di possibili reazioni, magari anche in sede di censura. In tal modo si ebbe, sui nostri schermi, una copia mutilata, ma le autorità italiane ne erano assolutamente ignare.

Nei titoli di testa Heaven Can Wait è definito l'ultimo film di Lubitsch. Soltanto considerandolo, come ormai già detto e ripetuto, il vero « testamento spirituale » del regista, il film può essere ritenuto come il suo ultimo. Girato nel 1943, esso precedette di poco una grave malattia del vecchio Ernst, quasi una visita senza finzioni cinematografiche nell'anticamera di Satanasso.

Ma gli fu consentito di « lasciare attendere il cielo ». Forse era la "vedova allegra" che aveva interceduto per lui. Per due anni, dovette rinunciare alla regia e produsse per la Fox A Royal Scandal (« Scandalo a corte », 1945) e Dragonwyck, realizzati da due suoi allievi, Otto Preminger e J. L. Mankiewicz. A Royal Scandal è basato su uno scenario già utilizzato nel 1924 da Lubitsch per il suo celebre Forbidden Paradise (« La zarina », 1923). L'ultimo film del regista è dunque Cluny Brown (« Fra le tue braccia ») che è del 1947. Nello stesso anno cominciava Lady in Ermine, ma il 30 novembre, come è stato detto, il cielo

cessava di attendere. Spettava a Otto Preminger di portare a termine il film.

Con Lady in Ermine la porta si è chiusa dietro Ernst per l'ultima volta. La scomparsa di Lubitsch colpisce tutto il pubblico cinematografico, e cioè l'umanità. In un mondo in cui un sadico zelo si accanisce nell'accendere odi con inviti alla violenza, mettendo in atto le forze maligne, le più basse, le meno onorevoli, che albergano nell'animo dell'uomo, in un mondo dove pur si levano da più parti voci di pace, quest'uomo invitò a ridere, a godere, a migliorarsi (divenne uno degli uomini più potenti, nel cinema, cominciando da allievo sarlo), a desiderare — come Strauss — donne, vino, canti, e non, alla peggio, le marescialle del servizio ausiliario, l'acqua "pesante" o le marce militari. Al pari di una sua creatura, Ninotchka, riconosceva che una rivoluzione, magari incruenta come quelle di Marshovia, poteva avvenire: « sì, ma fra cento anni, non subito! Ora divertiamoci! ». Vorrei che queste parole fossero giudicate non da uno che abbia l'età di chi scrive, e che possa essere per avventura troppo incupito da problemi sociali, o troppo rasserenato dalla fiducia nei valori eterni della vita; ma uno di quelli che ora stanno accanto a Lubitsch, dai morti. Forse molti di essi, dietro la grande porta chiusa, saranno feriti proprio da questo rimpianto: d'aver odiato, lottato, creduto in certe cose effimere, e non aver capito il senso vero della vita e della gioia, che Lubitsch ci ha lasciato così bene spiegato nel suo ultimo "sogno".

MARIO VERDONE



Con « Lady in Ermine » (1948) la porta si chiude definitivamente dietro a Ernst Lubitsch; questo film da lui iniziato, viene portato a termine da un altro regista, il viennese Otto Preminger.

MANIFESTI PER FILM

LA PRIMA rappresentazione cinematografica del Gran Café parigino è legata al ricordo di un manifesto pubblicitario: un baffuto «sergent de ville» piazzato all'ingresso di un locale intorno al quale fa ressa una folla in cilindro e vestiti svolazzanti, si pone a braccia aperte di fronte a un canuto parroco di campagna, che evidentemente ha intenzione di entrare con la folla; in alto, sopra la porta, fa spicco la grande lettera, vicino a un lampione illuminato, la scritta: «Cinématographe Lumière».

La forma pubblicitaria del manifesto è la più semplice e diretta: naturale perciò che il cinema ne approfitti fin dalle origini tanto più che il manifesto cinematografico trovava già la strada aperta da quello teatrale e di caffè-concerto, ai quali si erano dedicati pittori come Toulouse-Lautrec, Damiens, Chéret, Colin, ecc.; alcuni di questi pittori passarono anzi direttamente al manifesto cinematografico come Chéret e Colin, il primo dipingendo nel 1892 alcuni deliziosi cartelli pubblicitari per le «Pantomimes Lumineuses» di Reynaud, che possono considerarsi i primi manifesti cinematografici; il secondo iniziando una serie vastissima di manifesti nei quali apportò compostezza e stile in contrasto con la composizione solitamente arruffata dei pittori dozzinali abituati a sfruttare ogni centimetro di spazio. Si formò ben presto in Francia una scuola di bravi cartellonisti dei quali si ricordano ancor oggi diversi manifesti indovinati: quello, ad esempio, di Colin per il film *L'appel du silence* di Léon Poirier (che ebbe il premio della «Académie de l'Affiche» di Francia nel 1943) o quelli, ancora più significativi, per i film *Zéro de conduite*, *Les enfants du paradis* e *Le ciel est à vous*, oppure quello di F. Flammeng (in cui una figura maestosa di «vamp» millenovecento presenta i titoli dei vari spettacoli in programma al Phono-Cinéma-Théâtre), e altri di René Péan, di Tamagno (per il film *Les vampires* di Feuillade) di Bélinsky per *Metropolis*, di Poulbot, Lancy, Péron, Barrère, Rojac, Fourastier, Morvan e altri ancora.

Ma ritorniamo ai «tempi eroici», quando la pubblicità cinematografica, pur rimanendo da un lato sempre fedele al manifesto, tentava anche altre strade più incerte e talora stravaganti. Ci fu in Francia intorno al 1904 un periodo di euforia cinematografica, in cui le cose del cinema venivano affrontate con estrema disinvoltura. Il personale specializzato della casa Pathé, tanto per fare un esempio, era in grado di stendere un soggetto cinematografico in qualche ora e di portarne a termine la realizzazione in pochi giorni. I manifesti non furono più sufficienti, e si resero necessari veri e propri cataloghi o campionari come usano i fabbricanti di stoffe. Di ogni film, o almeno dei più importanti, si pubblicava un fotogramma e il riassunto della trama. Un esempio: per il film *Le Jugement de Paris* (si trattava allora di pellicole assai brevi, che non avevano in media neppure la durata dei nostri cortometraggi) si dava un fotogramma in cui apparivano tre magnifiche donne nude e un pastore inginocchiato davanti a una di esse; il breve riassunto della trama diceva: «Trois déesses de l'Olympe: Vénus, Junon et Minerve se disputent la beauté. Ne pouvant se mettre d'accord, elles interpellent un berger du nom de Paris, qui vient à passer, et le prient de vouloir bien donner une pomme, qu'il tient à la main, à celle qu'il juge la plus belle. Après un examen attentif, il donne le prix à Vénus». Un altro stravagante esempio di

pubblicità ce lo ricorda Erich von Stroheim a proposito del lancio di un suo film. Racconta dunque von Stroheim: «Il preventivo di *Foolish Wives* era stato valutato intorno a un milione di dollari. Nel 1920 la somma era enorme. Fino allora nessun film era mai costato così caro. Laemmle aveva esitato a lungo, ma si risolse a finanziarlo allorché R. H. Cochrane, vice presidente della Universal, ebbe l'idea di servirsi della seguente pubblicità: per quasi un anno, durante la lavorazione del film, tenne appeso, su un immenso cartellone eretto in piena New York, il prezzo che a mano veniva a costare la pellicola: ogni settimana i pompieri venivano, con una grande scala, a modificare le cifre scritte sotto il titolo del film e sotto il mio nome, di cui la «S» portava un taglietto verticale come il simbolo del dollaro». *Foolish Wives*, dopo un simile lancio pubblicitario, fu proiettato per un anno intero nello stesso locale; il medesimo principio pubblicitario fu adottato poi in moltissimi altri casi e si usa ancor oggi; talvolta si aumentò lo stipendio dei «divi» portandolo a cifre iperboliche e assolutamente sproporzionate per esclusivo scopo pubblicitario.

Racconta Adolph Zukor, attuale presidente della Paramount, che agli inizi del secolo si trovò ad essere proprietario e gestore di una strana sala cinematografica. Per attirare l'attenzione della gente aveva utilizzato come cinematografo una vecchia vettura ferroviaria rimasta avariata in uno scontro; l'intelaiatura, racconta sempre Zukor, era piuttosto malandata, ma i sedili di cuoio erano ancora in buone condizioni, e il fatto di far entrare lo spettatore in una vettura ferroviaria fu un riuscitissimo espediente pubblicitario. Del resto lo spettatore, a meno che non fissasse gli occhi fuori dal finestrino, poteva vedere sullo schermo, «a pochi metri di distanza», i più bei panorami e paesaggi di cui «era garantita l'autenticità». Sui muri esterni della baracca, per accrescere l'illusione, era dipinta, in grande, una sala d'attesa di stazione. Un concorrente di Zukor, William Fox, aveva invece sistemato alla meglio una sua sala cinematografica al secondo piano di uno stabile di Brooklyn; per indurre la gente a fermarsi e a salire le scale, ebbe l'idea di porre all'ingresso veri e propri manifesti viventi: un ingoiatore di sciabole, un mangiatore di fuoco e un prestigiatore che modificavano il loro programma in armonia con i film che si proiettavano.

Con gli anni, ingigantendo l'industria cinematografica, anche la pubblicità divenne sempre più invadente. Che cosa sono in fondo se non un riuscito espediente pubblicitario le «bathing beauties» di Mack Sennett? Che cos'è l'«happy end» se non una facile trovata pubblicitaria per mandare a casa contenti gli spettatori, in altri termini per «accontentare il cliente»? Se ne potranno ricercare poi le causali e il significato psicologico, ma intanto il loro scopo immediato era questo. In fondo tutto il fenomeno del «divismo» (sia quello del muto italiano che quello americano), oltre che in esigenze storiche e intellettuali, ha la sua origine in un motivo pubblicitario facilmente scopribile. Viene creato e idealizzato il «tipo» adatto ai gusti di una categoria (inutile dire che si tratta di categorie a carattere psicologico, derivanti da una infinità di elementi: educazione, età, abbenza, professione, nazionalità, ecc.): la «vamp», l'«ingenua», il «fellone», l'«attore simpatico», il «cinico», il «violento», il «comico», ecc. Così anche per i generi di film. Il produttore, a un certo punto, si ac-



corge che il pubblico accorre quando si proiettano film di carattere romantico, film d'amore: dopo aver sfornato per mesi e mesi a ripetizione Conti di Montecristo, Passioni di N.S. e Giovanna d'Arco, eccolo gettarsi nel genere amoroso-sentimentale o amoroso-passionale, a seconda del momento. Lo scrittore Ilya Erhemburg, in un suo libro del 1932, elenca 72 film nel cui titolo c'è la parola «amore», presentati tutti in un solo anno.

Ai manifesti e agli altri mezzi di pubblicità «regolari», vengono spesso in aiuto le trovate pubblicitarie. Ecco un esempio tipicamente «americano». Siamo in una strada centrale di Chicago verso mezzogiorno. Al settimo piano di un grattacielo, da una finestra aperta all'improvviso, viene calata velocemente una scala di corda. Una ragazza discinta scende rapidamente sulla strada mentre un uomo visibilmente eccitato la insegue. Appena a terra la ragazza salta su una macchina e parte a tutta velocità. Il suo inseguitore spara alcuni colpi di rivoltella, poi si lancia all'inseguimento su una seconda automobile. Intanto una folla incuriosita si è raccolta sul luogo e, mentre qualche premuroso sta per telefonare alla polizia, ecco che dalla finestra del settimo piano un altoparlante si mette a strillare: «attenzione! avete assistito all'inizio del nostro nuovo film. Se desiderate conoscerne il seguito, recatevi questa sera al cinema tale, nella tal strada ecc». Questo genere di pubblicità non è certo peggiore del frasario convenzionale in cui dominano retorica, banalità, luogo comune. «Un cuore semplice tra i vortici della passione», «una pagina stupenda di un grande amore, una interpretazione insuperabile», «incomparabile sinfonia di paesaggi e di passioni», «un film truculento, di uno spirito e una forza audaci», «un film unico, che non assomiglia ad alcun altro»: ecco le frasi pubblicitarie dei manifesti utilizzati per un solo film. Se questo sia buono o cattivo, non ha importanza. Il film da lanciare sarà sempre, per i compilatori dei manifesti pubblicitari: «unico», «grandioso», «spettacolare», «eccezionale», «appassionante», «colossale», «esilarante», «sconvolgente», «capolavoro», «supercolosso».

LUIGI MALERBA

LE SEUL ADMIS DANS LES PLUS GRANDS THEATRES DU MONDE ENTIER

The Royal Biograph

PARIS 1000 GRANDS THEATRES EN VOYANT LE PLUS GRAND SUCCES DU MONDE ENTIER

E. NORMANDIN & Co
23, RUE J. J. ROUSSEAU

LE PLUS GRAND SUCCES DU SIECLE

LE VOYAGE IMAGINAIRE

réalisé par RENE CLAIR avec DOLLY DAVIS et JEAN BORLIN

M. SCHUTZ, A. DIEJEAN, J. GERARD, P. POLIVIER, YVONNE LECOZEY, MARGUERITE MADIS

ANG. Scénario de THEA VON HARBOU

METROPOL

Présenté par ALLIANCE CINEMATOGRAPHIQUE EUROPEENNE, 11, Rue Valenciennes, PARIS

MADISON NOW

WILD COVER GIRL

CHARLIE COLBERT CHARLES BOYER TOVARICH

BUCCANEER

MADISON - SATURDAY & SUNDAY
LARRY MARCH - FRANCESVA GAY

AT LAST!

Here is the Play that holds the World's Record for combined Laughs and Thrills!

Here is the Broadway Hit that film audiences have been praying for ever since its sensational one-year run spread its Fame throughout America!

Here is the Mystery Masterpiece that HAD to be filmed because it was bound to make such perfect screen entertainment!

It will SCARE the LAFFS out of YOU!

THE GORILLA

with CHARLIE MURRAY FRED KELSEY

Alice Day - Tully Marshall - Claude Gillingwater
Presented by ASHER, SMALL & ROGERS
From the play by - - RALPH SPENCE
An ALFRED SANTELL Production
Directed by - ALFRED SANTELL
Production Management EDWARD SMALL

One after another - regular as the calendar - the finest pictures of the year are coming from -

First National Pictures
They take the Guesswork out of "Going to the Movies"

LES COQUILLES EN PAPIER

CINEMA Pathé

ALBATROS PRESENTE

RAVEL MELLER

CARMEN

ARTISTI ASSOCIATI

UNITED ARTISTS
ROMA - Via del Quirinale, 32

DOCUMENTARI LUX

I CAPOLAVORI DELLA METRO-GOLDWYN-MAYER

LILIAN GISH e LARS HANSON

LOUIS SALOU

LE FILM DE MARCEL CARNE

LES ENFANTS DU PARADIS

MANAGER BRUNO DE JALLES PRESENT

DOUX COME NUIT D'AMOUR

THE WHOLE WORLD'S GONE HAWAIIAN... and with it goes the song-star who's become one of the big sure-fire box-office breadwinners!... Wonderful Bobby Breen... at home in breathless action and tingling heart throbs - as a stowaway on a steamer, and footloose among cutthroats in the Paradise of the Pacific!

BOBBY BREEN

Hawaii Calls

RED SPARKS - IRVIN S. GOBB
RAYMOND PAIGE and his ORCHESTRA
DIRECTED BY EDWARD F. CLINE. PRODUCED BY JIM LADD
DISTRIBUTED BY UNITED ARTISTS

UNITED ARTISTS

WALLACE BEERY

VIRGINIA BRUCE
BRUCE GARDOT
GUY KIBBEE
LEWIS STONE

THE BAD MAN OF BRIMSTONE

40¢

HOWARD HUGHES' daring PRODUCTION

The Outlaw

introducing JANE RUSSELL

Mean... Moody... Magnificent

EXACTLY AS IT WAS FILMED! NOT A SCENE CUT

LA "LEGGE" DI GERMI

L'ARTICOLO di Carlo Doglio Perso-naggi equivoci e nuova decadenza, era stato pubblicato sul n. 21 di Cinema con una breve nota della redazione: « Questo articolo si inserisce nella polemica iniziata da Massimo Alberini con Annotazioni su una diffidenza, apparse nel n. 17. Cinema, che del resto ha già espresso il suo giudizio sul film di Germi, non condivide la posizione estremista assunta dal Doglio nei confronti di In nome della legge ». E la nota continuava con alcune altre precisazioni di natura estetica, quindi sufficienti a far capire al lettore che il brano del collaboratore era stato riportato come « una voce della critica » e non la « voce di Cinema » (si veda, del resto, la nostra recensione apparsa nel n. 13 del 30 aprile).

Le reazioni polemiche, come si prevedeva, non sono mancate. Alla redazione e particolarmente al « Postiglione », i lettori — alcuni dei quali non estranei all'attività giornalista — hanno scritto lettere veramente indignate, e poiché i loro argomenti per controbattere le affermazioni di Doglio sono spesso intelligenti anche se a volte discutibili, riteniamo giusto riportare di queste lettere alcuni passi. Tra i mittenti figurano Carlo Giolito di Bologna, Morando Morandini di Como, Giorgio Arlorio di Torino, Federico Mancini di Bologna e Virgilio Leonardi di Chieti. Da osservare che nessuna lettera è arrivata dalla Sicilia. Dopo un preambolo comune quasi a tutte le lettere, in cui si sospetta un rancore personale, diretto, di Doglio verso Germi, i lettori entrano nel vivo. « Carlo Doglio ha afferrato una penna o una macchina per scrivere (una macchina per scrivere. N.d.R.) e con un figlio da Scannabue ha fatto una violenta acida e spesso apodit-

lica stroncatura. La sua offensiva comincia dalla scelta del soggetto affermando che "un cattivo romanzo può servire da canovaccio solo in quanto abbia abbondanza, anzi sovrabbondanza di sensualità e di ammazamenti". Postulazione che, se è inutile controbattere con argomenti artistici tanto appare gratuita, potrebbe essere annullata da una serie di esempi più o meno illustri. E li potremo fornire al Doglio, se lo desidera. Per Doglio la rappresentazione dei problemi sociali in In nome della legge sarebbe un "bluff". Il fatto è che Germi non ha voluto fare della polemica diretta sul secolare problema siciliano, come non ne aveva fatta con Gioventù perduta; chiedergli un "engagement" sociale di questo tipo è arbitrario, e a questo punto potremmo iniziare un discorso sull'equivoco fondamentale che vizia tutta l'attività artistica di questi ultimi anni: la contaminazione di arte con politica, filosofia, l'impegno di volere narrare una favola in funzione di una dimostrazione (filosofica o politica o polemica semplicemente o vagamente anticonformista), di fare poesia nella sua accezione più lata, etimologica, esclusivamente in rapporto ad una precisa ideologia. Germi narra, rappresenta, descrive; non ha né la violenza polemica di un De Santis, né l'impegno mitico di un Visconti; Germi ha il gusto del racconto, crede nella propria invenzione e di questa felicità narrativa è frutto. In nome della legge ». (Morandini).

Giorgio Arlorio considera lo stesso punto con maggior nervosismo: « Ecco il nostro articolista (Doglio) abbandonarsi ad una violenta analisi politico-sociale di ciò che il film di Germi dovrebbe dire e non dice (naturalmente per l'ignoranza e la nullag-

gine del regista). Orbene, è quanto meno grottesco che si faccia il processo alle intenzioni mancate, che non sarebbero dovute mancare. Evidentemente Carlo Doglio ha, politicamente, una propria ben determinata opinione su quanto accade in Sicilia, e si duole di non averla vista illustrata nel film. Ma come convincerlo che questo ha una sua vicenda e che questa bisogna giudicare e non un'altra, ipotetica? Evidentemente — vedasi il giudizio sull'unione sfruttatrice delle due leggi — egli giudica il film reazionario rispetto alla realtà. Ma come farli capire che non la realtà (sia essa come egli la vede oppure no) conta, cinematograficamente, ma soltanto contano i fatti presentati dal regista? Perché, chi dice che Germi abbia voluto dipingere, fotografare anzi la realtà? O non, piuttosto, non tenerne conto? Oppure ancora — poiché nulla è escludibile "a priori" — immaginarla come egli vorrebbe, forse (ipotesi della realtà idealizzata o del film-messaggio)? E' accusa valida ed opponibile il dire, dall'alto del seggio critico, che "tutta la parte economico-sociale è dimenticata"? Mi pare francamente di no. Più oltre si afferma tradito il paesaggio siciliano, reso banalmente simile a molti altri. Ma non si pensa che l'apparente indeterminazione di questo, come quella del materiale e dei personaggi — ripetutamente indicate nell'articolo come segni evidenti dell'inconsistenza e della falsità del film — portano insita un'unità di intenzioni che dà toni e tendenze di una univocità all'intera opera, che perciò si rafforza vieppiù come documento umano ».

Alla foga di Arlorio fa riscontro la pacatezza di Virgilio Leonardi che scrive: « Avremmo potuto, sebbene attoniti, seguire la diatriba del Doglio se questi non ci avesse suggerito quanto avrebbe voluto vedere e sentire nei film: il folclore siciliano, la "fatica" della gente che lavora, critica sviscerata alla mafia in ogni suo atteggiamento, aspetti economico-sociali e così via. Ma ci vien fatto di osservare che In nome della legge non si prefiggeva tale meta. Se Germi avesse voluto attaccare i sistemi di

FUORI STAGIONE

L'eroismo del "Gangster"

ANGELS WITH DIRTY FACES, (« Angeli dalle facce sporche », 1938), è un film di Michael Curtiz. Nel finale vi si pone il problema scottante dell'eroismo del fuorilegge agli occhi della gioventù. Infatti il protagonista (James Cagney), amico della solita ragazzaglia generosa dei quartieri miserabili, condannato alla sedia elettrica, è invitato da un prete suo conoscente (Pat O'Brien) a fingere una morte da vigliacco per non fornire un esempio eroico, deludendo così i bambini che leggeranno del suo comportamento sul giornale. Ed il fuorilegge, coraggiosissimo, finge la paura per compiere un gesto nobile. La cosa è molto divertente (o preoccupante). Infatti in questo modo si distrugge un mito agli occhi di una decina di bimbi nel film, mentre lo si incrementa enormemente (coraggio e nobiltà) agli occhi degli spettatori grandi e piccoli che vedranno il film. Questo moralismo nel film, che non è del film, è tipico di certa produzione hollywoodiana: moralismo nelle parole, non nel modo di pronunciarle (pensate alla castità puritana delle vicende americane, predicata coi film dei "divi" e delle "pin-up girls").

Certo cinema americano è un parroco che fa la predica contro il « varietà », truccato da ballerina.

Il punto di vista della favola

QUAND'ERO in prigione, costretto ad una

lugubre inattività, trovavo un moderato pasatempo nel fare il gioco che vi insegnerò. Ecco il gioco: pensavo d'un colpo, ad esempio, alla mia casa qui in Italia: la memoria mi forniva, prima di tutte, un'immagine e quella sola della mia casa; la vedevo da un preciso punto di vista, cioè come mi appariva allo sbocco di una via laterale, quando vi ritornavo a mezzogiorno. Ripetevo l'esperimento: pensavo a Firenze (vedevo un panorama da Fiesole); pensavo a Milano (vedevo il Duomo dalla Galleria); pensavo a Roma (vedevo piazza dell'Esedra). Mi si presentava cioè un'immagine fondamentale, prima di tutte le altre, anche delle più belle e più preziose, un'immagine predominante. Nella mia stessa città, ripetendo il nome delle varie strade, le vedevo sempre - al primo colpo - da un solo, precisissimo, punto di vista. Così mi accorsi che la mia memoria era tappezzata di questi punti di vista, creati evidentemente dalla maggior o minor frequenza con la quale avevo visto quella strada o quel paesaggio. Pensai altresì che la nostra vita quotidiana ci immerge in una serie di punti di vista che diventano abituarli e che sono, press'a poco, uguali per tutti coloro che vivono in un certo ambiente.

Allora scopersi Clair più di preciso. René Clair nei suoi film d'ambiente (Sous les toits de Paris, 14 Juillet, Le silence est d'or), ha la capacità di introdurre lo spettatore in questa quotidianità dei punti di vista, per trovare poi la

favola in una serie di punti di vista del tutto insoliti, benché facenti parte di quella quotidianità (le angolazioni dagli abbaini o, comunque, dall'ultimo piano della casa di fronte). Quando Clair va in soffitta, diventa favoloso e lirico. Forse vi ha giuocato e fantasticato a lungo, in soffitta, quando era un bambino. Un esempio tipico di questa favola ritrovata d'un colpo con una semplice modifica d'angolazione c'è anche in Le silence est d'or. François Périer ha accompagnato a casa Marcelle Derrien: lei ha lasciato intendere, sulla porta, che lo ama. Allora Clair li guarda dall'ultimo piano della casa di fronte: due figurine di là dalla strada. Ecco la favola. Una storia vista da un angolo intimo e segreto, vicino ai tetti, dove si è capitati per caso e la vita è uscita dai quotidiani punti di vista. Del resto questo gioco delle abitudini dei punti di vista credo che abbia un'influenza decisiva sui creatori cinematografici.

Sarebbe anzi interessante, alla luce di una simile considerazione, riesaminare l'opera di alcuni registi. Sarebbe inoltre utile richiamare i registi di oggi alla constatazione che, con le preoccupazioni tecniche che comporta la complicazione grammaticale di un film moderno, essi vanno dimenticando, nel mestiere, che il punto di vista (l'angolazione) è un formidabile mezzo di espressione.

RENZO RENZI

sfruttamento cui i lavoratori siciliani sono sottoposti, se avesse voluto gridare le sofferenze di questi, altro film avrebbe fatto e la "legge", in tale lavoro, non sarebbe stata rappresentata né da pretori né da divise gallonate, ma piuttosto da quella umanità che è nei più e da quella giustizia ch'è nella forza del lavoro e che non ha bisogno d'essere codificata»; Federico Mancini ha suppergiù le stesse ragioni da opporre al Doglio, ricorrendo inoltre ad un esempio: «Quando Eisenstein diresse Ivan il terribile non si occupò affatto dei rapporti tra la classe dominante e la classe oppressa ma solo dei rapporti interni alla classe dominante (autocrazia zarista e aristocrazia boiarda). E perché avrebbe dovuto farlo? Ad Eisenstein premeva di narrare la storia di Ivan, mostrare il grande Zar come uomo e come fondatore dello stato russo, e per descriverlo secondo il suo gusto lo ha atteggiato solo in quel modo e in quella relazione che interessavano lui, Eisenstein, e gli sembravano poter attingere alla più alta significazione artistica. Ora, Germi ha narrato una storia siciliana e s'è servito di quei particolari mezzi che la sua ispirazione gli suggeriva per raggiungere quel risultato e non altro».

Quanto alle critiche mosse dal Doglio non solo alla struttura del film, ma alle risoluzioni formali e tipicamente cinematografiche, il Morandini osserva: «Fra i rilievi negativi fatti dal Doglio ve ne sono alcuni mossi alle risoluzioni formali. Egli cita l'uccisione di Paolino (non si può più, per Doglio mostrare un'azione per via indiretta; robette da manuali), il coniglio sulla tavola e il cadavere sulla pietraia (proibito per Doglio il montaggio per analogia; è privo di personalità o bellamente copiato), i mafiosi a fil di cielo, l'angolazione della inquadratura dei cadaveri. Tutte cose che sappiamo a memoria, che abbiamo visto mille volte, dice Doglio. E Clair allora? e Chaplin? e Ford? e gli stessi russi? Quante volte copiano se stessi, ripetono se stessi? Anzitutto resta ancora da dimostrare che Germi faccia uso di materiale standardizzato, ma anche se così fosse il suo film è così unitario, così rigoroso che, nonostante i cedimenti e i difetti che tutti conosciamo, nessuno se ne accorge. Sa Doglio quanti poeti (veri) della nostra letteratura usavano rimari? Più avanti Doglio si attacca al paesaggio. "Tradito è il paesaggio, valido come documentario... ma privo di qualsiasi trasfigurazione artistica". Strane contraddizioni. Se è valido come documentario, qual'è il paesaggio tradito? Se è valido come documentario, come potrebbe essere il paesaggio di una regione degli U.S.A.?». Federico Mancini ha qualcosa da aggiungere: «Doglio rimprovera a Germi "le donne nere alla Dreyer che fanno coro". Qui i casi sono due. O le donne e il coro sono validi, contano in qualche modo nell'economia del racconto filmico, stanno a significare qualcosa che il Germi voleva esprimere, e allora il riferimento a Dreyer è privo di senso. Si potrà bensì dire: le donne di Germi rammentano quelle di Dreyer, ma non si potrà rimproverare a Germi tutto ciò. O le donne non sono che un espediente formale, un arabesco compiaciuto (come, ad es. le famose maschere in Caccia tragica di De Santis) e allora gettate la croce su Germi, ma non parlate di Dreyer le cui donne hanno invece quella funzione di cui sopra».



Paolino (Bernardo Indelicato) e il pretore Gujdo Schiavi (Massimo Girotti): sulla natura dei rapporti esistenti tra questi due personaggi di Germi, i lettori di «Cinema» hanno particolarmente discusso in polemica con alcune affermazioni fatte in merito dal nostro Carlo Doglio.

Doglio ha scritto che «il carabiniere è troppo carabiniere». Questa affermazione ha irritato Arlorio, Leonardi, ma soprattutto Morandini che dice: «Urzi, l'attore che dà vita al personaggio, avrebbe dovuto essere un po' meno carabiniere per essere un vero carabiniere, o un carabiniere artistico? Oppure essere diversamente carabiniere?». E conclude lepidamente: «Essere o non essere carabiniere? Questo è il problema». Carlo Giolito aggiunge: «Non vorrà per caso dire il signor Doglio che il carabiniere è soltanto fotografato e quindi freddo, privo di ogni valore umano ed artistico?». Ma ciò che maggiormente ha irritato i lettori in polemica, è stata l'affermazione del Doglio: «Paolino, con quella aria omosessuale (altrimenti, del resto, non c'è giustificazione emotiva del suo attaccamento al pretore) che ridicolizza la scena del ratto di Bastianedda a un gioco di bambini». Le risposte: «Ci ha fatto davvero tremare, l'osservazione del Doglio. D'un colpo viene rigettato ogni sentimento d'amicizia, di fratellanza, di simpatia, di amore puro e spoglio di ogni interesse, così come solo può nascere in un giovane non guasto da certa società». (Leonardi). «Signor Doglio, la prego, mi dica che ha inteso scherzare. Ecco gli altri personaggi, null'altro che equivoco e false macchiette (povere grandi interpretazioni di Vanel e di Girotti), ecco Mastrocinque, cui nulla vale, di fronte all'attuale stroncatura del Doglio, il riconoscimento generale dei critici». (Arlorio). «Paolino è un omosessuale. Naturalmente, dice Doglio, altrimenti come si spiega il suo attaccamento al pretore? Girotti è un così bel giovane! Non può Paolino aver trovato nel pretore un amico, così d'istinto, o un possibile alleato contro un mafioso che gli insidia la ragazza? Non può. Omosessualità». (Morandini). «La cosa più ridi-

cola è poi "l'aria omosessuale" di Paolino. Qui torna opportuna una riflessione. Dopo Omero, Platone, Proust, Mann, Sartre e Doglio non si può più scrivere e dire "Il tale e il tal'altro sono buoni amici"; il 99% dei lettori e ascoltatori penserà con un leggero brivido che l'autore vuole alludere ad un rapporto di invertiti». (Mancini).

La polemica non è chiusa. Cinema tornerà quanto prima sull'argomento. Intanto pubblichiamo questa lettera di Carlo Doglio:

«Io dicevo chiaramente che il film di Germi sul piano dell'artigianato era senz'altro dignitoso; forse il più dignitoso della annata italiana. E in questo sapevo, per lettura diretta dell'articolo critico, d'aver l'appoggio di Aristarco che non diversamente si espresse su questo stesso Cinema. Ma le cose cambiavano, e cambiano tuttora, quando si voleva o volesse fare di quell'opera una specie di paradigma del neorealismo; peggio, quando il suo successo di cassetta veniva sbandierato come la "prova provata" che il pubblico italiano "capiva" quel particolare tipo di cinematografia; o infine, per scendere nell'abisso, quando lo si proponeva quale capolavoro o pressappoco. In realtà il film di Germi fruiiva invece, come cercai di dimostrare, e come ritengo di avere dimostrato nonostante le sapute critiche, d'un incontro felice d'equivoche risoluzioni estetiche e di costume con il sottosuolo dilettantesco, banale, asociale della vita italiana di questi anni. Il suo vero valore è proprio qui: nel poter valere da specchio d'una certa parte di popolo che non sa nulla dire di sé ma che tutto di sé dice in realtà... quando si entusiasma, per esempio, per In nome della legge».

F. BER.

QUOTA 100

MEGLIO MENO MA MEGLIO

NEGLI AMBIENTI cinematografici romani è stata diffusa, con particolari gioiosi commenti, una notizia secondo la quale la produzione nazionale avrebbe raggiunto felicemente « quota 100 », avrebbe cioè realizzato, nell'ultimo anno di attività, ben cento film. A parte il fatto che la faccenda della quota richiama alla nostra memoria infelici ricordi del passato, di quando gli stabilimenti cinematografici nazionali lavoravano a tutto regime autarchico, per superare alla deficienza di programmi causata dal Monopolio prima e dal « duro clima di guerra » dopo, non sapremmo dire se sia proprio il caso di rallegrarci di tale primato. Si trattasse di una produzione seria, solida, fatta con intendimenti d'arte almeno per il 20%, saremmo proprio cat-

tivi a non volere partecipare al giubilo nazionale. Ma, purtroppo, le cose vanno diversamente. Quest'anno, la produzione italiana, presa in blocco, a occhio e croce, è stata mediocre. L'euforia dei successi trascorsi ha stimolato gli appetiti speculativi; sono stati prodotti film che si rivelavano mediocri in partenza, mentre alcuni di quelli che promettevano bene, per la serietà dell'impostazione e degli uomini cui erano affidati, si sono tramutati in grossi sbagli. E il nostro cinema, nato da poco (nel senso internazionale che si vuol dare alla sua vita) non può permettersi troppi errori.

Che cosa abbiamo avuto quest'anno dopo quei pochi e soliti film che conosciamo? Pompieri di Viggiù, baroni Carlo Mazza, sepolte vive e imponenti combinazioni con produttori stranieri, che si sono tutte risolte in mediocri tentativi. La febbre dell'improvvisazione ha dominato l'ambiente cinematografico. Industriali grossolani, impiegati, registi e sceneggiatori sconosciuti, vecchi tromboni della letteratura, sono partiti all'attacco della torta cinematografica: sono stati lanciati sul mercato attori senza un passato o attrici provenienti dai concorsi di bellezza regionali che non sapevano cosa fosse la recitazione. Ex funzionari di ministeri si sono avvicinati alla macchina da presa senza il minimo batticuore, come se prendessero fra le mani una qualsiasi pratica di archivio; commercianti al minuto

hanno affrontato la produzione con la stessa leggerezza con la quale si combina una partita di « surplus » nei campi dell'Arar. Giovani dilettanti si son visti attribuire ruoli di primo amoroso senza sapere spiegare il perché della loro improvvisa fortuna; ragazzette che avevano vinto concorsi di bellezza a Viterbo o a Cattolica, sono salite sul trono delle stelle del cinema, solo perché « sapevano tanto bene parlare il linguaggio dell'amore » e avevano gambe « atomiche » come vuole la moda.

Che cosa ha fatto il nostro cinema, dopo film come Ladri di biciclette o In nome della legge? Ben poco; e la risposta non la diamo noi, ma i giudici stranieri, i componenti di quelle giurie di Locarno, di Cannes, di Knoke-le-Zoute, Perché, dunque, rallegrarci della « quota 100 », di questa che può essere una fatale svolta pericolosa, dal momento che il nostro cinema non ha bisogno di quantità, ma di qualità, oggi più che tre anni addietro? Pompieri, sepolte vive e baroni cornuti non apporteranno alcun beneficio al cinema italiano, come i fatti dimostrano. Ma si può sperare nell'avvenire? Nemmeno. Che cosa annunciano, infatti, le agenzie di informazioni? Annunziano cinque o sei film ambientati nella Venezia dogale, dai Piombi a Marin Faliero; altre numerose riduzioni di romanzacci popolari, dal Montepin a Mastriani, a Carolina Invernizio; una sequela di filmetti comici, tutti da ridere, con gli assi della rivista e i loro surrogati, tant'è vero che sono stati scritturali comici assolutamente negati per il cinematografo e titolari di compagnie di terz'ordine, di quelle compagnie che agiscono di solito nei teatri di Potenza e di Perugia nella generale indifferenza del pubblico. Tra i tanti film di cui si annuncia la produzione per l'anno venturo, pochi di essi sollecitano le nostre speranze: Totò il buono, Don Chisciotte, Cid Campeador, Prima comunione, Il cammino della speranza, I promessi sposi, San Francesco. Insomma, De Sica, Zavattini, Blasetti, De Santis, Genina, Germi, Lattuada, Camerini, Visconti; nomi di garanzia che rappresentano appena la decima parte della « quota 100 ». E se qualcuno di loro sbagliasse? E se andasse al di là dello schema stabilito? Che altro ci resta? Ci restano gli altri film, il « grosso » della produzione, i veri protagonisti di « quota 100 », vale a dire, La portatrice di pane, Giuseppe Verdi, Il ponte dei sospiri, Il diavolo in convento, La contessa di Castro, I cadetti di Guascogna e Il vetturale del Moncenisio. Tutti film dai quali si potranno spremere quattrini (senza peraltro averne certezza), ma che non frutteranno al cinema nazionale nemmeno una menzione d'onore.

Che ne facciamo, allora, della « quota 100 »? E' meglio trascurarla, dimenticarla al più presto possibile, se non si vuol rischiare di spingere il cinema italiano verso il baratro della mediocrità, lo stesso baratro nel quale precipitò nell'immediato dopoguerra con la complessa e monopolizzatrice Unione Cinematografica (la quale intendeva fare la concorrenza all'industria tedesca e a quella americana insieme); lo stesso baratro nel quale è miseramente perito il cinema di sei anni fa, quel cinema che doveva essere « l'arma più forte » e che aveva pure raggiunto, per necessità autarchiche, una agognata cima: la « quota 160 ».

ITALO DRAGOSEI



Sembra una fotografia tratta da un brutto film d'avventure, realizzato ai primordi del cinema, invece non è così. Ecco Enzo Fiermonte e Vittorio Gassmann in « Lo sparviero » (« Gassmann riportò una ferita alla mano mentre era impegnato nello scontro »: annuncia, seguendo i soliti luoghi comuni, il bollettino pubblicitario). Accanto a « Lo sparviero » si realizzano in Italia troppi cadetti di Guascogna, vetturali del Moncenisio, ponti dei sospiri e portatrici di pane. E' nata appunto in questo modo la « quota cento »: quota pericolosa per il nostro cinema.

JOSEF VON STERNBERG, l'artista che ha dato al cinema per lo meno due o tre opere essenziali, venne in occasione di una delle mostre veneziane di anteguerra, intervistato da un giornalista straniero al quale, lungi dal parlare dei suoi progetti e intenzioni, egli esprimeva il fermo desiderio che la critica non si fosse più occupata delle sue opere, specie se queste portavano la sua firma, anzi proprio per questo. Egli appariva stanco e avvilito, come un uomo che avesse rinunciato al meglio della propria vocazione. A quest'epoca von Sternberg viene pure descritto dai giornalisti come un tipo che sarebbe andato bene per la Parigi di Toulouse-Lautrec, col suo collo affondato nella vasta pelliccia, i baffi cadenti, i capelli disordinati intorno agli occhi semichiusi. Altri vedono piuttosto in lui il rappresentante di una impenitente bohème, su cui le dure prove di inizio e le delusioni di poi, hanno influito per sempre. Ma, quale artista, egli è meglio definito come un vagabondo della genia di Gorki. (Del Gorki, al principio della sua carriera, dell'autore cioè di racconti in cui descrive gli ambienti puzzolenti, le vie oscure sotto i pontili brumosi, l'ubbrichezza e la bestialità dei tipi che vi passano, riuscendo ancora a scovare in questa umanità miserabile e decaduta, qualcosa che assomiglia alla bontà e alla pietà). Questo è von Sternberg, quale appariva allora attraverso le diverse angolazioni delle molte persone sensibili, che tendevano a mettere a fuoco la sua personalità, senza



Da « Blonde Venus » (« Venere bionda », 1932). Questo film di von Sternberg, con « Shanghai Express », preannuncia la « Marlene macabra » di « The Devil Is A Woman » (« Capriccio spagnolo »).

GRANDEZZA E DECADENZA DI JOSEF VON STERNBERG

riuscire però a spiegarci le ragioni del suo isolamento più tragico che splendido. Tali ragioni sono così lontane e appaiono in lui così scavate dal tempo e dall'esperienza, da poter solo essere ricavate attraverso le fasi alterne, di grandezza e decadenza, che costituiscono la sua carriera di artista.

Von Sternberg è infatti uno dei molti registi austriaci (come Pabst, Stroheim, Ophüls, Utciky) i quali, anziché dare il loro apporto alla creazione di un'arte nazionale, si trovano a svolgere il meglio della loro attività in terra straniera. E' forse in conseguenza di tale fatto, che questa cinematografia può essere definita più ricca di nomi che di opere. Von Sternberg arriva a New York, nel 1914 lasciandosi indietro senza rimpianti le sue aspirazioni letterarie (aveva composto poemi in lingua inglese e un racconto naturalista: *Romanzo di Vienna*) per apprendere negli studi di questa città « il rude mestiere di un'arte raffinata », come egli stesso dice, verso la quale sentiva una strana vocazione, fatta di attrazione e repulsione insieme. Così egli fa la comparsa, il capo della figurazione, l'elettricista e il direttore delle luci ed è in questo ruolo che poi si specializza, iniziandosi a tutti i segreti di quella

fotogenia luministica, che diviene una delle cifre più autentiche della sua personalità di artista. E' solo nel 1920 che egli arriva a Hollywood. Il suo spirito nomade ed indifferente mal si adatta alla stretta gerarchia degli studi, copiata, egli osserva, su ciò che può costituire il lato meramente negativo dell'organizzazione militare e cioè sull'insolenza e sul servilismo, rispettivamente praticati a riguardo di inferiori e superiori. Tutto un ambiente che egli saprà in seguito così efficacemente dipingere in *The Last Command* (« Crepuscolo di gloria », 1927-28). Il caso von Sternberg esiste dunque sin dall'inizio ed in seguito egli non ha fatto che covarlo ed approfondirlo, con una chiarezza spietata, e, fino ad un certo momento, senza nessuna indulgenza verso se stesso.

Durante questi anni egli acquista una sensibilità del mestiere veramente eccezionale. « Mi basta vedere una persona dieci minuti per capire se può fare del cinema ». In questa osservazione, pressoché banale occorre vedere non lo spirito di una superficiale millanteria ma l'intuito originale e singolare della realtà fotogenica, che egli intravede, al pari di molti grandi registi come una « realtà seconda », pregna di significati e di simboli. Il suo primo film,



Marlene Dietrich e il regista che la scoperse e le diede la celebrità: Josef von Sternberg.



Sopra: da « Dishonoured » (« Disonorata », 1931), dramma psicologico abbastanza grossolano ma non privo di certi valori. Sotto: illuminazione cara a von Sternberg (« Marocco », del 1930).



The Salvation Hunters (« Cacciatori di salvezza », 1925), viene girato con mezzi di fortuna, in collaborazione con l'attore inglese G. K. Arthur, in cinque giorni nel vecchio studio di Asher, un produttore indipendente dei meno noti. Il film nasce dalla più diretta osservazione della vita. Nei suoi oziosi vagabondaggi al porto di S. Pedro a Los Angeles egli aveva notato con curiosità il lavoro immane di una gru gigantesca, che prelevava senza posa del fango dal fondo di un canale per riversarlo in un enorme fossato. Esso diviene così il simbolo dell'opera nella quale i protagonisti (un uomo, una giovane donna e un ragazzo) escono dal fango per entrare nell'altro fango. Una simbologia fin troppo facile da cinema maledetto, se von Sternberg non impregnasse ogni fotogramma, della sua dolorante coscienza di tutto ciò che di abrutiente la condizione umana comporta, nei suoi stadi infimi, rivelando per quei tempi, un senso arduo di comprensione sociale, di cui solo Vidor appare non meno

dotato. In verità, egli aveva impostato il suo problema nei termini stessi in cui l'avrebbe fatto un maestro della scuola naturalista: studiare la lotta che un gruppo umano compie per sottrarsi ad un ambiente nefasto. Ma l'insuccesso di questo sforzo non provoca in lui quel senso compiaciuto di nausea, da comunicare ad ogni costo allo spettatore e che sembra essere la suprema aspirazione di molti sedicenti maestri del neorealismo contemporaneo, ma uno strappo inguaribile inferto, una volta per sempre, al suo cuore di uomo e che basta solo a spiegare la cupa e disperata fatalità delle sue opere successive. A questa epoca von Sternberg confessa di vivere e soffrire i suoi film attendendo per l'ispirazione il momento buono quando cioè lo spirito è capace di soffiarsi dentro qualcosa, come è detto nel messaggio biblico. Ma, entrato a far parte di uno dei circhi hollywoodiani, ecco che i padroni gli chiedono il solito mestiere di regista-pagliaccio che deve a ogni costo divertire le folle. In que-

st'anno e nel seguente von Sternberg gira su commissione della Metro film « parigini » (la prima cosa che i produttori americani si sentivano in dovere di chiedere ai registi europei): *The Exquisite Sinner* (1926) e *The Masked Bride* (1926). Ed egli esegue con un disinteresse che cela il disgusto, a quest'epoca, in cui il mestiere non gli salta ancora alla gola. Verso la fine dello stesso anno egli scrive e dirige per Chaplin (che già si era dimostrato verso di lui assai ben disposto, avendo indotto gli Artisti Associati ad acquistare *The Salvation Hunters*) *The Sea Gull* (1926), uno scenario che diviene solo fonte di litigi interminabili tra i due europei, i cui temperamenti geniali e insofferenti avevano rivelato troppi punti in comune perché i due potessero andare d'accordo. Di accordo lo sarebbero stati ma assai più tardi, quando per l'uno come per l'altro sarà giunto il momento di rinnegare la « bêtise » hollywoodiana.

Ma è solo nel 1927 con *Underworld* (« Le notti di Chicago ») che egli ci dà la misura piena ed efficace del suo temperamento. Certo questa produzione girata su uno scenario di Ben Hecht può essere annoverata come un capostipite del film gangster, ma occorre subito aggiungere che von Sternberg non si limita a compilare un documento della corruzione americana all'epoca del proibizionismo, secondo la futura formula del Rochemont, del film ripreso sul posto stesso ove sono avvenuti i fatti e tanto meno a mettere su una qualunque storia di malavita romanzata, con protagonista l'immanicabile Robinson. Ciò che valeva a dare al film la sua atmosfera inconfondibile era la presenza stessa di una fatalità cupa e irretrattabile, racchiusa nel destino del capo tragicamente segnato sin dai primi momenti dell'azione; il compiersi meticoloso di questo fato attraverso il dettaglio implacabile dell'azione fino alla morte volontaria del protagonista, la quale lasciava nello spettatore l'impressione che questo mondo ove impera il regime vile e bestiale della jungla, fosse pur capace di rivelare, attraverso il costruito di immagini tanto pertinenti, una sua degenerare grandezza, non solamente diabolica. Egli aveva trattato il soggetto con una crudezza implacabile e con uno stile che era stato paragonato a quello letterario del Dreiser di *An American Tragedy*, in cui il destino del protagonista appariva segnato attra-



Emil Jannings in « The Last Command » (« Crepuscolo di gloria », 1927-28). Von Sternberg dà, con questo film, un quadro della Russia zarista lontano dagli schemi del luogo comune.

verso uno stesso rigoroso concatenarsi di eventi. Mai una tecnica era apparsa, sino allora, più funzionale di quella adoperata da von Sternberg, mai come nelle scene di attacco alla prigione, il montaggio corto era stato adoperato con una coscienza così precisa degli effetti da raggiungere. Il seguirsì fulmineo delle sequenze brevissime le quali sembravano quasi schiaffeggiare lo schermo, col loro succedersi, mentre il proiettore le scaraventava sulla tela, col ritmo brutale e impassibile di una mitragliatrice assicuravano, al film, un ritmo interno ed esterno che allora si rivelò assolutamente originale. A questa danza sinistra di immagini il giuoco delle luci aggiungeva una grandiosità feerica che animata dai bagliori silenziosi e meteorici degli spari, conferiva all'azione il prestigio di una atmosfera indimenticabile. Questo film era stato censurato per la scena in cui il protagonista (George Bancroft) dà alla prostituta per due volte del denaro, che depone sul marmo del caminetto. L'ufficio osservava che i primi dollari potevano bastare e i secondi erano troppi, per compensare il vizio e non la virtù. Allora von Sternberg obiettò che la virtù è, in ogni caso, senza prezzo, ma a nulla valsero le sue proteste contro il rigore del codice Hays. Così nel film *The Drag Net* (1928) egli dà la replica quasi insignificante a *Underworld*, con lo stesso Bancroft nel ruolo del poliziotto.

Tra il 1927-28 egli produce anche un film non privo di qualità: il già citato *The Last Command* con Emil Jannings, il quale vi teneva il ruolo di un vecchio generale zarista, che, costretto a giocare l'identico ruolo avanti l'obiettivo, si investe talmente della parte da morire per un colpo al cuore. A parte i facili effetti istrionici dell'attore tedesco, la scena in cui il generale esce dalle trincee di cartapesta e, brandendo un vessillo imperiale salta sul parapetto, dopo aver gridato ancora una volta la sua devozione all'imperatore, aveva forse, involontariamente un piglio donchisciottesco, enfatico e commovente insieme che riusciva denso di un involontario patetismo. Pare che qui von Sternberg fosse riuscito a dare un quadro della Russia zarista, al di fuori dei soliti lenocini di cui queste opere appaiono abitualmente infarcite. I quadri soppressi erano: una rivista dello Zar con particolari militareschi sulla



Sopra: Marlene Dietrich e Gary Cooper in un'altra inquadratura di « Marocco ». Sotto: una tipica Marlene prima maniera ma che deve sottostare, con il suo regista, al gusto hollywoodiano.



George Bancroft in « Underworld » (« Le notti di Chicago », 1927): film che ci dà la piena misura del temperamento artistico di von Sternberg.

febbre che assale capi e gregari prima dell'azione, una tumultuosa discesa di truppe dal treno, una benedizione del pope che dispensa le ostie col gesto meccanico di un sergente di infermeria che dà la purga ai soldati, una scena di cavalleggeri appiedati che inveiscono contro i loro capi e che appaiono curiosamente smarriti per la stessa tracotanza di questi loro primi gesti di rivolta. Tutto ciò avrebbe forse rivelato un von Sternberg ignoto, un osservatore curioso e singolare dei particolari, che ad un regista meno fine avrebbero potuto pure apparire insignificanti. Sotto questo profilo era anche interessante la parte, diremo, autobiografica, in cui egli descrive con l'abituale asprezza, la vita miserabile delle comparse di Hollywood, questa esistenza di paria di cui aveva vissuto tutta la mediocrità e la bassezza.

Il caso von Sternberg cominciava, dunque, ad aggravarsi sul serio. I padroni avrebbero forse anche tollerato che egli non avesse ammannito sui « sets » di Cali-

fornia la solita Russia dei russi emigrati in Francia a base di vodka, caviale, Volga Volga e danze in ginocchio, ma non erano affatto decisi a perdonargli il fatto di concepire Hollywood come un monumento della fondamentale mancanza di civiltà della civiltà americana. Che se poi von Sternberg si riteneva inguaribilmente europeo era proprio il caso che se ne tornasse in patria. Ma il 1928 è ancora l'anno in cui gira il suo secondo grande film *The Docks of New York* (« I dannati dell'Oceano »), il quale è tanto lontano dal facile pittoresco marinaro, come *Underworld* dalle tante storie di malavita romanzata. A quest'epoca la cinematografia americana aveva già dato qualcuno di quei film movimentati e pittoreschi interamente girati lontano dalle coste e sul libero mare, pieno di vento e di spazio, di bei gesti e di piraterie, sotto l'insegna temibile del teschio o della falce lunata. Film che respirano la libertà, ma la cui tipologia convenzionale si accosta troppo a quella sommaria dei

FILMOGRAFIA

1925: *The Salvation Hunters* («*Cacciatori di salvezza*»), con George K. Arthur e Georgia Hale, operatore Edward Gheller - 1926: *The Exquisite Sinner*, con Conrad Nagel e Renée Adorée, operatore Maximilian Fabian - *The Masked Bride*, con Mae Murray; *The Sea Gull*, con Edna Purviance, Eve Southern e Gene Whitman, operatore Paul Ivano, produttore Charles S. Chaplin - 1927: *Underworld* («*Le notti di Chicago*»), con Clive Brook, Evelyn Brent e George Bancroft, operatore Bert Glennon - 1927-28: *The Last Command* («*Crepuscolo di gloria*») con Emil Jannings, E. Brent e William Powell, operatore B. Glennon - 1928: *The Drag Net*, con G. Bancroft, E. Brent e W. Powell, operatore Harold Rosson; *The Docks of New York* («*I dannati dell'Oceano*»), con G. Bancroft, Betty Compson e Olga Baclanova, operatore H. Rosson - 1929: *The Case of Lena Smith* («*Il calvario di Lena Smith*»), con Esther Ralston, James Hall e Gustav von Seyffertitz, operatore H. Rosson; *Thunderbolt* («*La mazzata*»), con G. Bancroft, Richard Arlen e Fay Wray - 1929-30: *Der blaue Engel* («*L'angelo azzurro*»), con E. Jannings, Marlene Dietrich e Kurt Gerron, operatore Günther Rittau e Hans Schneeberger - 1930: *Marocco* («*Marocco*»), con Gary Cooper, M. Dietrich e Adolphe Menjou, operatore Lee Garmes - 1931: *Dishonoured* («*Disonorata*»), con M. Dietrich,

Victor McLaglen e Lew Cody, operatore L. Garmes; *An American Tragedy* («*Una tragedia americana*»), con Phillips Holmes, Sylvia Sydney e Frances Dee, operatore L. Garmes - 1932: *Shanghai Express* («*Shanghai Express*»), con M. Dietrich, C. Brook e Anna May Wong, operatore L. Garmes; *Blonde Venus* («*Venere bionda*»), con M. Dietrich, Herbert Marshall e Cary Grant, operatore B. Glennon - 1934: *The Scarlet Empress* («*L'imperatrice Caterina*»), con M. Dietrich, John Lodge e Sam Jaffe, operatore B. Glennon - 1935: *The Devil Is A Woman* («*Capriccio spagnolo*»), con M. Dietrich, Lionel Atwill e Cesar Romero, operatore von Sternberg; *Crime and Punishment* («*Ho ucciso!*»), con Edward Arnold, Peter Lorre e Marian Marsh, operatore Lucien Ballard - 1936: *The King Steps Out* («*Desiderio di Re*»), con Grace Moore, Franchot Tone e Walter Connolly, operatore L. Ballard; *Claudius* (film incompiuto), con Charles Laughton, Merle Oberon e Flora Robson, operatore Georges Périnal - 1939: *Sergeant Madden*, con Wallace Beery, Tom Brown e Alan Curtis, operatore John Seitz - 1941: *The Shanghai Gesture* («*I misteri di Shanghai*»), con Gene Tierney, Walter Huston e Victor Mature, operatore Paul Ivano - 1943-1944: *The Town* (cortometraggio), operatore Larry Madison - 1946: consulenza alla regia in *Duel in the Sun* («*Duello al sole*»).

romanzi di avventure. Niente di tutto questo può valerci a dare un'idea del film di von Sternberg, il cui clima è l'opposto di quello che il genere potrebbe far prevedere. I suoi protagonisti, un cambusiere e la sua bella che il caso fa incontrare al momento dell'imbarco appaiono da principio come dei transfughi, a bordo di questo tugurio galleggiante, che per essi si riduce alle quattro travate della stiva. E tutto ciò, come spesso capita ai personaggi di von Sternberg, per una specie di adesione cieca al loro abietto destino del quale diventano i complici incoscienti. Nasce così un film della più rarefatta atmosfera fisica e morale, come se l'autore avesse voluto trasferire sul libero mare un frammento putrido, crasso e fumoso di Chicago anziché di New York, di Chicago città dell'unto e del lardo affumicato. Così anche in questa opera egli offre un viluppo di immagini malsane, ove le figure laide e succubi dei protagonisti evolvono nello stesso clima di

una fatalità, senza grandezza che era quello di *Underworld*. Qualche altra sua produzione è assai lontana dal livello di queste grandi opere. Ci limitiamo a ricordare solo *The Case of Lena Smith* («*Il calvario di Lena Smith*», 1929) vero romanzo di appendice, fondato su una storia di figlia-madre, che era stato un gran successo Biograph del 1905. Dopo di che i dissidi tra il regista e i padroni dei circhi hollywoodiani si acuiscono. Era passato ormai il tempo in cui von Sternberg poteva fare a lungo del mestiere senza soffrirne. Così egli torna precipitosamente in Europa ove compone per l'U.F.A. il primo sonoro tedesco: *Der blaue Engel* («*L'angelo azzurro*», 1929-30).

In questo film se la retorica di Jannings nel ruolo del maturo professore Unrath, malamente incappato tra le grinfie di una femmina di caffè concerto appare sorpassato, non lo stesso può dirsi del personag-

gio di Lola-Lola creato da Marlene Dietrich. E' stato osservato che qui i mezzi di espressione dell'artista appaiono quanto mai limitati e che ella sembra incapace di rendere emozioni profonde e di portare a termine lo sviluppo di un sentimento. Ma era proprio questo che von Sternberg voleva, occorrendogli la sola sua presenza per creare l'atmosfera unica del film.

In altri termini, qui il personaggio di Lola-Lola più che rappresentare l'eterno femminile, con tutto ciò che esso comporta di naturale falsità, appare esso stesso come uno strumento del destino. Così attraverso la sua forza di attrazione che si assomiglia a quella cieca della natura, il suo vuoto e materiale esibizionismo, la sua opaca incoscienza, esso non porta alla composizione che il frutto di una presenza essenzialmente statica. Ma qui la presenza vale di per se stessa a simbolo: e cioè quello baudelairiano di «*Foemina mors animae*». In questo incontro, von Sternberg si rivela da vero poeta e come Baudelaire raccoglie le magie del verso intorno al corpo di Jeanne Duval, egli aduna quella delle luci intorno al corpo di Marlene.

A quest'epoca si apre per von Sternberg uno dei periodi più dilaniati della sua esistenza. Ed anche dei più scarsi di elementi biografici. Ancora e più che mai, egli appare tetro e insoddisfatto. Le riviste a rotocalco spiegano tutto questo con la passione per Marlene. Altre meglio informate, con la difficoltà di trovare del lavoro in Germania «*ove qualcosa si sta preparando*». Altre parlano di non buone condizioni di salute e di mancanza di danaro. Certo è che dopo qualche esitazione, von Sternberg torna ad arruolarsi sotto le insegne americane (1930). Ma i padroni di Hollywood gli fanno comprendere che egli ormai deve lavorare secondo il gusto di coloro che lo pagano e che pagano per essere obbediti. Che quando si è deboli, poveri e mancanti di quattrini, si deve rinunciare al lusso di voler fare ad ogni costo della poesia. Il suo primo film *Marocco* (idem, 1930), viene spiritosamente definito una produzione girata negli Stati, su scenario francese, con un'attrice tedesca, da un regista austriaco e che aveva per sfondo un paese che non era il Marocco. Dopo questo film von Sternberg succede



A sinistra: Grace Moore e Walter Connolly in «*The King Steps Out*» («*Desiderio di Re*», 1936), che segna l'estremo limite della decadenza di Josef von Sternberg: la sottomissione ai produttori è completa. A destra: von Sternberg all'albergo Excelsior durante la Mostra del 1937.

ad Eisenstein nella regia di *An American Tragedy* («Una tragedia americana», 1931). La riduzione viene giudicata abbastanza fedele al romanzo di Theodore Dreiser ma si tratta di una fedeltà esteriore: la scena chiave che è quella iniziale, in cui il protagonista lascia annegare la propria fidanzata, appariva nel film determinata da una precisa volontà omicida, mentre nel romanzo era un fortuito al quale egli aveva partecipato, solo non reagendo e cioè astenendosi dal soccorrere l'infelice. Di qui il lungo dramma della sua coscienza, che solo nelle ultime pagine lo fa edotto della sua colpevolezza, per quanto ancora persista nel lettore il dubbio che una tale dichiarazione gli sia stata estorta sottilmente dal confessore. Tragedia non solamente americana ma umana, nel senso più profondo di una coscienza in cui il dubbio diviene come in Pascal strumento di certezza, ma di una certezza arida e restia che non dà al protagonista la forza di accettare, con rassegnazione il castigo della legge. Comunque un soggetto che per questo suo sottofondo fatalistico sembrava fatto proprio per von Sternberg. Così che è da credere che ancora una volta è Hollywood che ha tradito lo spirito di un grande romanziere e non il regista austriaco. Prima di questo film egli aveva girato *Dishonoured* («Disonorata», 1931), un dramma psicologico abbastanza grossolano ma non di una certa probità di lavoro. Seguirono altre due opere con la Dietrich, banali e "sofisticata" al tempo stesso: *Shanghai Express* («Shanghai Express», 1932) e *Blonde Venus* («Venera bionda», 1932). E' nella prima di queste due opere che appaiono i curiosi presentimenti della "Marlene Macabra" di *The Devil Is A Woman* («Capriccio spagnolo», 1935): la struttura del suo teschio, che attraverso gli anni diviene sempre più evidente (sotto l'apparenza di un volto cereo è come illuminato da candele) si intravede infatti in filigrana, tra gli splendori di una gelida fotogenia e in mezzo ad una ridda di crani infilati sui pali. Questo insistente particolare seguita ad allucinare von Sternberg, che lo riproduce anche in *The Scarlet Empress* («L'imperatrice Caterina», 1934).

Nel 1935 von Sternberg dirige *Crime and Punishment* («Ho ucciso!»), che conferma la infelice sorte cinematografica toccata al capolavoro di Dostoevsky. E' un pretesto per grande impiego di mezzi luministici e di ardimenti scenografici ritenuti idonei a creare l'atmosfera del romanzo, anziché sforzo di ricostruire l'ardua psicologia di Raskolnikov, giustamente definito anticinematografica. Ma di quest'anno è pure l'ultimo grande film di von Sternberg e cioè *The Devil Is A Woman* («Capriccio spagnolo»), con cui egli ha ancora il coraggio di sfidare la «bêtise» hollywoodiana. Il film è tratto da un romanzo di Pierre Louys, di cui rispetta la trama. Ma egli lungi dall'accentuare la sottile sensualità dell'opera e l'esotismo che sullo schermo sarebbe apparso troppo letterario mira piuttosto a dipingere in una specie di foga travolgente il duplice aspetto della «Spagna di Dio, forziere ieratico della tradizione», secondo la felice espressione del Pedretti e quello della Spagna ebbra e prosseneta del tardo Seicento. Forse in quest'opera è data vedere la presenza di Dos Passos che aveva collaborato alla sceneggiatura e pare anche alla regia. E' stato osservato che nell'avvicinarsi di tanti discordi elementi il ritmo dell'opera è segnato come in *Entr'Acte* di Clair dal ritorno di alcuni motivi essenziali che



Lola-Lola, uno dei personaggi del cinema mondiale più artisticamente creati: nasce con lei l'«angelo azzurro», strumento di destino e simbolo baudelairiano «foemina mors animae».

riappaiono come in uno stato di sogno: le reti, le maschere, i coriandoli, la pioggia, la nebbia. Ma tutte queste immagini disanimate e inerti che il montaggio interno trascina senza posa alla deriva, ai margini dell'inquadratura, non sono che il corteo che segue o precede l'apparizione della «Marlene macabra» (di *Shanghai Express* e *The Scarlet Empress*) che questa volta l'artista riesce a fermare in sequenze, che sono le migliori dedicate a questo suo tema preferito. Comunque l'opera provoca nuove indignazioni degli americani. In un trafiletto della Rivista *Liberty*, dopo la solita statistica dedicata all'artista (dove nato, quale l'educazione, quali le manie predominanti e quelle segrete) egli viene invitato a portare altrove i suoi scenari grigi, la sua faccia imbronciata, la sua supertecnica; e la Columbia giunge al punto di desiderare di liberarsi al più presto di «questo ingombrante superuomo». Von Sternberg china allora definitivamente la testa, di fronte al «the last command» di Hollywood. E gira

The King Steps Out («Desiderio di Re», 1936) in collaborazione con Thiele che per quanto prodotto in conformità degli ordini non contenta neanche i padroni. Poi lascia di nuovo l'America e si reca in Inghilterra ove inizia *Claudius* (1936), rimasto incompiuto. Egli è ormai senza volontà di lavoro e, si direbbe, senza più ispirazione: lo provano le sue ultime produzioni *Sergeant Madden* (1939), *The Shanghai Gesture* («I misteri di Shanghai», 1941) e *The Town* (1943-44).

Che dire? Un uomo non è tanto ciò che in fondo veramente è, ma ciò che la vita lo rende attraverso i dolori, le esperienze, i bisogni e anche le soddisfazioni. Oggi significa voler esser ingiusti con von Sternberg, se gli si rimprovera di non aver saputo imitare l'esempio di Chaplin. Egli non ha ormai più coraggio né i denari del grande regista e attore inglese per gridare il suo «no» al trionfante «bestione» hollywoodiano.

ROBERTO PAOLELLA



Capra, Gable e la Colbert mentre giravano « It Happened one Night ».

ACCADDE UNA NOTTE

IN *Naissance du cinéma*, Léon Moussinac cita un brano terribile del londoniano *Martin Eden*, ove si parla delle formule d'obbligo per scrivere racconti. E non può fare a meno di notare, il teorico francese, che questi schemi, che codeste formule vigono nel mondo del cinema. Ecco la pagina londoniana: « Un racconto non deve mai avere un finale triste, deve essere privo di bellezze stilistiche, non deve contenere sottili pensieri, o delicatezza di sentimenti. Deve esser ricolmo di nobili sentimenti del tipo: " Per Dio, per la Patria, per lo Zar, " o " Sono-povero-ma-onesto ". Messo sull'avviso, Martin consultò " La Duchessa " quasi fosse un diapason, e si mise al lavoro secondo la formula. Essa constava di tre parti: 1) Una coppia d'innamorati è divisa, 2) Un avvenimento qualsiasi riunisce i due giovani, 3) Matrimonio. Le due prime parti potevano variare all'infinito, ma la terza era immutabile... Martin si fece una mezza dozzina di schemi, e prima di scrivere un racconto, li consultava. Questi schemi rassomigliavano a quelle ingegnose tabelle usate dai matematici, le quali possono essere consultate dall'alto, dal basso, da destra, da sinistra, per mezzo di linee e colonne, e dalle quali si può estrarre, senza ragionamento o calcolo alcuno, migliaia di conclusioni diverse, tutte invariabilmente precise ed esatte ».

Non sappiamo se la taylorizzazione hollywoodiana sia spinta ad un livello così altamente scientifico; tuttavia vi è al riguardo una testimonianza di Frank Capra che ci fa sospettare che le cose, in California, vadano proprio così. Il primo film che Capra diresse per l'interpretazione di Claudette Colbert fu *For the Love o' Mike* (« Per amor di Michele »). Dice lo storico americano Jacobs che si trattava di pellicola insignificante, ma che per il regista fu un'utile esperienza. Dichiarò difatti, da lì a qualche anno, Frank Capra: « Ora so che il difetto stava nel racconto. Era la formula hollywoodiana numero 1, catalogata sotto la voce "Rules for Romance". Oggi sono profondamente riconoscente a quel film. Mi induce a pensare ». E' estremamente difficile dire da quale data in avanti un regista abbia cominciato a pensare; anche perché si presuppone che il regista, codesto artista creatore di una nuova arte, debba pensare sempre, e non solo in determinate occasioni. Però se nella storia del cinema americano v'è un regista che ama pensare, e che cerca, con i suoi film, di trasmettere i suoi pensieri al pubblico, questi è proprio Frank Capra. E' però problematico affermare che *It Happened One Night* («Accadde una notte»), rientri nella categoria di codesti film. Frank Capra è un regista che si è formato lentamente, che è maturato film per film, sbagliando molto, inventando gradualmente un suo mondo, eliminandone successivamente le scorie. Non si è imposto

di prepotenza, sin dagli inizi, con un'opera di rilievo, come invece avevano fatto von Sternberg, o Stroheim. In questo, la storia di Capra è tipicamente americana: un lento cammino che parte da posizioni di artigiano, di mestiere, per affinarsi, irrobustirsi, arricchirsi. Così Ford, l'esempio maggiore; e così anche Capra. Ma se una svolta nel cammino di Capra verso un clima artistico e culturale c'è, essa non si compendia in *It Happened One Night*. Lo studioso potrà trovare materiali interessanti, per registrare le tappe di quest'evoluzione, anche in film precedenti; soprattutto in quello che è, a nostro avviso, il miglior film che Capra abbia realizzato prima del 1936: *Forbidden* (« Proibito », 1932). Dopo il 1936, Capra si muoverà con maggior sicurezza, darà le sue opere più sintomatiche: *Mr. Deeds Goes to Town* (« E' arrivata la felicità ») e *You Can't Take It with You* (« L'eterna illusione »). Poi verrà, a chiudere l'esperimento di un'impossibile produzione indipendente, *It's a Wonderful Life* (« La vita è meravigliosa », 1946).

Nondimeno, *It Happened One Night* ha, nella produzione di Capra, un posto di rilievo. Perché? Nelle opere della sua maturità, Capra ha cercato di impostare una polemica, di lanciare agli uomini un appello. Codesta polemica era una polemica moralistica, e l'appello, in fin dei conti, un generico "volémosse bene", un "embrassons nous" motivato da un desiderio di vita semplice, di giustizia, di solidarietà, di felicità. Ma in *It Happened One Night*, questa polemica e questo appello sono praticamente inesistenti. La storia è nota, tale è stato il successo, americano e internazionale, del film: la figlia di un milionario fugge di casa e traversa il continente americano; durante il viaggio, incontra e conosce un giornalista. Ripicchi equivoci liti: indi fuga definitiva della ragazza, e matrimonio. Non è lo schema di Jack London? E' lo schema di Jack London, ma con una variante: il comma primo non contempla due innamorati divisi dalla fatalità, dalla malvagità umana, o da altri elementi esterni: contempla due giovani i quali gradatamente si amano ma non se lo confessano; i quali ostentano litigio e disamore; i quali si azzuffano per un'ora e tre quarti di proiezione, e nell'ultimo quarto: comma due, un avvenimento qualsiasi riunisce i due giovani, e: comma tre: matrimonio. Capra è un uomo molto intelligente. Se aveva fallito *For the Love o' Mike* era perché aveva usato una formula vecchia. Con *It Happened One Night*, dopo aver capito come stavano le cose, egli inventò un'altra formula. Bastò la leggera variante del comma primo, per far credere che si trattasse di opera nuova. Questa è dunque la prima importanza che il film ha nella storia del cinema americano: quella di aprire un periodo che si svolgerà, regolarmente e meccanicamente, all'insegna della formula stabilita da Capra. La filologia un giorno studierà l'argomento, e compilerà nutriti elenchi dei film nei quali la formula di *It Happened One Night* è stata — ed è tuttora — applicata col massimo scrupolo, e con non pochi tentativi di variarla leggermente per rinnovarla. L'esame comparato di questi film permetterà di gettar luce su uno dei settori più vivi e prolifici della industria hollywoodiana. Nell'anno di grazia millenovecentoqua-



rantanove abbiamo visto un film, interpretato da Paulette Goddard, in cui la giovane fanciulla ricca era rincorsa dal giovane detective povero. Ripicchi equivoci liti, indi matrimonio. I due giovani gradatamente si amavano ma non se lo confessavano; ostentavano litigio e dissapore, si azzuffavano per un'ora e tre quarti di proiezione, e nell'ultimo quarto si riunivano e si sposavano. E' chiaro che questa trama, questo svolgimento, questo "messaggio" (« Sono-povero-ma-onesto », « Il-mio-cuore-e-una-capanna ») non hanno nulla in comune con *It Happened One Night*. Tanto, la memoria del pubblico è così labile! Oggi, il pubblico va perfino a vedere, in "prima visione", film che aveva visto in "prima visione" non più tardi di tre anni fa.

Come s'è ricordato, *It Happened One Night* ebbe vastissimo successo. Solo per il rinnovamento della formula? Anche per il rinnovamento della formula. Ma il film, se costituì una svolta in seno alla produzione industriale hollywoodiana, e se non costituì una svolta nel cammino di Frank Capra verso la sua maturità, era basato su elementi che l'avevano preparato, su leggere variazioni del comma primo, che altri film avevano messo in opera. Ma con Capra, la variazione fu decisiva: un tocco alle variazioni precedenti, ed ecco il mutamento che crea la nuova formula, la lancia, apre un periodo. In che cosa consisteva codesta sfumatura? Evidentemente, non nella contrapposizione della fanciulla ricca e del giovane povero. Evidentemente, non nella tesi — frequentissima nel film, ma altrettanto infrequente nella vita — del milionario che rinuncia ai milioni. Evidentemente, non solo, nella variazione apportata da Capra al comma primo dello schema londoniano: a conti fatti, era il vecchio tema — con rispetto parlando — della *Bisbetica domata* di Shakespeare. Consisteva nell'ambientazione del film, nella sua condotta. Introdurre nella commedia cinematografica il tema della "bisbetica domata" era certo un'ottima trovata, sia perché Shakespeare non è molto conosciuto, sia perché fa sempre piacere allo spettatore vedere, sullo schermo, il ricco che si piega al povero. Ma il film usciva nel 1934: come renderlo davvero vivo e attraente? Nota lo Jacobs che il film « sfruttava la più recente innovazione della vita americana: i viaggi in pullman e i "campi di turisti" ». E' probabile che il ritrovare sullo schermo elementi di vita americana abbia fatto piacere agli spettatori americani. Ma è estremamente poco probabile

che gli stessi elementi fossero validi per gli spettatori degli altri paesi. E allora?

Allora si deve notare che uno dei tratti caratteristici di *It Happened One Night* è il suo tentativo di realismo. Di realismo, nel senso che Capra ha voluto non solo ambientare la vicenda in luoghi legati alla vita quotidiana, ma che altresì ha voluto costruire personaggi dotati di sentimenti semplici, naturali, spontanei, non artificiosi, non inventati: sentimenti, situazioni, gags, in *It Happened One Night* nascevano da uno studio del carattere umano, si basavano su una non superficiale conoscenza della psicologia. Gli spettatori così vedevano un film i cui personaggi dicevano cose comprensibili, umane e alla portata di tutti. Questi elementi timidamente realistici diedero vigore e struttura al film; si articolarono su uno scenario impeccabile, dosatissimo, scrupoloso, si avvantaggiarono di una recitazione spiritosa e cordiale. *It Happened One Night* portava sullo schermo, a modo suo, come poteva (e come voleva) un poco di vita, un poco di realtà. La formula non restava meccanica, si drappeggiava sotto parvenze umane sufficientemente credibili. Ce n'era a sufficienza per uno strepitoso successo. E *It Happened One Night* fu davvero un successo strepitoso. Alcuni temi del film, Capra li riprenderà in seguito: ma modificati, variati, arricchiti, portati su un piano più alto. Non diremmo che *It Happened One Night* abbia indotto Capra "a pensare". Però da questo film gli venne un interesse maggiore per l'uomo, e per il destino dell'uomo nella società. E Capra fu più umano, più sensibile, dopo *It Happened One Night*. Ma se questo fu il lato positivo della sua esperienza, i dati negativi non furono meno importanti. Capra seppe evitare il trabocchetto che così abilmente aveva predisposto. Lanciata la formula, non la riprese. Non lo interessava più. Aveva qualcosa di maggiormente sostanzioso da dire. Ma anche nei film successivi, di gran lunga migliori di *It Happened One Night*, qualcosa di negativo derivante da questo film, gli rimase. Gli rimase l'amore per il paradosso applicato alla realtà della vita, gli si sviluppò l'utopismo, la tendenza alla soluzione accomodante e facile, al trionfo indiscusso del buono sul cattivo.

It Happened One Night ci pare dunque non un film che rientra nella storia dell'arte cinematografica, ma che piuttosto fa parte di quella del costume cinematografico, e del cinema inteso come fatto industriale-sociologico. Esso offre ben pochi appigli ad un discorso estetico puro: gli elementi tradizionali del linguaggio filmico vi sono piacevoli ma non originali, o comunque non importanti nell'economia complessiva dell'opera. *It Happened One Night* resta una gradevole commedia, tecnicamente interessante e strutturalmente notevole. Il giorno in cui qualche studioso americano scriverà « A Psychological History of The American Film », *It Happened One Night* vi avrà certo il posto che merita: di sintomatico documento.

Titolo originale: It Happened One Night - *Regia:* Frank Capra - *Soggetto:* da una novella di Samuel Hopkins Adams - *Sceneggiatura:* Robert Riskin - *Fotografia:* Joseph Walker - *Interpreti:* Clark Gable (Il giornalista), Claudette Colbert (La figlia del miliardario), W. Connolly (Il miliardario), A. Hale, R. Karns - *Prod:* Columbia, 1934

EDGARDO PAVESI

FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE *** BUONO ** MEDIO * CATTIVO SBAGLIATO

** IL MIO CORPO TI SCALDERÀ (The Outlaw)

Regia: Howard Hughes - Soggetto e sceneggiatura: Jules Furthmann - Fotografia: Gregg Toland - Scenografia: Perry Ferguson - Musica: Victor Young - Interpreti: Walter Huston (Doc Halliday), Jack Buetel (Billy « the Kid »), Thomas Mitchell (Pat Garnett, lo sceriffo), Jane Russell (Rio) - Produttore: Howard Hughes - Produzione: United Artists, 1943-46.

A NOI SEMBRA che *The Outlaw*, senza dubbio opera singolare o comunque interessante, sia tale per ragioni ben diverse da quelle addotte da certa critica la quale ha inserito questo film tra quelli « che si dicono "forti" e sono una rete di sensazioni violente »: dove non appare la luce di un solo sorriso e tutto è ansia, crudeltà meditata. Grosso equivoco, a nostro avviso; ed è strano come anche la critica più attenta e preparata non si sia accorta che *The Outlaw* non andava preso e quindi giudicato in questo senso: e da qui soprattutto i vari giudizi decisamente discordi. Howard Hughes, produttore e regista, appartiene per natura ed educazione ad un certo tipo di intellettuale che vede e trova nel cinema una specie di divertimento, che si diletta in tentativi, più o meno riusciti, di andare contro corrente, di fare opera anticonformista, di prendere in giro questo o quel genere, questo o quel costume, questo o quel personaggio tradizionale. Nipote dello scrittore e soggettista

Rupert Hughes, "enfant prodige" come Orson Welles (e fece davvero, ma in aeroplano, il giro del mondo), vincitore di parecchi record aviatorii, miliardario senza fondo, Howard Hughes "scopre" ad un certo punto Hollywood: e tra fabbriche di aeroplani, di birra, di trapani per la ricerca del petrolio, interessi e controlli vari in società di trasporto, fonda case cinematografiche, fa il mecenate, aiuta Ralph Graves facendogli interpretare alcuni film di Capra, convince Lewis Milestone, reduce dalla prima guerra mondiale, a darsi al cinema. Dal primo compra un soggetto, e realizza una pellicola che non verrà mai proiettata (*Swell Hogan*); per il secondo finanzia come "producer" opere certo più fortunate di quell'*Everybody's Acting* da lui fatto dirigere a Marshall Neilan. Infatti il nome di Hughes rimane vincolato non soltanto allo *Scarface* di Howard Hawks ma anche ad alcune delle opere maggiori di Milestone: da *Two Arabian Nights*, "oscar" per la migliore regia (1927 a *Front Page*. Non si possono dunque negare a Hughes un certo intuito e un certo ingegno, i quali appaiono evidenti anche in questo *The Outlaw*, terminato nel 1943 ma presentato per la prima volta soltanto nel 1946 in seguito ad interventi della censura che apportò diverse modifiche e parecchi tagli: film, da lui prodotto e diretto dopo le esperienze accennate e la regia, in collaborazione con Milestone, di *Hell's Angels* (e « gli angeli dell'inferno » sono,

naturalmente, gli aeroplani). Ma più che di Milestone, Hughes subisce l'influenza di Preston Sturges, con il quale fonda appunto una casa di produzione: e l'incontro non è certo casuale.

Sturges, regista cosiddetto intellettuale, dirige opere che sono o comunque vogliono essere anticonformiste per la satira l'ironia e le parodie in esse contenute. E satirica, ironica e parodistica è appunto la natura di *The Outlaw*; non si trova in questo film la crudeltà angosciosa: i personaggi spietati, « decisi soltanto ad uccidere » o a parlare glacialmente, servono per la presa in giro di particolari figure e di un particolare genere: il "western"; una presa in giro, naturalmente, ben diversa da quella che faranno McLeod e Danny Kaye in *The Secret Life of Walter Mitty*. Non ci troviamo insomma di fronte ad un "dramma d'amore" o di "passioni selvagge"; né i tre uomini protagonisti della vicenda sono dei perversi, come a qualcuno è sembrato: Dog, Billy e Pat, i due fuori legge e lo sceriffo, agiscono, ripetiamo, in funzione della natura accennata; la quale può essere più o meno scoperta. Ma la visione del regista-produttore, la sua ironia e anche la sua avversione, si riscontrano inequivocabilmente in alcune sequenze-madri: Dog e Billy costretti a scegliere tra il « rosso » (il cavallo) e la donna ad esempio, e entrambi preferiscono il primo alla seconda; oppure Pat che toglie le manette ai due fuori legge di fronte al pericolo degli indiani; o lo sceriffo legato al palo, nel finale. Del resto avverte la natura di queste situazioni la colonna sonora: un dialogo e una musica decisamente umoristici e satirici. E dello stesso tono sono molte altre battute, molte altre scene: da Rio che si corica nuda accanto al corpo del ferito per guarirlo e manda a chiamare il prete, alle stesse sparatorie: si veda Dog che stacca con le sue pistole, pezzi di orecchio a Billy. E Rio non è soltanto un elemento decorativo, pubblicitario, commerciale nella economia del film: né ha l'unico scopo di introdurre per la prima volta nel "western" un fattore a questo estraneo: l'erotismo. La sensualità della Darnell, in *My Darling Clementine* di John Ford aveva, ad esempio, un carattere del tutto decorativo. Rio assume invece un più vasto significato: è "Il seno" (così venne definita dalla pubblicità la "cover girl" Jane Russell) che serve ad aumentare i pretesti e le risorse della parodia e della satira; nello stesso tempo in questa figura si può identificare la presa in giro della "vamp": di un certo "divismo" che appartiene ad un altro ben noto genere cinematografico. Alla natura del film si uniforma anche l'impareggiabile operatore Gregg Toland: la fotografia di *The Outlaw* non va sempre alla ricerca di effetti realistici — che sarebbero i più idonei per un'opera la quale voglia essere cruda e spietata — ma al contro appare spesso sfumata, e cerca talvolta di dare alle immagini una certa irrealità. Da questa presa in giro realizzata con una indubbia abilità sia pure da dilettante, da una eccellente recitazione (eccezione fatta per quella della Russell, assolutamente da non attrice), da tutti gli altri elementi accennati derivano la singolarità e l'interesse di *The Outlaw*: un film che se non altro si inserisce, per la sua posizione, nella storia del costume.



Da « *The Outlaw* » (« Il mio corpo ti scaldierà »), prodotto e diretto da Hughes. Questa inquadratura appartiene alla prima stesura del film (1943), e non appare in quella riveduta e abbondantemente tagliata dalla censura (1946), e quindi anche nella copia distribuita all'Italia.



Ward Bond, Robert Montgomery e John Wayne in «They Were Expendable» («I sacrificati», 1945), film che con «The Battle of Midway» (1942) e «We Sail At Midnight» (1943) appartiene alla trilogia di John Ford sull'ultima guerra mondiale. «They Were Expendable» non manca di ottime sequenze e poggia su un abile mestiere, ma la retorica uccide spesso il valore umano che questo film poteva assumere.

** I SACRIFICATI (They Were Expendable)

Regia: John Ford - Soggetto: da un libro di William L. White - Sceneggiatura: Frank Wead - Fotografia: Joseph August - Scenografia: Cedric Gibbons e Malcomb Browne - Musica: Herbert Stothart - Interpreti: Robert Montgomery (Luogotenente John Brickley), John Wayne (il secondo di Brickley), Donna Reed, Jack Holt, Ward Bond, Marshall Thompson, Leon Ames, Paul Langton, Arthur Walsh, Donald Curtis, Cameron Mitchell, Jeff York, Murray Alper, Harry Tenbrook, Jack Pennick - Produtt.: John Ford - Prod.: M.G.M., 1945.

QUESTO *They Were Expendable*, prodotto e diretto da John Ford (ad eccezione di alcune scene che si debbono a Robert Montgomery, che sostituì Ford in seguito a indisposizione), appartiene alla trilogia di questo regista sull'ultima guerra mondiale: è infatti da porre accanto a *The Battle of Midway* (1942) e a *We Sail At Midnight* (1943); ma mentre il primo, che fu montato ed ebbe come operatore lo stesso Ford, è un documentario sulla battaglia appunto di Midway e il secondo sugli "Strategic Services", *They Were Expendable* si allontana dal documentario vero e proprio: ha molti elementi romanzzati, nei quali si inserisce anche una storia d'amore. È del resto immaginaria, anche se ispirata alla realtà, è la vicenda del luogotenente John Brickley e del suo secondo: comandanti una formazione di quei motosiluranti i quali, in un primo tempo svalutati dalla Marina e pertanto impiegati come servizi ausiliari, ebbero in seguito un peso decisivo nella guerra navale del Pacifico. Il film vuole appunto sottolineare la fun-

zione e l'importanza avute da questi piccoli battelli, e nello stesso tempo esaltare gli equipaggi. Nel modo di impostare e risolvere tale esaltazione risiedono i difetti principali dell'opera: essa infatti ricalca diversi luoghi comuni al genere propagandistico: dallo schematismo ad una visione unilaterale, dal fatto che tutti sono presentati come eroi più o meno in potenza al falso romanticismo delle scene d'amore, dalla retorica di certi dialoghi a quelle di certe scene: si vedano ad esempio le operazioni chirurgiche durante le incursioni aeree, oppure il marinaio ricoverato in ospedale e cosciente della morte imminente, o John che alla fine affida il comando dei superstiti al suo sergente, ferito e con le stampelle. Questa retorica uccide il vasto significato umano che *They Were Expendable* poteva avere: pertanto nessun deciso contributo il film porta nel capitolo sulla guerra nel cinema americano, eccezione fatta per alcune parti le quali rientrano nel documentario realistico, come ad esempio le battaglie, il naufragio (una pagina bellissima) e la partenza della famiglia Mac Arthur; partenza ripresa direttamente dal vero, prima di iniziare il film. In queste parti si sente e il Ford capitano della marina militare americana e il Ford più sensibile e umano: altrove si avverte invece un mestiere consumato, una abilità tecnica non comune, una sicura condotta degli attori, fra i quali spicca John Wayne. Nella filmografia di Ford — una filmografia che conta più di 110 voci — *They Were Expendable* è da considerare comunque un'opera minore, dove compromessi commerciali si fondono, questa volta, con quelli di una troppo facile propaganda.

GUIDO ARISTARCO



Ecco come la pubblicità del miliardario Hughes lanciò Jane Russell, detta «Il seno».

CIRCOLI DEL CINEMA

« SIAMO un gruppo di amici dell'arte cinematografica, desiderosi di costruire nella nostra cittadina un circolo del cinema e vorremmo sapere come si fa ». Molte lettere di questo genere ci sono pervenute, soprattutto in queste ultime settimane che vedono il rifiorire autunnale di tutte le iniziative culturali. Quel che constatiamo con soddisfazione è che la stragrande maggioranza di esse proviene da località dell'Italia centro-meridionale, dove sinora i circoli del cinema erano quasi inesistenti. Il risveglio del sud significa che nuove prospettive di sviluppo e di potenziamento si aprono a questo movimento culturale. Da L'Aquila, da Molfetta, da Bari, da Bisceglie, da Napoli (dove già esistono altre iniziative), da Ragusa, da diversi luoghi ancora, ci hanno scritto per chiederci notizie, informazioni. Talvolta con poche parole. Con una frase semplice come quella sopra riportata, vorrebbero sapere tutto. Con la nostra buona volontà, con il sincero desiderio di aiutare e favorire il sorgere di nuovi circoli, soprattutto nell'Italia centro-meridionale, non ci è materialmente possibile rispondere a tutte le richieste perché ogni volta dovremmo scrivere molte e molte pagine. La risposta è poi particolarmente difficile quando, in sostanza, si chiede soltanto: « come si fa un cineclub? ». La Federazione Italiana dei Circoli del Cinema sta studiando una piccola pubblicazione che risponda appunto a questa domanda e alle altre che le sono con-

nesse. Che cosa è un circolo del cinema? Come lo si costituisce? Come funziona? L'opuscolo dovrebbe contenere sia lo statuto e i regolamenti della Federazione, sia un modello di statuto di circolo del cinema che possa servire da traccia per i « costituenti ». Inoltre, tutte quelle informazioni di carattere organizzativo e culturale che è necessario conoscere per poter far funzionare un circolo. Sintantoché una simile utilissima "brochure" non sia stata approntata, tutti gli interessati potranno utilmente consultare i numeri arretrati di questa stessa rivista che — a suo tempo — ha dato le più sommarie ma indispensabili notizie (anche per quel che riguarda lo statuto) riguardanti la costituzione di un circolo del cinema. Per loro comodità, ricordiamo che nei n. 4 e 5 (nuova serie) si spiegavano le principali caratteristiche organizzative di un circolo (come costituirlo e rapporti con la S.I.A.E.J.; nei n. 6 e 7 si mettevano in chiaro i rapporti che devono intercorrere tra un C.d.C. e le autorità locali di P.S.; nei n. 14 e 15 si esaminava il problema delle sale da proiezione utilizzabili da un circolo e, in generale, i rapporti con gli esercenti di sale. Infine, nel n. 22 si dava un ampio resoconto dei lavori del recente III° congresso nazionale dei circoli del cinema tenutosi a Venezia in agosto; dal rendiconto, i nuovi circoli o i costituenti che logicamente non hanno ricevuto dalla F.I.C.C. i verbali dell'Assemblea, potranno

trarre interessanti informazioni circa i problemi attuali dei C.d.C. Naturalmente, gli uffici della Federazione sono a disposizione per tutti gli schiarimenti. Anche in questo caso, però, si tenga presente che, con il peso incombente di grossi problemi da risolvere per conto dei molti circoli già esistenti e funzionanti, la F.I.C.C. può aiutare e guidare tutte quelle iniziative che dimostrino di essere poggiate su una reale esigenza di divulgazione culturale e su una forte volontà organizzativa; non può sostituirsi all'inattività di chi vorrebbe trovar tutto fatto, tutto pronto, dopo aver vagamente espresso in una lettera il desiderio di costituire un circolo. Norme precise sono state fissate al congresso di Venezia per l'assistenza, l'incoraggiamento, il rafforzamento di nuovi cineclub. E' stato mantenuto il periodo di "noviziato", durante il quale il neo-circolo, essendo assistito e incoraggiato, ma anche controllato, può dimostrare la serietà della sua organizzazione, la sua spinta culturale, in modo da poter essere poi ammesso definitivamente con gli altri circoli nell'organizzazione nazionale, usufruendo della tessera federale unica (tutti i C.d.C. federati ricevono dalla F.I.C.C. una tessera sulla quale può essere sovrastampata l'insegna locale del circolo) e delle programmazioni di film di archivio.

Oltre al problema organizzativo dei nuovi circoli, esiste oggi un'altra scottante questione che riguarda tutti i cineclub: i vecchi e i giovani, quelli che hanno già una loro tradizione di attività impostata su certi binari, e quelli che iniziano ora le loro prime proiezioni. Si tratta dei pro-

POLEMICA IN FRANCIA

ALCUNI mesi fa, a seguito di certe prese di posizione del cineclub parigino « Objectif 49 » (al quale fanno capo un gruppo di giovani studiosi che amano farsi chiamare « la jeune critique »), si sviluppò su un settimanale cinematografico francese una vivissima polemica che finì per coinvolgere parecchi tra gli uomini più rappresentativi della critica francese e fu argomento di alcuni accesi dibattiti pubblici alla « Maison de la Pensée » ai quali intervennero, tra gli altri, André Bazin, Pierre Kast, Alexandre Astruc (dirigente del C. C. « Objectif 49 »), Georges Sadoul, e Louis Daquin (il regista di *Le point du jour*). Daquin era stato l'iniziatore della polemica con un suo articolo (*Remarques déplacées*) di cui riportiamo i principali concetti, facendoli seguire dagli interessanti commenti inviatici da un lettore. Questa polemica svoltasi in Francia, trova una sua significativa rispondenza nelle discussioni che si sono avute nel giugno scorso, al primo Convegno della critica cinematografica italiana sul tema dei rapporti tra critica e circoli del cinema, argomento ripreso poi (e non ancora esaurito) dalla F.I.C.C. al suo congresso e nei suoi successivi lavori.

« Mentre il cinema francese si dibatte in una gravissima crisi », dice sostanzialmente Daquin nel suo articolo, « il cineclub "Objectif 49" non trova di meglio che rispolverare i temi delle "avanguardie" parigine e parlare di "astrattismo come umanizzazione del film". Oggi, invece, non si tratta tanto di "discutere tecnico": gli studiosi e i critici hanno un grande dovere da compiere nei confronti del cinema: quello di sviluppare la cultura cinematografica fra sempre più larghe masse di pubblico, di contribuire alla loro evoluzione, di smuoverle dalla attuale passività. Volta a volta educatori e avvocati, sensibili a tutte le tendenze della folla senza mai lasciarsi trascinare, non perdendo mai i contatti né con l'opera, né con quelli per cui è stata creata, pronti a giustificare un insuccesso o a condannare un trionfo e viceversa, i veri critici hanno una missione da compiere; ma condanneranno se stessi quelli che vorranno reagire contro il pubblico non per correggere certi errori e modificare un falso gusto, ma per disprezzo di un'arte popolare come nel caso della "jeune critique" che aspira confusamente alla creazione di una "élite" con un cinema fatto esclusivamente per essa. Lo stesso orientamento si scopre in alcuni cine-

club, veri e propri cenacoli dove, tra intimi, ci si lancia in discussioni di stile d'un valore molto simile a certe vecchie polemiche sul sesso degli angeli, invece di sviluppare la cultura cinematografica con molteplici proiezioni di film del passato a pubblici sempre più larghi. Nel momento in cui i cineclub giungono a uno stadio di sviluppo sin qui mai raggiunto, nel momento in cui si assiste ai primi sforzi del pubblico di liberarsi dalle costrizioni che sin qui pesavano su di lui, arriva la "jeune critique" a confondere le acque e a creare degli spiacevoli malintesi. Rivolgendosi ai fondatori di "Objectif 49", Daquin prosegue: « La vostra verità e la vostra autorità riposano su qualche centinaio di snob, mentre il cinema non esiste che per le centinaia di milioni di spettatori del mondo intero. I metodi di Wyler o di Hitchcock stanno rivoluzionando il cinema? Che c'importa, signori, questa faccenda, quando i nostri migliori registi sono ridotti alla disoccupazione o a un'attività sporadica? Spiegate-mi le difficoltà per cui Gremillon non ha girato *Le printemps de la liberté*, perché l'ingenuo Leenhardt e il tenace Bresson non riescono a realizzare i loro progetti; diteci perché si trovano 90 milioni di franchi per girare una vita di Grock e non un soldo per realizzare una vita di Robespierre o di Lamennais. Invece di svizzerare Orson Welles in quadratura per inquadratura, o di cercare come gli attori entrano in campo nel tal film di Renoir, spiegate ai vostri soci come noi usciamo dalle case dei produttori con i nostri scenari sotto il braccio; e poiché parlate tanto di rinnovamento, una sera, invece di proiettare un film e di "discutere tecnico", riunite i registi e gli sceneggiatori perché vengano a parlare dei film che non hanno fatto, dei film che non hanno potuto fare o che non potranno mai fare se essi restano soli a combattere ».

La validità di questo appello di Daquin non rimane circoscritta alla Francia, ma si estende a molti altri paesi, dove gli artisti devono fare i conti con le idee dei produttori. Oggi non siamo più nel 1910 o nel 1920 quando i Warner, i Fox, gli Zukor erano troppo occupati ad organizzare il cinema come macchine per far quattrini, per preoccuparsi dell'influenza che poteva avere questo eccezionale veicolo di educazione e di cultura. Oggi la situazione è ben diversa. Il signor Johnston esercita in America un'o strettissimo con-

trollo sulla produzione e sull'esportazione dei film, e valanghe di pellicole « d'evasione » soffocano le poche opere di intenzione artistica. Di questo « padreterno » del cinema hollywoodiano la rivista americana « Look » scriveva: « Un "businessman" affascinante, proposto a presidente degli Stati Uniti, è stato nominato direttore dell'industria cinematografica. Già presidente della Camera di Commercio degli S. U., egli è dotato di un viso modello che sembra una pubblicità per una pasta dentifricia... avendo assunto il posto di direttore della cinematografia americana, egli proclama piani vastissimi, in base ai quali spera di fare del film americano un emisario del nostro Dipartimento di Stato ».

Johnston stesso dichiarava ai produttori: « Il nostro compito è di trovare nuovi mercati e nuovi consumatori per le nostre proiezioni, oltre a quelli che già possediamo. Le possibilità sono immense: nei paesi mediterranei, nel vicino oriente, in India, in Cina, nell'America centrale e meridionale. Io personalmente saluto lo sviluppo di nuovi mercati ».

Di fronte a una situazione del genere, la posizione di chi vuol veramente difendere il cinema come arte è una sola: elevare la cultura delle masse di spettatori comuni, per immunizzarli dalle malizie della grande produzione commerciale, mobilitare sempre più vasti strati in difesa del buon cinema. Le premesse per tale azione esistono già e ne è prova convincente l'accoglienza fatta a film come *Ladri di biciclette*. C'è una protesta, oggi, nell'animo degli spettatori stanchi di film fatti in serie; questa protesta spesso non ha parole per esprimersi. E fino a che punto i critici e i circoli del cinema hanno contribuito al mantenimento di questa incolpevole passività? Troppe volte, il critico, nel constatare l'inganno di certa produzione, si è stretto nelle spalle come se non avesse una soluzione da offrire ai suoi lettori; in molti, in troppi casi, anche nel nostro paese i circoli del cinema hanno preferito isolarsi dalle masse perdendosi in discussioni estetiche fra iniziati. Sarebbe triste, a causa di questo isolamento dal pubblico cinematografico, che domani critici e soci di cineclub dovessero trovarsi in una piccola saletta a contemplare, soli, i pochi retrospettivi di valore, unici documenti rimasti delle possibilità di un'arte, morta perché i suoi cultori non l'avevano saputa difendere.

LEOPOLDO PACISCOPI

grammi, in altre parole, della scelta del film da presentare ai soci. Si può dire, anzi, che è questo un problema fondamentale per l'esistenza e la vitalità dei circoli del cinema. Il problema dei programmi è strettamente connesso a quello di una corretta impostazione culturale di queste associazioni che devono sfuggire il pericolo di diventare o di rimanere piccoli club di « iniziati », per essere invece un movimento di divulgazione culturale del buon cinema, di studio della storia e dei classici di questa arte, di difesa delle sue opere migliori e della buona produzione nazionale. Il problema dei programmi pone direttamente in causa la preparazione e la sensibilità culturale (oltre che organizzativa) dei dirigenti dei circoli. Già altra volta (precisamente nel n. 8 di questa rivista) abbiamo toccato questo argomento che diventa oggi di grande attualità. Dirigere un circolo vuol dire prendersi una responsabilità non indifferente, non soltanto per gli impegni che si assumono per far funzionare l'associazione, per ottenere i film, ecc., ma soprattutto per la scelta dei programmi. Non basta scovare ogni volta un film di qualche interesse e darlo in pasto ai propri soci. Non basta cospargere i programmi stampati all'inizio dell'anno sociale con alcuni « grossi calibri » della storia del cinema (sperando poi di poterli ottenere dagli archivi che li possiedono) per attirare i soci e offrir loro poi, tra l'uno e l'altro, una serie di palliativi presi come capita nelle agenzie di noleggio. Bisogna sentirsi più responsabili verso i soci che sono, come noi, degli appassionati di cinema. E i soci devono esigere di più dai loro dirigenti. Non è bene (e ciò sia detto per i nuovi come soprattutto per i vecchi circoli) lanciarsi alla ricerca della « anteprima in originale » dal titolo risonante per inaugurare l'anno sociale, e poi, proiettare quel che si troverà. Comprendiamo molto bene le necessità organizzative (avere sin dall'inizio un buon numero di soci) che spingono i dirigenti di parecchi circoli ad agire in siffatto modo. Ma e poi? Non si domanderanno i soci: che cosa vedremo nelle riunioni successive? Che programma è stato preparato? Che nesso c'è tra la prima e la seconda proiezione? Sarebbe bello poter rispondere presentando un elenco di « classici » della storia del cinema, opportunamente scelti, integrato da gruppi di film recenti e significativi, e qualche « anteprima ». Ma è impossibile, risponderanno molti, stante l'attuale situazione che permette soltanto di andare avanti alla giornata. E su questo, noi non siamo d'accordo. Riconosciamo e ammettiamo (proprio perché sappiamo esattamente come stanno le cose) che non è facile mettere insieme un programma coerente. Ma non si deve dire che è impossibile, perché possiamo dimostrare che è falso. Si veda, per citare un circolo di cui si parla ancora su questa pagina, l'esempio del C. d. C. « Francesco Pasinetti » di Venezia: ci ha scritto una bella lettera per comunicarci che — in attesa di poter disporre di qualche film della Cineteca, secondo gli accordi in corso — ha iniziato la sua attività con un ciclo di proiezioni dedicato al cinema del dopoguerra nei vari Paesi. Ecco un'iniziativa interessante (si veda il notiziario). Ma non è l'unica. Ci sono circoli che stanno organizzando cicli di proiezioni dedicate al cosiddetto « neorealismo » italiano; altri che pensano a riesumare proprio quei film che — prima dell'ultima guerra o durante — prelesero alla rinascita del nostro cinema. Infine, la Federazione sta preparando vari progetti di « cicli » o di serie di proiezioni (abbinati o no a conferenze già preparate o a dibattiti, referendum, ecc.) da tenere a disposizione dei circoli che ne facciano richiesta. E, d'altro canto, la stessa Federazione sta studiando la possibilità di realizzare al più presto un'iniziativa destinata ad avere grande sviluppo e di cui s'è già accennato durante i lavori del congresso veneziano:

quella di indire dei congressi regionali o interregionali dei dirigenti dei circoli (una domenica, per esempio, magari abbinando la riunione alla presentazione di un film) al fine di permettere scambi di esperienze tra i vari circoli e tra circoli e dirigenti della F.I.C.C.; senza contare che simili riunioni possono in futuro trasformarsi in veri e propri corsi d'informazione e di cultura cinematografica aventi lo scopo di migliorare e potenziare l'azione culturale del movimento dei circoli del cinema.

VIRGILIO TOSI

Di ritorno dal Convegno Internazionale di Cinematografia di Perugia, l'insigne storico e critico francese Georges Sadoul, prima di rientrare a Parigi, ha tenuto alcune conferenze (che hanno ovunque ottenuto un calorosissimo successo) sul tema: « Il cinema francese da Sous les toits de Paris a Manon. Le conferenze sono state organizzate dai circoli del cinema di Firenze, Bologna, Milano (Amici della Cineteca Italiana), e Torino. Georges Sadoul si è dispiaciuto di non aver potuto accettare in questa occasione l'invito rivoltagli da numerosi altri Circoli.

CORTONA - Al « Circolo cortonese del cinema » sono stati proiettati, dopo i film già annunciati nei numeri scorsi, *Drifters* di Grierson e *Song of Ceylon* di Wright, presentati dal nostro collaboratore Paolo Gobetti; *Spasimo* di Sjöberg, i bambini ci guardano di De Sica, Breve incontro di Lean, *Film and Reality* di Cavalcanti, in nome della legge di Germi (anteprima). Durante una sua permanenza a Cortona, il presidente della F.I.C.C., dr. Franco Antonicelli, ha tenuto due conferenze: la prima sui lavori e sulle conclusioni del Convegno Internazionale di Cinematografia tenutosi

essere oggi patrimonio di tutti gli spettatori cinematografici che non vogliono essere schiavi delle « fabbriche dei sogni artificiali ». Intanto, tutti i cineamatori dei circoli del cinema trarranno grande utilità e vantaggio dalla lettura e dalla consultazione di quell'aureo libretto che è il cinema di Georges Sadoul, recentemente pubblicato in Italia, opera veramente necessaria per chi voglia orientarsi e avere conferma del proprio orientamento.

NAPOLI - Ha iniziato l'attività l'Associazione « Amici del cinema » con *Le quai des brumes* di Carné, presentato da Roberto Paoletta, collaboratore di questa rivista. In seguito ha proiettato *Albergo Nord* di Carné e *La maschera eterna* di Hochbaum.

REGGIO CALABRIA - Il circolo del cinema « Sequenze » ha proiettato, proseguendo la sua attività (che gli ha già procurato più di 200 soci): *Panico* di Duviolier (in anteprima) e *Sul sentiero degli animali* di Dolin.

VENEZIA - Il Circolo del cinema « Francesco Pasinetti », prendendo lo spunto dal tema delle relazioni culturali svolte durante l'ultimo congresso della F.I.C.C., ha ripreso la sua attività il 30 ottobre con un ciclo di proiezioni dedicate al cinema del dopoguerra. Ogni proiezione sarà dedicata alla cinematografia di una nazione con la presentazione di un film tra i più rappresentativi della produzione di questi anni. Il ciclo è stato aperto e sarà concluso con un film italiano (rispettivamente *Paisà* di Rossellini e *Ladri di biciclette* di De Sica). La seconda proiezione è stata dedicata alla Francia con *Le corbeau* di Clouzot, la terza alla Germania con *Der Apfel ist ab* di Käutner (prima visione assoluta per l'Italia); la quarta proiezione sarà dedicata alla Cecoslovacchia con i racconti di Ciapek di Fric. In seguito saranno dedicati dei programmi alla cinematografia inglese, svedese, ungherese, sovietica,



Un primo piano tratto dal film « Capkovy Povidky » (trad. lett. « I racconti di Ciapek »), tratto dal libro del noto scrittore cecoslovacco per la regia di Martin Fric. Questo film è in programma al Circolo del Cinema veneziano intitolato alla memoria di Francesco Pasinetti.

a fine settembre a Perugia, la seconda su « I problemi attuali del cinema ».

MASSA MARITTIMA - L'animatore del « Circolo culturale del cinema » di questa cittadina (già simpaticamente noto per un opuscolo sul cinema di interesse divulgativo e di cui abbiamo parlato su questa pagina) ci ha scritto per invitare la Federazione dei C. d. C. a preparare una pubblicazione elementare di divulgazione dei principi fondamentali della cultura cinematografica. Le sue caratteristiche dovrebbero essere: chiarezza estrema, organicità della struttura, limpidezza, calore, entusiasmo. Egli pensa che di questo opuscolo bisognerebbe e si potrebbe diffonderne parecchie decine di migliaia di copie. Indubbiamente, la proposta del prof. Gianni è molto interessante; la F.I.C.C. la porrà allo studio e spera di poter presto essere in grado di realizzare qualcosa del genere, rendendosi conto della necessità di popolarizzare al massimo, con parole semplici, certi principi estetici, certe nozioni storiche, certe considerazioni sociologiche, che devono

statunitense, messicana. Ai soci del circolo è stato distribuito un programma a stampa contenente un'introduzione generale (di G. Sadoul - dalla sua relazione al congresso di Venezia, da noi pubblicata) e accurate presentazioni di ogni film. Oltre a questa lodevolissima iniziativa, di cui non si può che apprezzare e sottolineare la buona impostazione culturale, il circolo veneziano ha costituito nel suo seno una « sezione di studio » per l'organizzazione di conferenze e dibattiti, e tre sezioni speciali per organizzare proiezioni per le scuole, per i lavoratori, e nei sanatori. L'assemblea dei soci ha eletto un nuovo consiglio direttivo del quale fanno parte diverse personalità tra le quali ricordiamo il dr. Umro Apollonio, il prof. Rodolfo Pallucchini e il prof. Diego Valeri. A presidente è stato eletto il dr. Matter, vicepresidente il dr. Milner (membro del Cons. Direttivo della Federazione), segretario Ghezzi. La sezione di studio sarà diretta da Mario Orsoni e le sezioni speciali dal prof. Pradella.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

A TUTTI. Molti lettori che hanno scritto al « Postiglione », cercheranno invano in questa puntata una risposta alle loro lettere. Perché? Perché il numero delle missive sta aumentando in misura impressionante dall'inizio dell'autunno (che vi sia una causa « stagionale » in tutto questo?) e la risposta deve purtroppo essere esauriente, quindi non liquidata con due pallide righe; e lo spazio, d'altra parte, è limitato. In questo numero solo un quarto delle lettere sinora pervenute trova riscontro: i rimanenti tre quarti dei corrispondenti dovranno attendere con molta pazienza il loro turno. E intanto il portatore, inesorabilmente, lascia nuova posta sul mio tavolo: il cunolo fa ventre i brividi. Posso prepararvi, amici, di lasciare passare almeno un mese prima di scrivermi? Chiedo molto, lo so, specialmente ai lettori che ogni quindici giorni mi riconfermano la loro simpatia con lettere o cartoline postali scritte con calligrafia minuta, ma non riesco a trovare altra soluzione al problema (che — confesso — mi lusinga non poco).

MARIO PROLI (Lucca). Come hai ad affermare che « il postiglione » risponde soltanto a chi gli fa comodo? Ecco di nuovo il tuo turno, e come vedi rispondo. The Labyrinthine Ways e The Power and the Glory non sono, come tu credi, due opere diverse, ma lo stesso libro: il primo titolo si riferisce all'edizione americana, il secondo a quella inglese; e dal momento che The Fugitive è un film di produzione americana, nelle didascalie figurava il primo e non il secondo di questi titoli. Tu vedi nero quando tutto è bianco, credimi. Perché ti arrabbi se uno preferisce 1860 a Vecchia guardia, oppure La città nuda a La casa dei nostri sogni? Questione di gusto. Scrivici, ma più serenamente. Ci farai piacere.

C. G. (Ancona). Ci interesseremo, con una esauriente indagine, del problema del disegno animato in Italia. Cinema — tu noti — parlando del film russo si riferisce quasi sempre al passato. Evidentemente perché le opere attuali — fatte poche eccezioni — non arrivano sui nostri schermi.

O. P. (Genova). Qualche titolo originale e relativo regista dei film che tu indichi: La maschera di cera (« The Mystery of the Wax Museum »), di Michael Curtiz; Il dominatore (« The Dictator »), di Victor Saville; L'impareggiabile Godfrey (« My Man Godfrey ») di Gregory La Cava; La costa dei barbari (« Barbary Coast ») di Howard Hawks; Nemico delle donne (« Ever

since Eve ») di George Marshall; Lo specchio della vita (« Imitation of Life ») di John M. Stahl; Le sei mogli di Enrico VIII (« The Private Life of Henry VIII ») di Alexander Korda; Ho ucciso! (« Crime and Punishment ») di Josef von Sternberg; Tempi moderni (« Modern Times ») di Charles Chaplin; La buona terra (« The Good Earth ») di Sidney Franklin; Maman Colibri (« Maman Colibri », 1928) di Julien Duvivier; Sposiamoci in otto (« Barnabé ») di Alexandre Escoffier; Montevergine di Carlo Campogalliani; Allibi (« L'alibi ») di Pierre Chenal; Le tre ragazze in gamba crescono (« Three Smart Girls Grow Up ») di Henry Koster; Le avventure di Tom Sawyer (« The Adventures of Tom Sawyer ») di Norman Taurog; Follie di Hollywood (« The Goldwyn Follies ») di George Marshall; Delirio (« Orage ») di Marc Allégret; Il caso del giurista Morestan (« Gribouille ») di Marc Allégret; Senza domani (« L'entraineuse ») di Albert Valentin; Ohm Krüger (« Ohm Krüger ») di Hans Steinhoff; Tempeste (« Tempête sur Paris ») di Bernard Deschamps; Vigilia d'amore (« When Tomorrow Comes ») di John M. Stahl; Fric Fric (« Fric Fric ») di Maurice Lehmann; Vicolo cieco (« Blind Alley ») di Charles Vidor; Patrizia (« La Fille du puisatier ») di Marcel Pagnol; Bismark (« Bismarck ») di Wolfgang Liebeneiner; Nelle sabbie mobili (« L'empreinte du Dieu ») di Léonide Moguy; La porta d'oro (« Hold Back the Dawn ») di Mitchell Leisen. E per oggi basta.

LUCIO GIORDANI (Bologna). Comunico a Pietro Bianchi che all'elenco dei film da lui citati come « minori ma memorabili » tu vorresti aggiungere: Debito d'odio, Ploggia, La via del male, L'uomo che voglio.

TINO LARICE (Carpì). Ottime le tue informazioni. Mi serviranno se i lettori mi chiederanno indicazioni su quei libri. Grazie.

ARISTIDE BORELLI (Roma). Ti consiglio di sfogliare, prima di deciderci all'acquisto: Manuale della produzione cinematografica di Emilio Cianciolo; Industria e produzione cinematografica di C. E. Giussani, pubblicato da Vallardi; Dante Lazzaro, Cine-Guida. Credo che questi libri possano servire al caso tuo.

CARLO ROSELLI (Roma). Quel critico che tu citi è simpatico a pochi; inutile discutere il suo valore. Del resto, le sue piaggiorie proposte alla censura non hanno trovato il consenso degli altri; Ma non, pur con i suoi difetti, non può essere spiantato da quell'untorello.

Tu scrivi inoltre: « Vorrei far sapere all'attore Carlo Romano che pur apprezzandolo per la sua instancabilità e per la sua proteiforme attività, sarebbe ora di piantarla col doppiare un imprecisabile numero di film al mese. Es.: vedi Bob Hope? E senti Carlo Romano. Vedi Red Skelton? La voce è di Romano. Vedi William Bendz? E' sempre Carletto a parlare ». Buon per lui, caro Roselli. Quel film della Colbert è intitolato, nell'originale, The Secret Heart.

S. RICCI (Forlì). In breve: Donne d'America mi è piaciuto; è un onesto, intelligente, avvertente film diretto da una mano molto abile e mi sembra un buon esempio di quel calmo realismo di cui Campassi ha scritto su queste pagine, a proposito di La voce della tortora. Altra fatale è stato proiettato la primavera scorsa al festival del Museo del Cinema di Milano, e quindi recensito in quella rassegna. L'educazione dei sentimenti non è ancora apparsa sugli schermi milanesi. Auguri e tante cordialità.

OSVALDO PARRETTI (Prato). Prendiamo nota che aderisci alla proposta formulata sul n. 20 di Cinema da Fernaldo Di Giannamatteo, e cioè di aggiornare la Storia del cinema e il Filmlexikon di Francesco Pasinetti. Tu inviti i cultori di cinema a provvedere d'urgenza; e confesso che anch'io sono solidale con te, specialmente quando ti dimostri così irrequieto. Quell'aggiornamento è indispensabile. Ma chi se ne vuole incaricare?

MARIO DI STEFANO (Senza indirizzo). Non hai affatto abusato della mia pazienza. Con un briciolo di stoicismo, ho letto le ventisette pagine della tua lettera passate da parte a parte da uno spago a mo' di spiedo e devo ammettere che il tuo entusiasmo mi ha commosso. Non sono della tua idea quando dichiaro di scorgere certe influenze in Cinema; la polemica è libera a tutti. Per Mario Camerini ho avuto anch'io un debole, poi con La figlia del capitano la mia ammirazione per quel regista ha subito gravissime scosse. Oggi sono scettico davanti ad ogni nuovo sforzo di Camerini, ma in cuor mio gli formulo degli auguri affettuosi. Non dimentico Rotale, né gli Uomini che mascalzoni, né il cappello a tre punte e tanto meno il signor Max. Per Genina ho avuto solo qualche momento di blanda ammirazione, in particolare alla protezione di Prix de Beauté. Grazie, grazie ancora per la simpatia.

PURITANO MACCHIAVELLI (Milano). Come potrei dissentire dalle tue affermazioni? Come potrei trovar da ridire di fronte alla sensatissima lista, da te compilata, dei migliori film della stagione? Di una cosa sola mi rammarico: che lo spazio sia limitato; altrimenti anche i lettori potrebbero rallegrarsi con te del lodevole discernimento cinematografico.

PIER LUIGI BRUNORI (Firenze). E' vero: il lieto fine clamoroso è stato negato a Lettere da una sconosciuta, Scarpette rosse, Anime in delirio e Sirena come tu dici. Io aggiungerei Doppio gioco. I dati del Ponte di San Luis Rey (la brutta edizione del 1944) come tu appunto comunichi sono i seguenti: dal romanzo di Thornton Wilder; sceneggiatura di Howard Estabrook e di Herman Weissman; regia di Rowland V. Lee; fotografia: John Boyle; produttore: Benedict Bogaus; produttore associato: A. M. Landau; casa di produzione: Artisti Associati; musiche di Dimitri Tiomkin e Frederick Herbert; scenografia: Charles Odds e di Maurice Yates (interni); costumi: Reynaldo Luza; interpreti: Lynn Bari (Micaela); Francis Lederer (Mauel e Esteban, un doppio ruolo

insomma); Akim Tamiroff (Zio Pio); Alla Nazimova (La marchesa); Louis Calhern (Il viceré); Blanche Yurka (La badessa) e anche Donald Woods, Emma Dunn, Burton Hepburn, Joan Loring, Abner Biberman, Minerva Urecal e i danzatori di Antonio Triana.

Ricambio la cortesia con i dati richiesti. Il buon samaritano (« The Good Sam »); produzione e regia: Leo McCarey 1948; soggetto: McCarey e John Kloser; sceneggi.: Ken Englund; interpreti: Gary Cooper, Ann Sheridan, Ray Collins, Edmund Lowe, Joan Loring, Clinton Sundberg, Minerva Urecal. La strada della felicità (« On Our Merry Way ») ovvero « A Miracle Can Happen »; produttori: Benedict Bogaus e Burgess Meredith; regia: King Vidor e Leslie Fenton; collaborazione allo scenario di John O'Hara; fotografia: John Seitz; interpreti: Paulette Goddard, James Stewart, Burgess Meredith, Henry Fonda, Dorothy Lamour, Fred Mac Murray, Eduardo Ciannelli, Dorothy Hart, Victor Moore, Hugh Herbert, William Demarest. Lo Stato dell'Unione (« State of the Union ») prodotto dalla Liberty per la Metro; regia: Frank Capra; soggetto tratto dalla commedia di Howard Lindsay e Russell Crouse; sceneggiatura: Anthony Veiller e Myles Connolly; fotografia: George Folsey; interpreti: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Van Johnson, Angela Lansbury, Adolphe Menjou, Lewis Stone. Ringrazio anche l'amico Amerio di Torino che ha mandato, contemporaneamente a Brunori, i dati del Ponte di San Luis Rey.

F. ANGELERI (Milano). D'accordo, mi farò vivo. La redazione ha passato il tuo articolo alla commissione del Premio Pasinetti. Arrivederci.

FRANCO SMURRA (Luzzi). Di Pasinetti, l'introuvabile Storia del cinema è stata edita dalle Edizioni di Bianco e Nero nel 1939; il volume Mezzo secolo di cinema, sempre di Pasinetti, è uscito nel 1946 per la casa editrice Poligono di Milano. Per la sceneggiatura di Senza pietà scrivi direttamente al regista Alberto Lattuada (che è gentilissimo), alla Lux Film, via Po 36, Roma. Per la sceneggiatura di Barboni (che però temo sia solo una serie di appunti, dato che si tratta di un documentario) scrivi al regista Dino Risi, in via Cernuschi 1, a Milano.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

LA REDAZIONE DI « CINEMA » cerca « Cinema », vecchia serie, nn. 17, 49, 52, 139, 157, 167.

LUCIANO RAINUSSO (Via A. Volta, privata, n. 10 - Rapallo). Cerca: Bianco e Nero, anno IV, n. 1.

EDOARDO BIONDI (Viale San Martino, isolato 79, n. 37 - Messina). Cerca dei fascicoli di Bianco e Nero (vecchia serie). Fare offerte per numeri separati oppure per annate complete.

STENO SICCOLI (Via Compagnoni 1 - Milano). Cede: 10 numeri di Hollywood, 5 di Fotogrammi, 5 di Cinetempo, 5 di Cineteatro.

ALFREDO CURATOLO (Via Nizza 7-10 - Genova). Cerca: Francesco Pasinetti, Storia del cinema e Ettore Margadonna, Cinema ieri e oggi.

DAVIDE TURCONI (presso Amadeo, via L. Porta, 6 - Pavia). Cede, o preferibilmente cambia con pubblicazioni cinematografiche del periodo 1920-1935: il n. 3 e i nn. dal 10 al 18 di La Revue du Cinéma (nuova serie); i nn. 1 e 3 del 1943 di Bianco e Nero; La jungle du cinema di L. Delluc.

GIAN CARLO MARTELLI (Marmorta - Bologna). Cede: L'almanacco del cinema italiano 1939; Fotogrammi, l'intera annata 1948 rilegata in 2 parti.

JOHN HUNTLEY: « BRITISH FILM MUSIC »
- London, Skelton Robinson, 1947.

NON SI TRATTA di un saggio estetico. L'Editore milanese Poligono avrebbe posto questo libro nella sezione « Documenti », tanto per intenderci. Non una « Storia », dunque, ma una cronistoria. L'A. non ha altre pretese: una cronistoria dell'impiego della musica nel cinema britannico. Però, se una « Storia » domani si vorrà fare, la si farà basandosi principalmente su queste pagine, oltre che sui due unici altri testi sino ad oggi apparsi (e che l'Huntley stesso ricorda): quello di Sabaneev, del 1935 e integrato nel 1946 da Ken Cameron, e l'altro, famoso, di Kurt London, pubblicato nel 1936. Cronistoria, dunque, ma come la concepiva Pasinetti: non un elenco di fatti, bensì un vasto e ben ordinato panorama, integrato da lunghi brani critici, affiancato da notizie e rilievi, riassunto e arricchito, in fine, da precisi, numerosi indici e schedari. Alla presentazione scritta da Muir Mathieson, John Huntley fa seguire alcune pagine d'apertura (funzione della musica per film) e un capitolo sui compositori e le orchestre specializzati in commenti cinematografici. Poi, per più di cento pagine, il testo, con le caratteristiche suddette. La attività musicale cinematografica, anno per anno, vede ricordate le sue tappe migliori. Per ogni anno, un'analisi più approfondita è riservata a quello o a quei film che, dal punto di vista della musica, sollecitano le osservazioni più interessanti, anche negative se necessario. Ad esempio, per il 1941, l'attenzione è posta su « Dangerous Moonlight », « 49th Parallel » e « The Common Touch »; per il 1943, su « The Great Mr. Haendel »; per il 1944, su « Love Story »; per il 1945, su « Henry V », « The Seventh Veil », « Caesar and Cleopatra » e « Brief Encounter »; ecc.

E' evidente, da questi esempi, come per l'A. ci si possa interessare anche di film complessivamente mediocri, ma è anche logico, dal momento che, in questa sede, ciò che importa è la struttura musicale della colonna sonora. Il capitolo successivo riguarda la musica dei film documentari, settore in cui la cinematografia inglese gode di una quasi totale supremazia, per produzione e qualità di risultati. L'Huntley ci porta ad una constatazione: a film di questo tipo non esitano a dare il proprio contributo musicisti di grande rinomanza, mentre da noi, essendo il documentario ritenuto un assai misero « trampolino », ciò non si verifica. Benjamin Britten, per esempio, ha scritto la partitura di qualche decina di documentari, molti dei quali di notevole importanza artistica. Ricorderemo « Coal Face », « Night Mail », « Line to the Tschierwa Hut », « The Calendar of the Year », « The Savings of Bill Blewit », « The Tocher » (film di « silhouettes » realizzato da Lotte Reininger), « Sixpenny Telegram », « Instruments of the Orchestra ». Nella vasta produzione di documentari di propaganda realizzati durante il conflitto, un buon numero di film deve la sua importanza principalmente all'efficacia dei commenti musicali. Anche qui, si possono ricordare alcuni nomi: Walter Leigh per « Squadron 992 », Richard Addinsell per « Men of the Lightship », « We sail at Midnight », « A Diary for Timothy », « Special Despatch », « The Siege of Tobruk », « Troopship », Gordon Jacob per « Close Quarters », « Before the Raid », William Alwyn per « Fires Were Started », « Desert Victory », « Tunisian Victory » (in collaborazione con Dimitri Tiomkin) e « The True Glory ». Fu persino ritenuto utile, alcune volte, richiedere l'aiuto di musicisti stranieri, in particolare francesi, come Maurice Jaubert, che nel 1937 commentò « We Live in Two Worlds » e come Darius Milhaud (« The Islanders ») e François Gaillard (« Forty-Million People »).

Si giunge infine alla musica dei disegni animati, dei cine-giornali e dei film pubblicitari. I film appartenenti a quest'ultima categoria vengono assai spesso realizzati con un impegno (anche finanziario) per noi inconcepibile. Ma il mercato inglese, forte di un pubblico per natura ed educazione attratto verso spettacoli in cui i documentari hanno gran parte di spazio, accetta il film pubblicitario soprattutto se impostato con criteri formali e contenutistici d'alto livello artistico. John Huntley ne ricorda molti, tra i quali sono famosi anche da noi (sia pure per sentito dire) « Contact » di Paul Rotha, musicato da Clarence Raybould, « Steam », con musica di Clifton Parker, « Steel » e « Fable of the Fabrics », con musiche di Hubert Clifford, « Oil from the Heart », con



musica di Ernst Meyer, « Optic », con musica di Norman Fulton e « Carnival in the Cupboard » e « Castings », i cui commenti musicali sono opera di Francis Chagrin. Il disegno animato ha avuto un forte sviluppo soprattutto in questi ultimi tempi. Tuttavia possiamo già scegliere, nelle pagine dell'Huntley, i titoli di « The Fox Hunt » di Auson Dyer, risalente al 1935, musicato da Mischa Speliansky, il già ricordato « The Tocher », « The Magic Canvas » di Paul Rotha, musicato da Matyas Seiber; « The Good Samaritan », musicato da Ernest Irving e « Heave Away My Johnnies », con musiche di Leslie Woodgate. Le pagine riguardanti le « attualità » e i cine-giornali sono vergognose, ma per l'Incom... Da noi, la musica dei cine-giornali è, col film, negli stessi rapporti che esistevano tra musica e cinema quando il cinema era muto; rapporti di reciproca sopportazione. La musica sta nella colonna sonora unicamente per colmare i vuoti lasciati dal commento parlato.

Non è per vantare ulteriormente le benemeritenze del cinema inglese, ma un fatto è che, come dal libro dell'Huntley risulta, in quel paese le cose stanno diversamente. C'è un principio di serietà che impone di non porre le colonne sonore dei film d'attualità a pezzi e bocconi, con brani musicalmente inesistenti e dai risultati acustici insopportabili.

Prima di giungere agli indici, l'Huntley ha inserito nell'ultima parte del libro, come conclusione e allo scopo di raccogliere anche delle osservazioni critiche, una serie di articoli scritti da George Burgess, Louis Levy ed Edward Silverman e un gruppo di interviste fatte a persone del mestiere: compositori, direttori d'orchestra, tecnici e critici musicali, il tutto imperniato, s'intende, sul tema dei rapporti tra musica e cinema. Ed eccoci agli schedari. Non troviamo una definizione migliore per queste ultime cento pagine in cui troviamo: l'elenco degli « studi » specializzati nella registrazione delle colonne sonore musicali, la biografia degli autori citati nel testo (circa 200 nomi), l'elenco delle orchestre sinfoniche e da ballo per film, la « generica » musicale dei film citati nel testo (autori, esecutori, brani eseguiti), le musiche di film trasmesse per radio ed esistenti perché registrate anche su filo, i dischi con musiche di film e una vasta bibliografia (libri, opuscoli, articoli di riviste e di quotidiani). Fuori testo, una trentina di illustrazioni.

CORRADO TERZI



Betty Hutton in « The Miracle of Morgan's Creek », realizzato da Preston Sturges nel 1943.

« DOCUMENTARY 49 FILM FESTIVAL », edito da The Albyn Press, Edinburgo, per l'Inghilterra, e da Irving Ravin, New York, per gli Stati Uniti, 1949.

TRA I NUMEROSI festival cinematografici che ogni anno si susseguono a ritmo incalzante, quello di Edinburgo è senza dubbio il meno conosciuto e il meno divulgato attraverso la stampa, almeno in Italia. Quest'anno esso si trova già alla sua terza edizione, ma non è lecito affermare che tale periodico ripetersi abbia giovato alla sua notorietà all'estero. Utile, quindi, e tempestivo questo opuscolo informativo, che la segreteria del festival pubblica in duplice edizione (per l'Inghilterra e per l'America), in veste succinta ma decorosa.

A Edinburgo, dal 21 agosto all'11 settembre si è svolto dunque il Terzo Festival Internazionale del Film Documentario, questa manifestazione in onore del cinema documentario non poteva trovare luogo più adatto, se è vero che l'Inghilterra, almeno sul piano quantitativo, detiene il primato nella produzione di questo genere di pellicole. Per « film a carattere documentario » gli organizzatori del festival di Edinburgo (e tra essi i noti studiosi britannici di cinema Basil Wright, Roger Manvell, Paul Rotha) non intendono soltanto film che generalmente, da un punto di vista di metraggio, di distribuzione e di sfruttamento commerciale, sono definiti « documentari », vale a dire film a carattere strettamente educativo, didattico, informativo, scientifico ecc. Il « film documentario », nel regolamento del Festival di Edinburgo, è il film, sia esso a soggetto o no, il cui ambiente e i cui personaggi rivestono un carattere di documento, di indagine storica, biografica e, nel senso più vasto della parola, sociale. Ecco perché nel programma figurano film come *Berliner Ballade* di Stemmler, *Valáhol Európában* (« Accadde in Europa ») di Radványi, *Jour de fête* di Tati, *Il miracolo* di Rossellini, che sono dei veri film a intreccio (e che intreccio, ad esempio, in *Il miracolo*) e che solo un regolamento elastico poteva ammettere a una tale manifestazione. Probabilmente, gli organizzatori hanno pensato che film diretti da Rossellini o impostati su un piano di satira avrebbero attirato un maggior numero di persone, e quindi procurato incassi più ingenti e sostanziosi. Il che forse è avvenuto, senza che peraltro si possa giustificare l'ammissione di film formalisti, stilizzati e tutt'altro che documentari.

L'opuscolo è impostato con serietà e tenuto su un piano di informazione e di rassegna: esso esamina quanto è stato fatto negli ultimi anni dalle varie cinematografie nazionali nel campo del film documentario. Non tutto è stato detto, e qua e là vi sono lacune notevoli; ugualmente il fascicolo ha un valore illustrativo non indifferente. In un saggio introduttivo, John Grierson traccia un quadro abbastanza vasto della situazione del documentario nei vari paesi, ed espone le sue idee circa i rapporti tra i produttori di documentari e gli esercenti di sale cinematografiche: rapporti che secondo Grierson dovrebbero essere regolati da un sereno ma fermo intervento governativo, a favore s'intende dei documentaristi. Seguono articoli informativi sull'attività specifica nei vari paesi (Gran Bretagna, Francia, Ungheria, Italia, Olanda, Unione Sovietica, Svezia, Danimarca, Cecoslovacchia, Germania, Jugoslavia, Stato d'Israele, Stati Uniti, Canada, America latina, Australia e India). Non tutti questi saggi sono esaurienti e alcune incongruenze saltano subito all'occhio: perché, ad esempio, della Germania si è parlato solo dei documentari prodotti nella zona d'occupazione britannica. E in Italia, esistono soltanto i documentari di Luciano Emmer e Enrico Gras? (è, questo, un grosso equivoco che dura da qualche tempo). Né si capisce perché siano completamente omesse nazioni come la Bulgaria, la Romania, il Belgio, i paesi iberici, la Polonia, la Norvegia, molte delle quali peraltro erano rappresentate ufficialmente al Festival.

Oltre alle note informative (che in alcuni casi sono dovute a cineasti dei paesi presi in esame: Jean Painlevé per la Francia, Jaroslav Broz per la Cecoslovacchia), il fascicolo contiene articoli di presentazione di film a soggetto a carattere documentario (o ritenuti tali): *Il miracolo*, *Ladri di biciclette*, (che però qui risulta chiamarsi *Ladri di biciclette*), *Berliner Ballade*, *Jour de fête*, e una ventina di fotografie accuratamente riprodotte.

TOM GRANICH

E. CADINO



UN GRANDIOSO TECHNICOLOR

IL VALZER DELL'IMPERATORE

Regia di BILLY WILDER con JOAN FONTAINE ★ BING CROSBY

Distribuzione *FINCINE*