

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2°

CENTO
LIRE 27

NUOVA SERIE - 30 NOVEMBRE 1949

un "CLASSICO" di
ARTHUR RANK
in TECHNICOLOR



Distrib. EAGLE-LION



FREDRIC MARCH in
CRISTOFORO COLOMBO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Editore: OTTAVIA VITAGLIANO

Direttore: ADRIANO BARACCO

Nuova serie
Volume II

FASCICOLO 27

Anno II - 30
Novembre 1949

Questo fascicolo contiene:

Cinema-gira	280
B.	
Non come prima	283
MARIO VERDONE	
La parte dello scrittore nel cinema italiano.	
Il contributo di Zavattini	284
O. D. F.	
Discussioni su Venezia e proposte	287
DOM	
Emmer ha scelto la strada più difficile	288
BRUNO SEGRE	
Gli ebrei e il cinema.	
Dalle pellicole bibliche ai film antirazzisti	289
MARIO FRANCHINI	
Abbiamo interesse ad esportare in Germania	292
ANNA GOBBI	
"Non c'è pace tra gli ulivi"	294
GEORGE WOOD	
Hollywood ha riscoperto i film a episodi	296
G. C. V.	
Vittorini: "Lo scrittore subisce l'influenza del film"	300
GIULIO CESARE CASTELLO	
Retrospettive: "Il sentiero del pino solitario" di Hathaway, "La carica dei seicento" di Curtiz, "Melodie di Broadway 1936" di Del Ruth e "Margherita Gauthier" di Cukor	301
FAUSTO MONTESANTI	
Gelleria: Bart Lancaster	304
GUIDO ARISTARCO	
Film di questi giorni	306
FERNALDO DI GIAMMATTEO	
Biblioteca	308
VIRGILIO TOSI	
Circoli del cinema	309
IL POSTIGLIONE	
La diligenza	310

* 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: Marina Berti nel film "Il cielo è rosso" di Claudio Gora



Vivi Gioi, che è una delle nostre attrici più sensibili, figura tra le interpreti di « Donne nell'ombra », film dell'ungherese Géza Radványi.

CINEMA GIRA

ITALIA

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; Vaticano (Phoenix Films), lungometraggio documentario in Technicolor, regista Guido Manera in collaborazione con Hans Nieler; Venezia, rio dell'Angelo (Arga Film), regista G. M. Scotese, interpreti Stephen Bekassy, Lea Padovani, Carlo Ninchi, Lauro Gazzolo, Ermanno Randi, Elaine Shepard, Umberto Scarpanti; Bufalo Bill a Roma (Sila Film), regista Giuseppe Accatino, interpreti Elli Star, Ugo Sasso, Aldo Vasco, Silvio Bagolin, Olga Vittoria Gentilli, Victor White, Frank Bills; Vogliamoci bene! (S.C.P.), regista P. W. Tamburella, interpreti Nando Bruno, Lauro Gazzolo, Patrizia Mangano, Alfred De Leo, Paolo Stoppa, Giuseppe Spadaro, Leda Gloria, Arturo Bragaglia; Guerra o pace? (Lux), regista Luigi Zampa, interpreti Gina Lollobrigida, Raf Vallone, Erno Grisa, Enzo Staiola, Cesco Baseggio, Ernesto Almirante; La forza del destino (Produzione Gallone), regista Carmine Gallone, interpreti Nelly Corradi, Gino Simimberghi, Tito Gobbi; Lo spavento (G. e L. Musso), regista Giacomo Gentilomo, interpreti Enzo Fiermonte, Silvana Pampanini, Folco Lulli, Saro Urzì,

Ione Morino e Vittorio Gassmann; Nerone e Messalina (Tiber Film), regista Primo Zeglio, interpreti Gino Cervi, Paola Barbara, Carlo Giustini, Yvonne Sanson, Renzo Ricci; 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; Gioventù sul mare (Cines), regista Giorgio Bianchi, interpreti Jacques Sernas, Doris Dowling; 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; Due mogli sono troppe (già annunciato col titolo Touch of the sun, Cines), regista Mario Camerini, interpreti Sally Ann Hoves, Kieron Moore; Il ladro di Venezia (Scalera), regista John Brahm, interpreti Maria Montez, Massimo Serato; Montelepre (Roma Film), regista Pino Mercanti, interpreti Massimo Girotti, Maria Grazia Francia, Saro Urzì, Giovanna Galletti; Totò le Mokò (Forum Film), regista Carlo L. Bragaglia, interpreti Totò, Gianna Maria Canale, Carla Calò, Carlo Ninchi, Franca Marzi; La rivale

dell'imperatrice (Scalera Film), regista Sidney Salkow, interpreti Valentina Cortese, Richard Greene; La figlia della mendicante, regista Carlo Campogagliani, interpreti Paola Barbara, Stephen Barklay, Jole Fierro, Ave Ninchi, Nico Pepe, Franca Maj.

Il Centro Italiano...

...per la Cinematografia Agricola inizierà ai primi di gennaio la pubblicazione della Rivista illustrata La cinematografia agricola per trattare, di questo particolare campo, tutti gli aspetti: tecnico-didattici, divulgativi, informativi, documentari e ricreativi. Intanto, il Centro procede alla costituzione di una cineteca e di un archivio storico della cinematografia agricola.

Sono terminate...

...le riprese dei seguenti film: Amori e veleni, regista Giorgio C. Simonelli, interpreti Amedeo Nazzari, Lois Maxwell, Alfredo Varelli; Barriera a settentrione (Gallo film), regista Luis Trenker, interpreti Amedeo Nazzari, Luis Trenker, Marianne Hold; 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; Totò cerca casa (ATA), registi Steno e Monicelli, in-

terpreti Totò, Alda Mangini, Enzo Bilotti, Mario Castellani, Marisa Merlini, Lia Molfesi, 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 Salkow, interpreti Janis Paige, Binnie Barnes, Eduardo Ciannelli, Massimo Serato, Antonio Centa, Alba Arnova; Ombre sul Tevere (Opel Film), regista Piero Costa, interpreti Vera Bergman, Enzo Fiermonte, Franco Silva, Checco Durante, Tina De Mola, Erminio Spalla, Anna Dionisi; Capitan Demonio (ICET), regista Carlo Borghesio, interpreti Adriano Rimoldi, Mery Martin, Carlo Ninchi, Lussella Beghi, Luisi Tosi.

De Sica sta procedendo...

...ai provini per la scelta degli interpreti di Totò il buono di cui si prevede l'inizio entro il mese di dicembre. Pertanto egli non sarà più il protagonista di Prima comunione, diretto da Alessandro Blasetti. Al suo posto l'Universal ha scritturato Aldo Fabrizi. Corre voce, però, che Prima comunione venga rimandato e che al suo posto Blasetti diriga un film interpretato da Anna Magnani.

Oltre al già annunciato...

...La figlia della madonna, sono stati esclusi dalla programmazione obbligatoria i film Se fossi deputato, Marechiaro e Simmo 'e Napoli, paia. Poiché alcuni di questi ottengono, specialmente nell'Italia meridionale, forti incassi, il giudizio della Commissione Ministeriale viene in-



Alida Valli continua a interpretare film all'estero. Ecco l'attrice accanto a Rains e Glenn Ford, con i quali gira il film « The White Tower ».



A sinistra: Amedeo Nazzari e Trenker, interprete e regista di «Barriera a settentrione». Trenker partecipa a questo film anche come attore. A destra: c'è sempre posto nel cinema italiano per Mattoli, il quale ha terminato in questi giorni, con la Barzizza, «Adamo ed Eva».

taluni ambienti giudicato eccessivamente scrupoloso. Secondo noi, invece, la Commissione dovrebbe essere ancor più severa.

È in preparazione...

...un film sulla vita eroica di un missionario cattolico, film che un gruppo italo-francese realizzerà in Indocina. Il soggetto è di Padre Frassinetti; la sceneggiatura di Cesare Zavattini, Giorgio Prosperi e Gian Paolo Callegari. Il regista sarà probabilmente Jeff Musso. L'organizzazione è di Renzo Merusi.

Gli stabilimenti FERT...

...di Torino sono stati acquistati dal produttore Rovere il quale, nella riorganizzazione del suo programma, ha sospeso la preparazione di due film comici interpretati da Macario.

La Società italiana...

...Campidoglio e la Società tedesca Comedia si sono accordate per la produzione associata di due film scritti da Ernst Marischka e diretti da Geza von Bolvary. Il primo s'intitola Camorra (esterni a Napoli, interni a Monaco di Baviera); il secondo, Una notte a Venezia.

Partenze...

...per Hollywood: il maestro Renzo Rossellini per curare la musica di Terra di Dio; Anna Magnani per doppiare la sua parte in Stromboli. E' partito anche Amedeo Nazzari per recarsi in Argentina dove è stato scritturato per l'interpretazione di due film.

Film di prossimo inizio...

...sono: Il corsaro rosso, dal romanzo di Salgari; Core ingrato, soggetto e sceneggiatura di Gaspare Cataldo; San Francesco, giullare di Dio, diretto da Rossellini con l'interpretazione di autentici fraticelli; Gran Premio di Monza, diretto da Bruno Gebel.

Michelangelo Antonioni...

...finalmente debutta con un film a soggetto: un film su Milano, ambiente ricco ed elegante, dal titolo Un sangue tocca l'altro. Il tratta-

Armstrong e Soldati durante una pausa del film «Botta e risposta».

mento è di Tellini e dello stesso Antonioni. Alla sceneggiatura parteciperà anche Giovannetti.

A Cinecittà...

...proseguono le costruzioni per il Quo vadis? che dovrebbe entrare in lavorazione nel mese di aprile, regista John Huston, interpreti Gregory Peck, Elisabeth Taylor e, forse, Stewart Granger, Lucille Ball e Peter Ustinov. Il costo complessivo del film è previsto in diversi milioni di dollari.

René Clair...

...è partito per la Francia, ma ha promesso che tornerà, per vedere l'Italia. In un incontro con i giornalisti romani prima della sua partenza, egli si è dichiarato soddisfatto del lavoro compiuto a Roma per la realizzazione di Il diavolo. Di Gérard Philipe ha detto che è il più grande attore francese che sia venuto dopo Fresnay. Ha avuto molti elogi per gli attori italiani che si sono prestati a interpretare piccole parti sproporzionate alla loro abilità. Di De Sica ha detto che è il più importante fenomeno del cinema dopo Chaplin. Ha espresso l'opinione

che il cinema di Hollywood subirà un cambiamento, ma fino a un certo punto, poiché esso produce ciò che desidera il pubblico americano, e i gusti del pubblico americano non sono fondamentalmente cambiati; in America gli incassi sono diminuiti, ma solo in rapporto a quelli euforici del periodo bellico, e quindi in dipendenza di ragioni economiche non di un diverso orientamento del gusto. Del film neo realista ha detto che può benissimo convivere col film realizzato in stabilimento: ambedue i generi sono vitali se mirano al risultato artistico della verità poetica.

Si è tenuto a Roma...

...l'Assemblea annuale del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani. Del nuovo Consiglio Direttivo fanno parte, nell'ordine di votazione: Gaetano Carancini, Vittorio Calvino, Mario Gromo, Arturo Lanocita, Vinicio Marinucci, Piero Gadda Conti, Gino Caserta, Gian Luigi Rondi, Ugo Casiraghi. Il Consiglio di Revisione è così composto: Enrico Giannelli, Adriano Baracco, Enrico Camaleone, Mario Verdone, Pierpaolo Pineschi. Ecco infine, sem-

pre in ordine di votazione, i nomi dei componenti la giuria dei "Nastri di argento": Mario Gromo, Guido Aristarco, Gaetano Carancini, Arturo Lanocita, Gian Luigi Rondi, Gino Visentini, Vinicio Marinucci, Dino Falconi, Domenico Meccoli, Giorgio Prosperi e Mario Verdone.

PORTOGALLO

Nel prossimo gennaio...

...si svolgerà a Lisbona una Settimana del Cinema Italiano organizzata da Pier Luigi Barbato e patrocinata dall'Istituto di Cultura Italiana in Portogallo. Saranno presentati otto film accompagnati da otto o più documentari. L'incasso andrà a beneficio del Fondo del Cinema nazionale portoghese.

STATI UNITI

Chi abbia seguito...

...l'andamento delle Mostre e dei Festival di quest'anno ha potuto notare lo scarso interesse dimostrato dalle Case americane per simili manifestazioni. Il fatto è stato rilevato anche da Nathan D. Golden, capo della Sezione Cinematografica





Due John: Ford e Wayne, regista e interprete di « She Wore a Yellow Ribbon ». Il titolo di questo film, un "western" in technicolor prodotto dalla Argosy, si ispira ad una vecchia e popolare canzone militaresca.

del Dipartimento del Commercio, il quale di ritorno in America dopo un viaggio in Europa ha dichiarato trattarsi di un errore politico. I produttori americani si giustificano dicendo che il blocco degli incassi toglie ogni vantaggio a un'eventuale partecipazione in grande stile. Più recentemente, Gerald M. Mayer, dirigente per l'Europa della M.P.A.A., ha informato le direzioni dei vari Festival europei che i produttori americani non parteciperanno annualmente a più di una manifestazione. Si ripropone pertanto il problema se non convenga fare svolgere la Mostra di Venezia e il Festival di Cannes ad anni alterni.

Le proiezioni all'estero...

...dei film in formato ridotto faranno incassare all'industria cinematografica americana una somma valutata a 2.500.000 dollari. Il mercato più importante è quello francese. Seguono: il Sud Africa, le Filippine, l'Italia, il Messico e il Brasile.

Al Jolson...

...interpreterà una nuova edizione de Il cantante di jazz, sostenendo la parte di un padre. La precedente edizione è del 1927.

Il prezzo degli apparecchi...

...per la ricezione televisiva diminuiscono continuamente. Inoltre la C.B.S. ha progettato e costruito un apparecchio che sarà posto in vendita a 75 dollari e che permetterà la ricezione a colori anche con gli apparecchi costruiti per il bianco e nero.

La situazione dei mercati...

...esteri continua ad agitare i sonni dei produttori americani. Anche recentemente Ellis G. Arnall, presidente dell'Associazione produttori

indipendenti (S.I.M.P.P.) ha invocato il deciso intervento del governo nella questione. « Tutti i negoziati con le industrie cinematografiche straniere — egli ha detto — dovrebbero essere condotti dal governo il quale dovrebbe provvedere a che fossero eliminate le irragionevoli limitazioni alla proiezione dei film americani e le ingiuste restrizioni monetarie imposte da alcuni governi. Il produttore americano ha assoluto bisogno dei redditi esteri. Il nostro governo ha, d'altro canto, bisogno dell'inestimabile appoggio del film americano nella lotta ideologica contro il comunismo ». Accennando poi alla situazione monopolistica di alcune grandi Case, egli ha continuato: « Il sistema economico americano si regge sul principio che l'equa e libera concorrenza in un libero mercato è condizione imprescindibile di una situazione sana e normale. Con tale sistema noi possiamo vivere e far vivere. Dove la libertà economica è distrutta, la nostra stessa esistenza è minacciata. Non vi sono altre soluzioni ai problemi dell'industria all'infuori della libera concorrenza sul mercato interno e del "libero schermo" in tutto il mondo ».

Si ritorna...

...a Dickens? Il produttore Small ha registrato presso la M.P.A.A. la sua intenzione di portare sullo schermo Il circolo Pickwick ma precedenti registrazioni della stessa intenzione indicano nell'ordine R.K.O., Selznick, M.G.M., Disney e Goldwyn.

Hemingway...

...continua a sedurre Hollywood. I diritti del suo prossimo romanzo, dal titolo ancora ignoto, sono stati

richiesti da sei Case con offerte che si aggirano sul mezzo milione di dollari.

Un altro film...

...sul problema negro. Si tratta di No Way Out, da un romanzo di Lesser Samuels, sceneggiato e diretto da Joseph Mankiewicz. Esso è imperniato sulla figura di un giovane medico negro di fronte alla radicata, profonda e violenta ostilità dei bianchi con cui si trova a contatto.

Un caso simile...

...a quello di Circolo Pickwick sta accadendo per Ivanhoe di Walter Scott. Sono in concorrenza Selznick, Small, R.K.O., Goldwyn e M.G.M.

La legge...

...anti-trust, per cui già alcune grandi Case di produzione cinematografica hanno dovuto liberarsi dei circuiti di noleggio e di esercizio, ha portato fra le altre conseguenze l'aumento delle sale di prima visione, determinando una forte concorrenza nell'accaparramento dei film migliori.

Il numero dei corsi...

...di arte e tecnica cinematografica è aumentato di dieci volte rispetto al 1938. Oltre cento Istituti possiedono una cineteca e 440 « colleges » offrono ai loro allievi corsi elementari e superiori di cinematografia. Tuttavia, solo l'Università di California, con un corso quadriennale, e la Nuova Scuola per le Ricerche Sociali di New York, con un corso biennale, rilasciano diplomi professionali.

INGHILTERRA

Proseguono, ma alquanto...

...a rilento, i preparativi per il Festival britannico del 1951. Per tale occasione verrà costruito un cinema

di soli 400 posti ma che dovrà essere il più perfetto cinema del mondo. In esso saranno dati anche spettacoli di televisione.

E' allo studio...

...la realizzazione di un film sulla nota avventura della nave « Amethyst » sul fiume Yangtze.

Si ritiene...

...che il Consiglio anglo-americano abbia esaurito i suoi compiti e che d'ora in poi le trattative tra l'industria americana e quella inglese saranno condotte tramite governativo.

Rank ha annunciato...

...di aver perduto, nell'ultimo esercizio finanziario, circa 3.500.000 sterline e che, se il governo non provvederà a sgravi fiscali, la produzione verrà a cessare nel luglio 1950. Il deficit è stato provocato dallo sforzo di sostenere e battere la concorrenza americana. Intanto, la presenza a Londra di Charles P. Skouras dà credito alle voci di un tentativo di produzione associata anglo-americana, con film fondamentalmente inglesi ma al tempo stesso collocabili sul mercato americano. Comunque, le azioni del gruppo Rank, da 31 scellini sono scese fino a 8 scellini. In acque non migliori si troverebbe la London Film, di sir Alexander Korda, che avrebbe un passivo di circa un milione e mezzo di sterline. Allo scopo di risolvere la precaria situazione generale, il deputato Tom O'Brien, segretario del Sindacato lavoratori del teatro e del cinema, ha proposto che i 40 milioni di sterline incassati annualmente dallo Stato con la tassa sui biglietti d'ingresso ai cinema, siano messi a disposizione dell'industria cinematografica.

GERMANIA

Si dice che von Stroheim...

...tornerà in Germania per interpretare Il giudizio di Dio, film di produzione franco-tedesca. Regista, Raymond Bernard.

Sono state concluse...

...le trattative fra il produttore francese Ray Ventura e la Trans-Continent Film per una produzione associata franco-tedesca. L'accordo prevede la realizzazione, entro il 1950, di quattro film in due versioni, con interpretazione mista e regia alternata.

AUSTRIA

Il Piano...

...per la ricostruzione europea prevede un credito di circa 600 mila dollari per il potenziamento dell'industria. Tale credito è suddiviso per le seguenti voci: materiale per stabilimenti (quasi mezzo milione di dollari), materiale di laboratorio per film in bianco e nero, materiale di laboratorio per film a colori, materiale per officine.

FRANCIA

Henri Decoin...

...sta preparando un film su un fattorino dei telegrafi che smarrisce tre telegrammi. Esso sarà interpretato da attori non professionisti ed avrà come sfondo le strade parigine. A chi gli ha obiettato l'analogia con Ladri di biciclette, Decoin ha risposto che la sua ammirazione per De Sica lo incita a guardarsi da qualsiasi imitazione.

NUOVA SERIE

30 NOVEMBRE

1949

CINEMA

27

NON COME PRIMA

CHI HA VISTO Cinecittà nel 1945 ricorderà certamente quel disperato ammasso di macerie. Per i teatri di posa erano passate truppe tedesche, quadrupedi, vandali d'ogni genere; le bombe avevano schiantato numerose costruzioni, e dalle altre era stato portato via tutto ciò che potesse servire. Mucchi di rovine e di sudiciume ingombravano i viali, e centinaia di profughi s'aggravano fra le macerie, macerie essi stessi d'una più vasta costruzione ch'era l'Europa d'anteguerra. In quell'epoca il cinema italiano era rifugiato in un magazzino di via degli Avignonesi, dove un certo Rossellini, scarsamente noto, s'affannava attorno a un film in cui nessuno credeva, un film intitolato *Roma, città aperta*, che mancava di luce, di capitali e d'ogni sia pur embrionale forma organizzativa; un film per cui una delle interpreti prestò i mobili della sua camera da letto, dato che altri non ve n'erano.

Da quell'epoca, che nel ricordo ci appare inspiegabilmente lontana, il nostro cinema ha percorso della strada, e Cinecittà anche. Siamo stati a visitarla, recentemente, e ci pareva che un trucco di quelli cari al cinematografo ci avesse portato indietro nel tempo, fino all'anteguerra; ecco ancora i viali sgombri, gli alberi nelle loro aiuole di verde, i teatri perfettamente ripristinati. Il grande organismo viveva la vita per cui è stato creato, crocchi di comparse chiacchieravano nei corridoi, gli autisti leggevano il giornale, seduti su uno scalino, accanto alle macchine « della produzione », i commendatori discutevano di futuri film con altri commendatori, e Brignone verificava un'inquadratura prima di dire « Motore! ». Tutto come prima, sembrava impossibile che di là fosse passata la guerra con le sue scarpe chiodate, che su quel cielo avessero volato aeroplani incaricati di sganciare bombe, e non di farsi fotografare su uno sfondo di nuvole.

Cinecittà è risorta, è bella come prima, più ricca di prima per quanto riguarda gli impianti, dato che notevoli lavori sono quasi finiti per permettere la ripresa in technicolor. Costruzioni imponenti si elevano nella zona libera, per il *Nerone* degli americani, superando in grandiosità quanto i nostri carpentieri avevano fatto finora.

Bisogna ringraziare gli uomini che hanno compiuto il miracolo di ridare la vita a un complesso che sembrava definitivamente morto, e rallegrarci perché sia il nostro Paese che il nostro cinema hanno una ricchezza in più; vorremmo che in tutti i settori la gente fosse riuscita a scrollarsi di dosso così energicamente la guerra, e avesse lavorato con tanto intelligente impegno. Questo pensavamo camminando lietamente lungo i viali, passando fra gruppi di comparse in costume ciociaro, ammirando la piazzetta costruita da insuperabili maestranze per *Il diavolo* di René Clair. « Tutto come prima, tutto come prima ». E improvvisamente ci colse il timore di quel pensiero, sentimmo quanto fosse pericoloso. « Tutto come prima », cento film l'anno, commedie coi telefoni bianchi, il consueto Totò, l'efficiente Mattoli, nobili ottocenteschi e forze del destino.

Dal 1932 al 1942, la nostra cinematografia visse un periodo di pigro benessere, ingrassò fino a diventare un grande corpo acefalo; e assai spesso per i viali di Cinecittà s'incontravano soddisfatti imbecilli provvisti di macchine e d'amanti fuori serie, che indicavano con gesti imperatoriali i luoghi dove avrebbero fatto sorgere le costruzioni per i loro inutili film. Non era un buon periodo quello, sebbene si potesse mangiare ottimamente al ristorante interno con la spesa di venticinque lire, e tutti guadagnassero con facilità molto denaro. Il periodo veramente buono per il cinema italiano cominciò più tardi, quando al Quadraro stavano accampati i profughi, e i film nascevano in squallidi magazzini, oppure in esterni, perché gli interni era impossibile farli. Finito bruscamente il benessere obbligatorio per tutti, vi fu chi ricordò

d'avere dell'intelligenza, e l'adoperò al servizio del cinema, cosa fino allora insolita e mal giudicata. Nella miseria il cinema italiano trovò la voce per farsi ascoltare in tutto il mondo, e di quella voce molti ebbero paura.

Sarebbe insensato rimpiangere la miseria dopo averla ricacciata indietro. Ma vorremmo che i produttori, quando tornano a Cinecittà, non commettessero l'errore commesso da noi, non pensassero: « Tutto come prima ». No, i teatri sono in piedi, i magazzini forniti, le maestranze pronte a erigere grattacieli o cattedrali gotiche; ma noi sappiamo che tutto ciò è stato faticosamente, e quasi miracolosamente ricostruito dalla rovina. Altrettanto bene sappiamo che la nostra cinematografia s'è affermata faticosamente, e quasi miracolosamente, in giorni non lieti; facciamo in modo che non torni indietro, non ripiombi nella pasciuta mediocrità, non ricominci a gingillarsi coi telefoni bianchi, le commedie stupide, e i soliti incapaci. Abbiamo il più grande complesso di stabilimenti d'Europa, d'accordo, ma si tratta di muri ottusi, che acquistano valore soltanto se vivificati dall'intelligenza. Questo vorremmo ricordare ai troppi produttori che considerano il cinema un placido susseguirsi di stupidaggini impresse su pellicola. Cento film, il teatro numero cinque in efficienza, Giacomone ai cancelli, che saluta chi entra in macchina: tutto bello, ma, per piacere, non « tutto come prima », altrimenti non valeva la pena di lavorare tanto.

B.



Michel Simon in « Il diavolo », film realizzato a Cinecittà da Clair.



Assia Noris e Vittorio De Sica in « Darò un milione » (1935) di Camerini. Nasce, con questo film, l'apporto di Zavattini al cinema italiano: il soggetto porta la sua firma e quella di Mondaini.

LA PARTE DELLO SCRITTORE NEL CINEMA ITALIANO IL CONTRIBUTO DI ZAVATTINI

PER ZAVATTINI il film d'arte è un fenomeno unitario, e quindi soggetto e sceneggiatura, in rapporto a una personalità completa di cineautore, hanno una relativa importanza. Eppure, a sua insaputa o no, che Zavattini lo voglia o no, i suoi soggetti, le sue sceneggiature, i suoi interventi, hanno una precisa importanza (convalidata, diremo, dalla storia del nostro cinema più recente) nella fase attuale della nostra produzione. Si tratta di quindici anni di lavoro, quasi sessanta soggetti, di cui circa venti realizzati; venticinque sceneggiature; e i nomi da farsi subito sono *Darò un milione*, *Quattro passi fra le nuvole*, *Teresa Venerdì*, *I bambini ci guardano*, *Il testimone*, *La porta del cielo*, *Un giorno nella vita*, *Sciuscià*, *Caccia tragica* e *Ladri di biciclette*. Con questi dati ci potremmo domandare quale è stata la influenza di Zavattini nel cinema italiano, e più particolarmente nel cosiddetto movimento neo-realista. E la risposta non potrebbe essere che questa: il posto di Zavattini è di primo piano, come quello di Prévert nel cinema francese, o quello di Ben Hecht nel cinema americano, di Coward nel britannico, di Thea von Harbou e Karl Mayer, nel tedesco; come quello che avrebbe potuto avere Tolstoj nel cinema russo.

Carco, Mac Orlan, Simenon, sono creditori o debitori del film francese? Forse furono le vicende « portuali » di Delluc e Cavalcanti che suggerirono a taluno di questi scrittori atmosfere sulle quali ritornarono più volte convalidando una tendenza della cinematografia francese. Ma a Zavattini, nel 1935, cioè quando usciva *Darò un milione*, il cinema italiano che cosa poteva aver suggerito? Forse *Uomini che mascalzoni* avrebbe potuto dargli uno spunto, forse tutta la tradizione del cinema torinese (dall'intimismo di Orlia passato a Camerini, portato poi a formalismo da Soldati). E' certo che con *Darò un milione*, *Quattro passi fra le nuvole*, e altri film,

Zavattini ha dato materia a un filone del cinema italiano, che con *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* ha raggiunto le punte più alte, e in *Il testimone* ha creato un vero carattere cinematografico: il cui orologio è il simbolo stesso della sua esistenza. Se si ferma l'orologio, l'uomo muore. Ma in tutti questi « libretti » compaiono molti altri nomi: Germi, Tellini, De Benedetti, Viola, ecc., e ci sarebbe da chiedere qual'è la parte di Zavattini in ognuno di essi. Singolare è la sua posizione di fronte al « soggetto ». Egli sente di poter scrivere e inventare molto di più per il cinema; ma sa anche che non

può sottrarsi alle esigenze della produzione; quindi il suo lavoro procede in un conflitto continuo fra fantasia e conoscenza dell'ambiente produttivo che sottostà a determinate leggi « commerciali ». Pertanto quello che Zavattini ha dato e dà al cinema è un compromesso fra ciò che egli dà e ciò che egli potrebbe dare al cinema. Forse tutti gli uomini, in tutti i campi, sono costretti allo stesso compromesso. Forse tutto il mondo che vediamo, allora, è un compromesso tra il mondo come lo vorremmo e come potrebbe essere.

Il successo che Zavattini ha avuto nel cinema potrebbe far richiamare a quella che è ormai una delle più acquisite tradizioni del cinema italiano. Gli scrittori, come è noto, vi hanno sostenuto un ruolo non indifferente. D'Annunzio creò attraverso i romanzi, i drammi, o i soggetti appositamente scritti per lo schermo, un film dannunziano; Lucio d'Ambra un film « operettistico » che influenzò anche la produzione tedesca; Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo e Nino Martoglio rappresentano il realistico « muto » con film che si innestano nella stessa atmosfera della migliore narrativa e drammatica realistica meridionale; Umberto Fracchia, Arnaldo Fratelli e Mario Corsi, cui per la prematura morte non poté unirsi il Gozzano, crearono un film letterario, nella cui corrente si mossero anche Luigi Pirandello e Stefano Landi. E fu proprio a Pirandello che si deve il soggetto e l'influenza d'un film diretto da Walter Ruttmann, *Acciaio*, che insieme ad altri film precede tutta la corrente neorealistica italiana. Cesare Zavattini continua questa parte dello scrittore: e la sua influenza nel cinema italiano di oggi è pari a quella che un giorno vi ebbero gli artisti sopra ricordati. Senza Zavattini molto film italiano di oggi non esisterebbe. Ci sarebbero i Visconti e i Rossellini, ma la corrente più umana, più dolce magari, forse anche più resistente, non esisterebbe. Si veda un suo scritto, pubblicato nel volume *Dopo il diluvio*. Zavattini che vive le esperienze del dopoguerra, che apprezza il lavoro dei registi italiani che hanno ripreso la loro attività, è fermamente convinto che il film italiano non può fondarsi esclusivamente sulla strada già scelta da un gruppo di registi. « Il finale... Si esce dal cinema in lacrime », scrive pensando a quel film. « Bisogna convalidare simili conclusioni col ripeterle tre o quattro volte. E' certo che la quarta volta il pubblico si impletosirà di meno. Si co-



Vittorio De Sica mentre girava a Roma « Sciuscià ». Il nome di De Sica è strettamente legato a quello di Zavattini: i loro film costituiscono un tipico esempio di collaborazione ideale.

minci dunque dalla quarta volta (se non lo considerate un giuoco di parole) nell'ideazione del racconto...». Pensate ora ai film scritti da lui, da solo o in collaborazione: a *Sciuscià*, con quel finale accorato, a *Ladri di biciclette* (padre e figlio, lungo la via Flaminia, che si perdono in mezzo alla folla). L'epilogo convenzionale è scomparso: andrà bene? andrà male? La speranza è tutta interna, l'angoscia sussiste (poiché anche chi non è esistenzialista deve pagare all'ansia dei nostri tempi il suo tributo); ma non è definitivo e fa pensare a quella di Hawthorne, che anche senza le pene interiori europee ha presente il concetto di colpa e lo risolve: «Or dunque che cos'è la colpa se non un mezzo per raggiungere la nostra perfezione? (*Lettera scarlatta*)».

Questo senso cristiano della «colpa» (esistenzialista potrebbero dire altri) Zavattini me lo aveva comunicato anche in occasione del racconto di un soggetto non realizzato, intitolato *Il professore* (1939). V'è, qui, un mondo che ritroveremo poi spesso nel cinema italiano del dopoguerra. «Un uomo e una donna», (trascivo il soggetto nelle stesse parole con cui Zavattini me lo ha narrato) «siedono al tavolo di un caffè. C'è un odio segreto fra cameriere e avventore, e l'uomo, professore di una scuola, coglie l'occasione per farlo licenziare. E' proprio la scuola dove studia anche il figlio del cameriere. L'allievo è maltrattato dal professore ed il cameriere pensa — non a torto — che si tratti a causa della precedente scena del caffè. La donna del professore conosce il cameriere. Per una forma di simpatia, tutta femminile, per l'uomo decaduto, diseredato, essa ne diviene l'amante. Il cameriere tanto più s'innamora di lei, tanto più odia il professore, fino a desiderare di ammazzarlo. In lui la gelosia, a poco a poco, si assomma agli altri odii. E' l'epoca dello scoppio della guerra e il professore sta per partire soldato. Sono momenti brutti per tutti e la gente capisce tante cose, che prima le erano state incomprensibili. Per esempio il professore vuole diventare amico del figlio del cameriere, lo porta a passeggiare con lui, mentre il padre viene a distanza, seguendo torbidamente con lo sguardo la conversazione dell'insegnante e del ragazzo. Ed ecco il professore che licenzia il giovane, cammina da solo, sente i passi dell'uomo che segue, entra in casa senza chiudere la porta. Potrebbe allontanare il pericolo che incombe su lui sbarrando la porta, ma offre inconsciamente al ca-



Anche Blasetti deve molto a Cesare Zavattini, e in film che hanno particolarmente giocato al nome di questo regista: «*Quattro passi fra le nuvole*» (1942) e «*Un giorno nella vita*» (1946).

meriere il modo di sparare, va come all'olocausto di tutte le colpe proprie e degli altri. E mentre sulla via si sentono le fanfare militari, il professore si fa ammazzare, come inevitabile conseguenza di tutta la sua vita. Il senso della responsabilità, che in Rossel-

lini è cronaca della nostra guerra, qui può diventare universale: non morire in guerra, ma ai margini, come un cane. Non ci si può sottrarre al destino. E' inutile andare alla guerra a uccidere. Il professore non ha la forza di sottrarsi alla ruota che lui stesso ha messo in moto con le ingiustizie di lui stesso, come di tutti.

In *Sciuscià*, il film della solitudine dei bimbi, in *Ladri di biciclette*, (la solitudine degli operai), nel progettato *Umberto D.*, (la solitudine dei vecchi: e pare, questa, una trilogia realizzata da De Sica e ideata da Zavattini), come anche in *Il testimone*, che pure nasce da un soggetto di Germi, l'approfondimento dei singoli caratteri, nella sceneggiatura, è evidente. Zavattini offre «personaggi» ai registi: sono i registi, se mai, che qualche volta non li arricchiscono di umanità, o non li rivedono come lui li ha visti. In *Ladri di biciclette* il criterio dolce della solidarietà, della fraternità, della carità, della giustizia, si porge, talvolta, in forma polemica, ma appunto perciò più profonda. Non in una direzione unica, ma verso molte, per sollecitare il pubblico non ad una, ma ad infinite soluzioni. E' il superamento, come abbiamo visto, del finale senza problemi e pacifico — non importa se ottimista o no — per un finale che fa pensare: lo stesso avviene nel cortometraggio *Chi è Dio?* da lui scritto e diretto da Soldati, e premiato a un festival del formato ridotto (Salerno, settembre 1948). Qui i bambini, che hanno rubato una barchetta, un giocattolo, fanno intendere il loro pentimento, perché hanno il sentimento della presenza di qualcosa di superiore, che risiede anche nella



In «*Il testimone*» (1945), che pure nasce da un soggetto del regista Pietro Germi, è evidente l'apporto di Zavattini: egli ha certo contribuito all'approfondimento dei singoli personaggi.



Lamberto Maggiorani e Lianella Carell in «Ladri di biciclette». De Sica e Zavattini aboliscono l'epilogo convenzionale. «Andrà bene? andrà male?»: la speranza e l'angoscia sono del tutto interne.

loro coscienza, che ha visto tutto. A loro volta i bambini ci guardano: l'allusione zavattiniana (il soggetto è basato sul romanzo di C.G. Viola *Prigò*) è qui ancor più aperta ed espressa. C'è in questo film, come in *Sciucchià*, *Ladri di biciclette* e *Teresa Venerdì*, l'affetto particolare di De Sica per la gioventù, ma anche il talento, il pensiero, la disposizione dell'anima di Zavattini. E in *Totò il buono* De Sica tradurrà tutta la sua umanità, il suo saper vedere il mondo, il sentimento della città, della strada, della povera gente; ma soprattutto si rifará a un altro personaggio dello scrittore, espresso immaginosamente in un libro (che tuttavia «Za» vorrebbe riscrivere, cinema a parte).

Anche l'ultimo Blasetti è debitore a Zavattini, e proprio nel film che più han giovato al suo nome (*Quattro passi fra le nuvole* e *Un giorno nella vita*): a parte *Fabio*, dove infiniti scrittori han lavorato. E a Franciolini ha dato *Anselmo ha fretta*, a Camerini *Darò un milione*; a Bonnard *Avanti c'è posto*, che poi han dato il via al film dialettale (con tutte le sue fortune, o meno, conseguenze, siciliane, padane, calabresi, e d'altre regioni); a Cottafavi *Lo sconosciuto di S. Marino*, a De Santis qualcosa di *Caccia tragica* (nella corsa del treno); e per Rascel ha inventato *Piovuto dal cielo*. Zavattini è l'esempio dello scrittore completo che

serve il cinema; del lavoro che i produttori dovrebbero chiedere agli scrittori. Essi, tuttavia, non ne hanno il coraggio. Quando si decidono a far parlare uno scrittore è per chiedergli la soluzione di una determinata scena di film che non ha via d'uscita. Lo scrittore, una volta interpellato, parla e inevitabilmente sbaglia. Perché i produttori non sanno «allenare» gli scrittori. Non dicono loro: pensate a un film come lo vedreste: non pongono loro problemi di linguaggio, non li costringono ad impegnarsi. Ecco perché, quasi tutti, chiamati in casa d'altri, da un'ora all'altra, preoccupati come sono di dire cose intelligenti, per dimostrare la importanza del loro contributo, finiscono per dire incongruenze enormi, e si spremono, e falliscono. Allora il produttore dice: il letterato non è adatto per il cinema. Il cinema invece, a parere di Zavattini (ed è dal 1939 che lo predica) ha bisogno degli scrittori. «Vorrei essere un produttore», mi diceva un giorno parlando con passione su questo tema; «chiederei loro lo stesso impegno che pongono nello scrivere un romanzo. Direi: come fareste un film? Allora si porrebbero il problema nella sua interezza e farebbero davvero del cinema. Invece il produttore vuol sapere: "Anselmo vive o muore?". E lo scrittore risponde a casaccio, qualche volta indovina, più spesso

è squalificato per sempre. I poeti per esempio: io ho la più profonda fiducia che il cinema italiano ha maggior bisogno di Ungaretti, Montale, Cardarelli che di tutti gli sceneggiatori di mestiere. Non per fare dei versi, ma perché essi usano rispondere a istanze espressive che gli altri ignorano. Perché Rossellini ha un posto nel cinema contemporaneo? Perché ha imposto a sé e agli altri proprio questi problemi. Io "allenerai" Ungaretti, e Montale, e tutti i poeti, al cinematografo (e la scuola di avanguardia francese allenò poeti, pittori, musicisti, scenografi, e i risultati che essa produsse sono a tutti noti). So che la prima volta potrei ascoltare eresie inammissibili, ma so anche che Cardarelli, che spesso se la prende coi "registruccioli che barano", e che Ungaretti, che ha così ben capito Chaplin e le cose migliori di Welles, diventerebbero per il cinema degli alleati preziosi».

Scritti di Zavattini sul cinema si possono leggere in giornali e riviste. Nel n. 136 di *Cinema* (vecchia serie) ebbe occasione di dichiarare in una intervista a Renato Giani (*Un minuto di cinema*) ciò che intendeva per racconto cinematografico. In vari numeri di *Bis* (1948) si leggono sue pagine di diario, e particolarmente interessanti quelle che si riferiscono alla preparazione di *Ladri di biciclette*. Le sue idee centrali sul cinema, un po' ermeticamente espresse, si hanno anche nel ricordato *Dopo il Diluvio*. Suoi soggetti sono stati pubblicati in *Sipario*, in *Cinema* (quello di *Totò il buono* e *Prima comunione*), in *Bis* sulla *Lettura* (il grande fiume, ossia il r.o. 1938). Ha proposto nel 1939 un cinegiornale umoristico a Sandro Pallavicini e una «leva degli intellettuali» a Luigi Freddi; gli è stato chiesto un soggetto sui riformatori ed ha scritto *Sciucchià*, uno con suore ed ha inventato *Un giorno nella vita*, uno su Lourdes ed ha scritto *Porta del cielo*, uno sul teatro di guerra polacco attorno a San Marino ed ha scritto *Lo sconosciuto di San Marino*. Vorrebbe che fosse realizzato un suo soggetto per bambini (un paese di analfabeti in preda alle lotte politiche viene governato per un'ora dai bambini) e uno su Via Merici (quasi un film autobiografico). Il lavoro che, al momento in cui scriviamo, lo tenta sempre di più: dirigere un film. Poiché molti sono i produttori che gli hanno offerto la regia di un film; ma Zavattini non ha finora voluto sapere. Ormai, a suo onore e dannazione volontaria, è un soggettista. «Vorrei scrivere altro, ma non ne ho il tempo. Ormai il cinema mi ha preso. Ho la facoltà di inventare un soggetto per sera. E questo è anche il mio dramma».

MARIO VERDONE



A sinistra: da «I bambini ci guardano» (1943). C'è in questo film, come in «Sciucchià» e in «Ladri di biciclette», l'affetto particolare di De Sica; ma c'è anche la visione del mondo di Zavattini. A destra: da «Caccia tragica»: un film dove è poco evidente l'apporto di Zavattini.

DISCUSSIONI SU VENEZIA E PROPOSTE

Il dott. Antonio Petrucci, direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, ha indirizzato al nostro Direttore la seguente lettera:

Caro Direttore,

il riacutizzarsi di una noiosa malattia contratta durante la deportazione in Germania mi ha impedito negli ultimi tempi di seguire tutto ciò che la stampa ha pubblicato a proposito della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. E' perciò soltanto dal fascicolo di ottobre di Cinema che apprendo quanto il corsivista del settimanale L'uomo libero ha creduto bene di scrivere e che il tuo redattore della rubrica Rider's Indigest condivide plaudendo. Se si trattasse di giudizi mi guarderei bene dal rispondere, ma poiché si tratta di dati di fatto non rispondenti a verità ritengo mio dovere invitarti a rettificare:

1) Il film italo-inglese (in realtà tale soltanto perché fra gli attori ve ne sono alcuni italiani) *Private Angelo* l'ho rifiutato io personalmente, avvalendomi dell'articolo 5 del regolamento in quanto, a mio giudizio, esso non raggiungeva quel livello artistico indispensabile per poter essere presentato alla Mostra e non perché fosse « lesivo della dignità nazionale ». Posso tranquillamente rendere di pubblica ragione ciò in quanto ho usato nei confronti della British Film Producers Association e del produttore del film tutti i riguardi possibili invitandoli tempestivamente a ritirare il film anziché costringermi a rifiutarlo. D'altro canto avendo già nel periodo della Mostra l'Ufficio propaganda della B.F.P.A. distribuito ai giornalisti dei volantini di propaganda di *Private Angelo* ebbi già allora occasione di informare quei colleghi che me lo richiesero di quanto era accaduto e li invitai, come invitai i membri della Giuria, a veder il film per rendersi conto delle mie ragioni.

2) Non è affatto vero che il film messicano *Tierra muerta* sia stato eliminato dalla competizione perché « pur trattando un soggetto religioso non lo faceva in maniera ortodossamente cattolica ». Esso è stato ritirato alla vigilia della programmazione dal delegato messicano signor Usigli (mettendomi in grave imbarazzo) in quanto riteneva che sia detto film, sia *Los tres huastecos* non rappresentassero il meglio della produzione messicana. Del resto il signor Usigli come il signor Karol sono facilmente reperibili e possono confermare tutto ciò.

3) Il film tedesco *La mela è caduta* era stato da me richiesto alla « Camera » di Amburgo in data 20 aprile. Con telegramma in data 18 giugno la « Camera » sollevava delle prime difficoltà all'invio in quanto il film non era munito di sottotitoli. Il giorno 21, in seguito ad accordi fra i produttori tedeschi della Zona Occidentale, mi veniva segnalato dal signor Reichstein della Verband der Filmproduzenten E. W., che essi avevano deciso di mandare a Venezia, oltre *Berliner Ballade*, soltanto il film *Ragazze dietro le sbarre* in quanto esso sarebbe stato presentato in prima mondiale assoluta.

4) Il film di Guareschi *Gente così* non è mai stato invitato a Venezia. La commissione istituita presso la Direzione Generale dello Spettacolo per la scelta dei film da presentare alla Mostra ha veduto — per quanto mi consta — tutti i film pronti o quasi pronti ed ha scelto in piena ed assoluta libertà. E' da tener presente che di detta commissione facevano parte delegati del Sindacato della stampa cinematografica i quali certo non si sarebbero prestati a manovre di carattere politico.

Questo per quanto riguarda il contenuto del Rider's Indigest dell'ultimo numero di Cinema. Circa poi l'affermazione attribuita da Astarco a Duvivier a proposito dei premi debbo dichiarare che il regista francese al suo arrivo a Venezia tenne a smentirmi le dichiarazioni attribuitegli da alcuni giornali che egli non intendeva partecipare alla Mostra di Venezia perché già sapeva chi sarebbe stato premiato. La migliore smentita — soggiunse — consisteva del resto nel fatto che non solo aveva inviato il suo film ma era venuto egli stesso.

Come vedi, caro Direttore, non si tratta dunque di « offensiva clericale » e tanto meno di Mostra « addomesticata », ma piuttosto di un'offensiva di notizie tendenziose o infondate.

Certo che vorrai ospitare questa mia nel prossimo numero di Cinema, ti prego di gradire i miei più cordiali saluti.

Il Direttore

Dott. ANTONIO PETRUCCI

DOBBIAMO cominciare con una confessione. La lettera del dott. Petrucci ci ha fatto molto piacere. Nel leggerla, abbiamo pensato: « Finalmente una persona autorevole interviene direttamente nelle polemiche che la Mostra di Venezia ha suscitato! ». Noi pensiamo che sia bello, oltretutto utile, e — s'intende — democratico, un siffatto intervento. Solo, la lettera del dott. Petrucci ci ha lasciato in grave perplessità. Perché mai l'ha indirizzata proprio a Cinema? Nel Rider's Indigest del n. 24 avevamo riportato alcune affermazioni di tre settimanali liberali, *L'uomo libero*, *Il mondo* e *Il cittadino*. Con fervore polemico, gli scrittori di questi giornali lanciavano alla Mostra alcune accuse, formulate in termini piuttosto precisi. Noi avevamo commentato che, a parer nostro, in tal modo i nodi venivano al pettine, e che ci auguravamo che il pettine fosse robusto. Che cosa voleva dire, in parole povere, il nostro commento? Voleva dire: ecco alcune accuse precise, e formulate da persone appartenenti ad una tendenza non sospetta di ostruzionismo, di sabotaggio o preconcetti. Se le accuse sono vere, speriamo siano dimostrate (cioè, il pettine sia robusto).

Ora, è evidente che noi non abbiamo « condiviso plaudendo ». Abbiamo constatato. Non abbiamo confutato, perché non ne avevamo le prove. Non abbiamo sostenuto, perché una volta ancora non ne avevamo le prove. Abbiamo detto: stiamo a vedere che cosa succederà. E' successo che il dott. Petrucci, anziché inviare la sua smentita a *L'uomo libero*, a *Il mondo* e a *Il cittadino*, l'ha inviata a noi. Ma le riviste onde sono partite le accuse non ci hanno rilasciato delega alcuna, e non siamo in alcun modo tenuti a giustificare, o provare, delle asserzioni che abbiamo semplicemente riportato. Chiarito questo punto, vorremmo addentrarci nella lettera del dott. Petrucci, non già per confutare quanto egli asserisce, in difesa diretta delle frasi da noi riportate (dato che non a noi compete dimostrare la veridicità delle asserzioni altrui), ma per discutere i cinque punti di cui la lettera si compone. E' nostro dovere, e fin dall'infanzia ci hanno insegnato che alle lettere si risponde a giro di posta. Ed è nostro piacere, perché così la discussione si allargherà, e sempre più potremo avvicinarci alla verità dei fatti. Le polemiche, se non divengono discussioni, non servono a nulla e a nessuno.

Il dott. Petrucci ci comunica che il film *Private Angelo* è stato rifiutato da lui personalmente, in forza dell'articolo 5 del regolamento della Mostra. Benissimo. Vorremmo anzitutto sapere se ciò egli ha comunicato anche ai giornali inglesi, i quali hanno diffuso la versione sostenuta dai giornali liberali italiani; e se l'ha comunicato al *Candido*, il quale, da un gior-

nale inglese giustappunto, aveva ripreso la notizia dell'esclusione di *Private Angelo* perché ritenuto film « lesivo della dignità nazionale italiana ». Noi non abbiamo visto *Private Angelo*, e quindi possiamo credere pienamente a quanto il dott. Petrucci dice, cioè trattarsi di film che « non raggiungeva quel livello artistico indispensabile per essere presentato alla Mostra ». Però desidereremmo che il dott. Petrucci ci dicesse se, a parer suo, ad esempio, il film *Dopo la pioggia il sereno* raggiungeva o no quel tal livello artistico. E' evidente che contro *Dopo la pioggia il sereno* il dott. Petrucci non ha impugnato l'articolo 5. Vorremmo sapere perché. Perché *Private Angelo* è privo di requisiti artistici, e *Dopo la pioggia il sereno* invece è un film dotato di requisiti artistici?

A proposito dei film messicani, noi crediamo senz'altro a quanto il dott. Petrucci dice. Ma vorremmo sapere dal signor Usigli, nonché dal signor Karol, non già « se » hanno ritirato i film, ma « perché » li hanno ritirati. Scherziamo? Il Messico invia due film, e all'ultimo momento li ritira perché si accorge che « non rappresentano il meglio della produzione messicana »? A parte il fatto che desidereremmo che i signori Usigli e Karol ci usassero la cortesia di spiegarci, da un punto di vista estetico, perché *Tierra muerta* e *Los tres huastecos* non sono film degni di esser presentati ad una Mostra d'Arte Cinematografica, vorremmo soprattutto chiedere loro come mai se ne sono accorti con tanto ritardo. Perché, sia che fossero a conoscenza dei film, sia che li abbiano visti per la prima volta a Venezia, ci pare atto di scortesia inviare ad una Mostra delle opere che non sono in grado di esservi presentate. Se il Messico ha mandato a Venezia due film che non rappresentavano il meglio della sua produzione, perché li ha mandati? Torna a suo onore l'averli ritirati, ma il fatto resta. Noi desideriamo il massimo successo della manifestazione veneziana, e come chiediamo al dott. Petrucci di dirci perché mai vi sia stato proiettato, e nello spettacolo serale per giunta, *Dopo la pioggia il sereno*, così preghiamo la cinematografia messicana, che stimiamo ed ammiriamo, di voler considerare la Mostra di Venezia una Mostra d'Arte, e nient'altro che una Mostra d'Arte.

Similmente, non mettiamo in dubbio quanto il dott. Petrucci comunica circa il film tedesco *La mela è caduta*. Dobbiamo però rivolgere alcune domande al signor Reichstein della Verband der Filmproduzenten E. W., e cioè: quanti film poteva mandare a Venezia la Germania (zona occidentale)? Due, o tre? Se poteva mandarne solo due, è ovvio che, oltre *Berliner Ballade* poteva mandare « soltanto » *Ragazze dietro le sbarre*. Perché « soltanto »? O questa parola è usata inutilmente, o essa sta a significare che oltre *Berliner Ballade* la Germania poteva spedire altri film, ma che di essi ha deciso di spedire « soltanto » *Ragazze dietro le sbarre*. E noi domandiamo al signor Reichstein: perché soltanto *Ragazze dietro le sbarre*? Perché *La mela è caduta*, richiesto dal dott. Petrucci, è stato rifiutato per Venezia, e inviato a Cannes? Per ragioni commerciali? Allora siamo autorizzati a dedurre che la Germania preferisce Cannes a Venezia è suo diritto, ma ci dispiace.

Il dott. Petrucci dice che *Gente così* non è stato invitato a Venezia. Bene. Vorremmo sapere se è stato presentato o no alla Commissione di accettazione. E se sì, vorremmo sapere perché è stato rifiutato. In virtù dell'articolo 5? Se in virtù dell'articolo 5, la Commissione dovrebbe rendere di pubblica ragione il perché del suo giudizio artistico. Non abbiamo visto *Gente così*, ma rifiutare un film a Venezia per insufficienza artistica significa scre-

ditario: e allora questa insufficienza artistica, la Commissione deve dimostrarlo. Se invece il rifiuto è derivato da altre ragioni, quali sono queste ragioni? E se il film non è stato neppure presentato alla Commissione, perché il dottor Petrucci non ha chiarito prima che il film non era stato presentato, e non accettato perché non presentato?

Vorremmo che il dott. Petrucci si convincesse che se abbiamo criticato la Mostra, è perché vogliamo vedere a Venezia film buoni, non film brutti. Mica siamo matti: e chi ci tiene a vedere film di terzo o quart'ordine? Non siamo autolesionisti. Certo, un Festival di soli capolavori non si può fare. Però si possono sempre evitare i film scadenti, i film che nulla hanno a che vedere con l'arte cinematografica. E' assai agevole stilare una lista di venti o trenta film dignitosi, degni di entrare in competizione in una Mostra d'arte. Se non è possibile avere a Venezia soltanto opere dignitose, che almeno siano sul piano della cultura, se proprio non attingono le vette dell'arte, ebbene allora si riduca il numero delle proiezioni. Non è bello, « neanche per i vicini », direbbe Govi, presentare a una Mostra d'arte film non artistici. La Commissione di accettazione che ci sta a fare? Suo compito è giustappunto di decidere se i film proposti sono artistici o no. Ma deve anche saper dimostrare che i film accettati sono artistici. Sennò la Mostra non è più d'Arte Cinematografica, chiamiamola Fiera del Commercio Cinematografico. Che male ci sarebbe? Forse che la Fiera di Milano è meno utile della Triennale? Forse che il commercio è una cosa

indecorosa?

Una cosa non abbiamo mai capito. A Venezia i film vengono invitati, o vengono mandati dalle nazioni partecipanti? Se vengono invitati, perché non si invitano solo i film artistici, o almeno i film validi sul piano della cultura? E se vengono inviati, vuol dire che non c'è nulla da fare. Ogni nazione manda quel che vuole. Allora, però, l'articolo 5 non avrebbe ragione di esistere. Esso lederebbe la libertà delle nazioni partecipanti. Ci permettiamo di fare due proposte al dott. Petrucci. A nostro modo di vedere, se la Mostra di Venezia vuol essere una Mostra d'Arte Cinematografica e nient'altro, bisognerebbe: abolire le norme circa la partecipazione, che fissano una quota a seconda della produzione quantitativa delle nazioni partecipanti. La Danimarca, producendo dieci film all'anno, può creare cinque capolavori: perché dovrebbe mandare un film solo? L'India può produrre, poniamo, seicento film all'anno, perché dovrebbe mandarne a Venezia una dozzina? Bisognerebbe inoltre che la Commissione di accettazione fosse composta esclusivamente da personalità del mondo cinematografico internazionale. Intendiamo, personalità artistiche e culturali. Vogliamo fare alcuni nomi? Manvell per l'Inghilterra, Auriol e Sadoul per la Francia, Barbaro e Chiarini per l'Italia, ecc. ecc. Anche la giuria dovrebbe essere internazionale. Non dimentichiamo che finché Venezia ha avuto una giuria internazionale, le cose sono andate bene perfino durante il fascismo. E non dimentichiamo la Ma-

nifestazione del 1946. Il 90 % dei film presentati era di alto livello culturale e artistico. E i film segnalati dalla giuria, eletta dai critici presenti, erano davvero notevoli. Domani, li troveremo segnalati dalle storie del cinema.

Il dott. Petrucci ci creda. Vedere a una Mostra d'arte film come *Dopo la pioggia* il sereno è come vedere in una Fiera commerciale, nel padiglione delle automobili, esposto un cammello. Per prima cosa, si pensa che si tratti di uno sbaglio. Ma certi sbagli, proprio non è possibile evitarli?

O. D. F.

Caro Petrucci,

io non ho « attribuito » a Duvivier dichiarazione alcuna. Attribuire significa far dire a uno cose che egli non ha mai detto: esistono invece riviste francesi e italiane in cui il regista afferma « non partecipo a Cannes e a Venezia, tanto so già chi sarà premiato ». Tale dichiarazione era logicamente di dominio pubblico: dovevo chiedere a Duvivier se confermava o smentiva? Forse che quando il Times riporta una dichiarazione di Attlee, i giornalisti politici domandano conferma o smentita scritta? Che Duvivier sia venuto a Venezia, questo riguarda lui soltanto. Se ha smentito a Lei personalmente, questo riguarda Lei e Duvivier: ma non appare alcuna smentita sui fogli ove era stata pubblicata la dichiarazione. Se una smentita pubblica mi fosse sfuggita, la prego di volermela cortesemente segnalare.

Cordialmente,

GUIDO ARISTARCO

EMMER HA SCELTO LA STRADA PIÙ DIFFICILE



PER IL SUO debutto di regista di film a soggetto, Luciano Emmer ha scelto la strada più difficile. I "furbini" scelgono di solito un altro modo di debuttare. Anche se hanno grandi ambizioni, si mettono al sicuro con uno di quei film che, sulla carta, possiedono tutti i requisiti per "far cassetta": intreccio e attori di gran nome. (Che poi tali film facciano realmente "cassetta" è un altro discorso). Una domenica di agosto non ha alcuno di quei requisiti "sicuri": Emmer non ha tenuto a fare il "furbo". Ha imposto una battaglia nella linea delle sue convinzioni, in un felice incontro con Sergio Amidei che con questo film debutta a sua volta come produttore.

Luciano Emmer ha trent'anni. Da 8 anni vediamo sugli schermi i documentari da lui realizzati in collaborazione con Enrico Gras. Di essi, *Isole della Laguna*, ha meritato il Nastro d'Argento della stagione 1948-49. Emmer ha dunque le carte in regola. Non è uno dei Carneade che da qualche tempo si presentano alla ribalta della regia a macinare milioni, solerti scavatori della fossa che l'attuale euforia della produzione sta scavando alla cinematografia italiana. Prima di impostare *Una domenica di agosto*, Emmer aveva preparato *Madre*. Ne doveva essere protagonista Montgomery Clift. A Clift il soggetto era piaciuto, lo avrebbe interpretato volentieri; ma era impegnato e *Madre* fu rimandato. *Una domenica di agosto* nacque come idea di un grosso documentario su Ostia in piena stagione balneare, quando centinaia di migliaia di romani rendono quella spiaggia un autentico carnaio. L'ulteriore studio dell'argomento affascinò tanto Amidei, produttore e soggettista, quanto Emmer. Una domenica di agosto ad Ostia è veramente un apocalittico incontro e scontro di piccoli e grandi drammi; ed ecco Amidei ed Emmer lavorare in questa direzione, cercare di costruire la storia di una giornata attraverso gli episodi che la caratterizzano. Non una vicenda, quindi, con un principio e una fine, triste o lieta; ma tanti episodi e nemmeno intersecati, nemmeno finiti, di un'importanza subordinata a quella della giornata. Cosicché la conclusione del film è la conclusione stessa della giornata, non degli episodi. « Come nella realtà », dice Emmer. « Difatti, in una giornata non si chiude mai in assoluto alcun episodio della nostra vita ».

« Di solito », dice ancora Emmer, « noi cerchiamo i temi dei film in fatti veramente suc-

cessi; ma io mi sono reso conto che mai come adesso è importante per il cinema interessarsi invece delle cose che possono succedere. La realtà è nel divenire; la verità non sta negli schemi preordinati ma nella continua mutevolezza. Questa è l'unica strada che abbia oggi il cinema per essere autentico, per rispondere alle esigenze del nostro tempo. Per cui abbiamo iniziato il film con una sceneggiatura di massima che si è andata arricchendo durante la lavorazione con l'inclusione di fatti e di personaggi che si sono presentati via via, alcuni di questi personaggi (e sono in tutto 102) assolutamente inimmaginabili ». Per Emmer la realizzazione di *Una domenica di agosto* è stata un'esperienza importante. Partendo con una preparazione organizzativa ed una sceneggiatura che erano soltanto indicative e di massima, egli si è trovato a risolvere ogni giorno problemi nuovi, a improvvisare; ma egli non risente questo come una fatica, bensì come una felicità creativa. Su questo punto le sue idee combaciano con quelle di Amidei, il quale aveva già potuto vagliare le proprie nell'assidua collaborazione alle opere più significative di Rossellini. « Girare sul momento », dice dunque Emmer, « dà l'enorme vantaggio della spontaneità. Ci sono scene che veramente si possono girare una volta sola. Prepararle e provarle significa considerarle con occhio critico e quindi mutarle secondo una propria particolare sensibilità, una propria particolare concezione. E questo influisce sulla verità: anzi, la nega. Solo se parte da una realtà autentica il film può diventare un'opera d'arte autentica. Il problema del cinema è un problema di autenticità. La scoperta del linguaggio cinematografico, l'uso dei mezzi formali sono sì importanti ma solo relativamente a questo problema ».

Emmer confessa che, nella sua precedente attività, ha tratto i migliori insegnamenti dai documentari sulle pitture. « Per gli altri documentari », egli spiega, « avevo un interesse più formalistico che umano. Era il materiale plastico, l'atmosfera di certi luoghi che m'interessava. Oggi, dopo averli rivisti, mi accorgo che se i documentari sulle pitture hanno un pregio, esso sta nella poca indulgenza verso il quadro, la cui sostanza è per me quella suggerita e narrata dai personaggi atteggiati dal pittore nella loro singola e particolare verità e nella verità dei reciproci rapporti ». **DOM.**

GLI EBREI E IL CINEMA

IL CINEMA, in cinquant'anni, s'è incontrato con l'amore, con lo spiritismo, con i romani, con Napoleone, con i pellirosse e anche con gli ebrei. Ma dei rapporti fra Israele e lo schermo si è assai raramente parlato. Mette conto discorrerne ora, che numerosi film sono dedicati in vari paesi agli ebrei. La prima pellicola su questo argomento risale al 1907, e illustra un episodio tratto dalla Bibbia, fonte inesauribile di soggetti. Dal 1908 l'America comincia a produrre in serie pellicole bibliche che inondano gli schermi sino al 1914. E' infatti del 1908 la « cinematografia » (come allora si chiamava) *David et Goliath*, seguita, l'anno dopo, da un lavoro in cinque episodi sulla vita di Mosè, a cura di Stuart Blackton. La storia di Mosè fu ripresa nel 1911 in Francia con un film divenuto famoso: *Moïse sauvé des eaux*. La storia di Saul e Davide filmata la prima volta negli Stati Uniti (1910), ebbe due versioni francesi: una nel 1911 e l'altra nel 1912. Anche la storia di Caino e Abele fu girata due volte in Francia in quell'epoca, e successivamente negli Stati Uniti. Sempre in Francia, al libro di Esther fu dedicato nel 1910 un film in due episodi: *Esther et Mardoché* e *Le mariage de Esther*. Anche la prima versione di *Joseph en Egypte* fu fatta in Francia, mentre negli Stati Uniti il regista James Cruze ne allestiva una nel 1913. Per due volte il diluvio universale fu portato sugli schermi americani, nel 1911 e nel 1929. Infine *Le sacrifice de Abraham* e *Le livre de Daniel* furono tradotti in film sia in Francia che negli Stati Uniti rispettivamente nel 1912 e nel 1913.

Come si vede, agli albori del cinema si preferì la storia ebraica dei tempi biblici. Un po' più tardi, però, i gusti si orientarono verso epoche più romanzesche della storia di Israele. Oltre una dozzina di film,



Heinrich George in « Jud Süß » (« L'ebreo Süß », 1941) di Veit Harlan: desunto dal romanzo di Feuchtwanger, è uno dei film più decisamente antisemiti prodotti nella Germania nazista.

DALLE PELLICOLE BIBLICHE AI FILM ANTIRAZZISTI

fra il 1910 e il 1914, furono dedicati alle vicende patetiche e melodrammatiche di fanciulle ebreie sedotte da cavalieri cosacchi, di superstiti ai « pogroom » russi, emigrati nella libera America. Alcuni titoli di quei film, spesso di dubbio gusto, sono significativi: *Russia, terra di oppressione* (1910), *In nome dello Czar* (1910), *Fuggiti dalla Siberia* (1910), *Il cuore di una ebrea* (1913), *La fede dei suoi padri* (1913), *Una fanciulla d'Israele* (1914). Alcune di queste pellicole erano tratte da romanzi in voga, come ad esempio il film *Lea*, che ricavava un idillio fra una giovane ebrea ed un cristiano durante un « pogroom » in Germania, dal romanzo *Debora* di Herman Ritter von Mosenthal. Questo film, forse perché interpretato da Norma Talmadge, ebbe un successo così grande che se ne fecero altre due versioni. Molte lacrime fece versare *Il natale dell'Ebreo*, che narrava le disavventure della figlia di un rabbino diseredata per aver sposato un cristiano che l'aveva resa madre. La storia però si conclude lietamente perché alla fine il rabbino trovava per strada una piccina smarrita che altri non era che la sua nipotina. Un

tema meno banale era quello della generosità ebraica, di cui il film *Papà Cohen*, girato per la prima volta nel 1910 e successivamente nel 1927, fu l'esempio tipico. Si raccontava la storia del caritatevole Papà Cohen che salvava dalla miseria una piccola cristiana paralitica e finiva con l'adottarla e guarirla. In questo film si adombrava anche il tema dell'amicizia cristiano-ebraica, che fu maggiormente sviluppato in parecchie pellicole girate per lo più in Europa, e precisamente da E. A. Dupont in Germania con *Zwei Welten* (« Due mondi », 1930) e da Victor Trivas con *No Man's Land* (1931). L'assunto nobilissimo di avvicinare cristiani ed ebrei su un piano di generosa umanità e di fraterna collaborazione è una delle iniziative socialmente più benefiche nella storia del cinema. Lo stesso ambiente di guerra che campeggia in *No Man's Land* inquadra il film che Jean Renoir girò in Francia nel 1937, *La grande illusione*, nel quale l'amicizia di due soldati francesi di diversa origine, ma di uguale classe sociale trionfa contro il comune nemico.

Anche la storia di grandi personaggi

ebrei ispirò numerosi film biografici. Gli americani raccontarono nel 1910 la vita del musicista Mendelssohn. Due volte fu portato sullo schermo, intorno al 1914 la vita di Uriel Dacosta, celebre autore giudeo spagnolo che per due volte rinunciò alla propria religione e finì per suicidarsi. Nel 1921 e nel 1929 a Hollywood furono girati due film sulla vita del celebre statista inglese Disraeli. Nel 1934 George Arliss interpretò la figura del barone Rothschild nel film *The House of Rothschild* che ebbe un notevole successo. Nello stesso anno anche Harry Baur vi si cimentò con il film *Rothschild*, che la censura fascista precluse al pubblico italiano. Venero inoltre realizzati a Hollywood numerosi film rievocanti la vita di celebri compositori americani, buona parte dei quali israeliti. Così lo schermo ci ha presentato la figura e le melodie di Irving Berlin (il cui vero nome è Israel Baline), di Georges Gershwin (l'autore della *Blue Rhapsody*), di Al Jolson (Yoelson) il cui primo film (1927) *Il cantante di jazz*, di ambiente ebraico, inaugurò il cinema sonoro. E' pure stata rappresentata in un paio di film americani la figura del grande impresario teatrale Florenz Ziegfeld. L'URSS ha consacrato in due film la gloria di due cittadini sovietici di origine ebraica: lo scienziato Mendeleeiev e il rivoluzionario Jacob Sverdlov.

Numerosi sono i film tratti dalla lette-



Vittorio Duse ed Elena Zareschi in « Il grido della terra » di Duilio Coletti: film che vuol dare una visione imparziale del problema palestinese e del dramma dei profughi ebrei.

ratura riguardante gli ebrei perché se ne possa fare un elenco completo. Ricorderemo: *Potash and Perlmutter* girato nel 1923 in America, da un racconto di Montagne Glass; *Cain-Artem* girato nell'URSS (1929), da una novella di Massimo Gorki; *David Golder* con la regia di Julien Duvivier e l'interpretazione di Harry Baur, da un romanzo di Irene Nemirovsky; *The Wandering Jew* (1934) girato in Inghilterra nell'adattamento dell'omonimo romanzo di E. Temple Thurston e con l'interpretazione dell'ebreo Conrad Veidt. Dal romanzo di Lion Feuchtwanger, Veit Harlan trasse *Jud Süß* (con F. Marian) che servì nella Germania nazista per la propaganda antisemita. Non fu quest'ultimo un esempio isolato: più volte l'antisemitismo venne portato sullo schermo come motivo di difesa o di offesa o semplicemente di descrizione. Cominciò nel 1908 Georges Méliès, che allestì, nel suo studio di Montreuil, un cortometraggio sull'affare Dreyfus, allora di moda e impersonò lui stesso la parte del capitano martire. Due altre versioni dell'« affare Dreyfus » furono realizzate nel 1925 in Germania e nel 1931 in Inghilterra. Qualche anno fa *The Life of Emile Zola* (1937) di Dieterle con Paul Muni, rievocava nuovamente il noto « caso ». La pretesa « sete di denaro » da parte degli ebrei fu rappresentata in una riduzione cinematografica americana (1915) del capolavoro shakespeariano *Il Mercante di Venezia* (*Merchant of Venice*, dell'attore teatrale Matheson Lang), che ebbe in Francia

una nuova versione. Un'altra più perfida ed antica accusa, l'omicidio rituale, ispirò nel 1913 in Germania il film *Il caso misterioso di Mendel Beilis*. Nello stesso anno si girò *I 107 Neri*, un film che raccontava con sdegno una penosa vicenda di terrorismo antisemita sotto il dominio degli Czar. Dopo la rivoluzione d'ottobre l'U.R.S.S. testimoniò la sua ostilità all'antisemitismo in diversi film: nel 1927 Grigori Roshal realizzò *I figli della libertà* e qualche anno appresso Petrov Bytov girò *Il miracolo*, interpretato da V. R. Gardin rievocando i massacri di ebrei ad opera della banda dei 100 Neri.

Agli inizi del sonoro assistiamo, particolarmente in Francia, ad una fioritura di volgari pellicole che divulgano il tipo del grasso commerciante ebreo, satireggiato nelle feroci caricature dello « Stürmer ». Queste ignobili pellicole, prodotte da André Hugon, hanno titoli significativi: *Le mariages de M. Lévy Moïse et Salomon parfumeurs, Galeries Lévy et Cie*. La Germania di Hitler, infrangendo gli accordi internazionali sul divieto di offendere a mezzo del cinema minoranze e persone, si specializzò in film violentemente antisemiti, come il citato *Jud Süß*. D'altra parte, le persecuzioni intiebraiche ad opera dei nazisti ispirarono sdegno e riprovazione in numerosi film di vari Paesi. Nel 1938 l'U.R.S.S. descrisse in *Il professor Mamelock* a cura di Minkine e Rappoport l'espulsione dei docenti ebrei dalle università tedesche. Dello stesso argomento è un film girato

nel 1940 negli U.S.A. e interpretato dall'ebreo Frank Morgan. Pure in America fu girato *The Great Dictator* di Chaplin, efficace atto d'accusa contro la barbarie hitleriana. In Francia, poco prima dell'invasione, apparve sullo schermo il film *Après Mein Kampf mes crimes*, nel quale il cardinale Verdier, arcivescovo di Parigi, stigmatizzava l'antisemitismo. Dopo la liberazione parecchi film per lo più medio-cris sono stati dedicati in Francia alle vicende degli Ebrei inseguiti dalle S.S. e dai collaborazionisti di Vichy: così *Un ami viendra ce soir* (1946) di Raymond Bernard, che ricama il tema dell'amore cristiano-ebraico.

Negli Stati Uniti, dove l'amicizia cristiano-ebraica è promossa da un'istituzione potentissima (l'International Council of Christians and Jews) che organizza in ogni ambiente manifestazioni di fraternità e di collaborazione fra cattolici, protestanti ed israeliti, sono stati prodotti, finita la guerra, alcuni film che denunciano l'assurdità delle discriminazioni razziali e religiose e delle teorie naziste, e riaffermano l'uguaglianza di tutti gli uomini. Su questo piano ideale sono apparsi: i due cortometraggi *Hitler è vivo?* e *The House I Live In* (in quest'ultimo, prodotto da Mervyn Le Roy, il cantante Frank Sinatra inneggia ai benefici della tolleranza razziale); *So Ends Our Night* (« Così finisce la nostra notte », 1941) che descrive le traversie di due perseguitati nell'inferno nazista e la loro fuga in paesi liberi; *Till the End of Time* (« Anime ferite », 1946) di Edward Dmytryk, che rappresenta la crisi del dopoguerra negli U.S.A., dove i reduci dal fronte non trovano lavoro a causa dei pregiudizi di razza; « *Nessuno sfuggirà* » terribile documento delle deportazioni di ebrei nei campi di sterminio; *The Seventh Cross* (« La settima croce », 1944) che racconta la tragica vicenda di sette evasi da un campo di concentramento tedesco nel 1936 (con la regia di Zinnemann e l'interpretazione di Spencer Tracy e Signe Asso); *Crossfire* (« Odio implacabile », 1947) di Dmytryk, che ha per tema l'avversione razziale innestata nello smarrimento che coglie il soldato allorché la macchina della guerra si arresta e l'odio da essa imposto continua nel cuore cercando nuove prede.

Segnalato da due premi Oscar e applaudito a Venezia, sta facendo da qualche mese il giro degli schermi italiani *Gentleman's Agreement* (« Barriera invisibile », 1947) di Elia Kazan, tratto dall'omonimo romanzo di Laura Z. Hobson (un romanzo « best-seller », cioè detentore del primato delle

A sinistra: da « Crossfire » (« Odio implacabile », 1947); diretto da Edward Dmytryk ha per tema la condanna dell'avversione razziale nel reduce. A destra: George Arliss e Karloff in « The House of Rothschild » (« La casa dei Rothschild », 1934) di Alfred Werker e prodotto da Zanuck.





A sinistra: Spencer Tracy in « The Seventh Cross » (« La settima croce », 1944) di Zinnemann: un film americano che denuncia l'assurdità delle discriminazioni razziali e religiose. A destra: Ernst Deutsch, interprete principale del film « Der Prozess » (« Il processo ») di G. W. Pabst.

vendite negli U.S.A. per nove mesi consecutivi). Il film, denunciando i pregiudizi di religione e di razza propri di milioni di americani, toglie il velo ad una piaga che molti europei ignoravano. E vi riesce con una impostazione psicologica originale: un giornalista che deve fare una inchiesta sull'antisemitismo americano si finge ebreo per qualche tempo, mettendosi in grado di subire personalmente le umiliazioni e le ingiustizie di cui gli ebrei sono vittime. Altri film, si stanno girando a Hollywood sul problema ebraico: uno ne prepara Samuel Goldwyn per combattere l'antisemitismo nel Canada; Darryl F. Zanuck adatta allo schermo il romanzo *Focus* di A. Miller e infine si progetta una riduzione del romanzo *East River* di Schalom Asch. Nel 1948 la Mostra di Venezia fu dominata dal tema dell'antisemitismo e della condanna dell'intolleranza, tema presente non soltanto nella produzione americana (di cui *Gentleman's Agreement* fu un chiaro esempio), ma anche in quella austriaca, polacca e tedesca. G. W. Pabst presentò *Der Prozess* che rievoca un turpe episodio di antisemitismo dell'Ottocento in Ungheria conclusosi con una specie di processo Dreyfus a lieto fine. Il film — che intese difendere la dignità degli ebrei dall'atroce accusa di omicidio rituale — ottenne il premio per la migliore regia e il premio per il miglior attore (Ernst Deutsch). Il cinema polacco si fece apprezzare con due film che esprimevano la grande tragedia vissuta dalla Po-

lonia in guerra: i campi di concentramento e il massacro di milioni di ebrei. Il primo film, ideato e diretto dalla scrittrice Wanda Jakubowska, deportata ad Auschwitz e scampata alle camere a gas, s'intitola *Ostatni etap* (trad. lett. « Ultima tappa ») e narra la terribile storia di un « blocco » femminile nel campo di Auschwitz, ove il film è stato girato. Il secondo film *Ulica Graniczna* (trad. lett. « Strada di confine », di Aleksandr Ford, illustra la tragedia del ghetto di Varsavia. Alcuni film tedeschi presentati a Venezia nel 1948 rappresentarono un vero atto di contrizione ed insieme una requisitoria della guerra hitleriana e della persecuzione antisemita. *Ehe im Schatten* (trad. lett. « Matrimonio nell'ombra ») di Kurt Maetzig, racconta un episodio realmente accaduto nel 1941 ad un attore tedesco che poteva salvarsi firmando una domanda di divorzio dalla giovane moglie israelita e viceversa preferì avvelenarsi con lei; *Affaire Blum* di Erich Engel è un richiamo alla fraternità che supera le differenze di religione e di nazionalità. Nella zona americana di occupazione in Germania è stato realizzato *Lang ist der Weg* (trad. lett. « Lunga è la strada », di K. G. Kulbget e I. Becker, i quali, narrando la storia di una famiglia ebraica di Varsavia, descrivono il martirio di milioni di infelici, dal ghetto ai forni crematori, e documenta anche i bombardamenti degli Stukas sulla capitale polacca, i campi di sterminio, le gesta dei partigiani e le scene della libera-

zione. L'Italia, che mai produsse pellicole antisemite nonostante le pressioni del ministero della propaganda tedesca, ha presentato nel 1947 il film *L'ebreo errante* di G. Alessandrini, con l'intento di esprimere il dramma di un popolo in quello di un uomo. Nobile per pietà e comprensione, il film fallì nell'impostazione, assumendo la condanna del popolo ebraico quale preteso « deicida » a giustificazione delle sue peregrinazioni e persecuzioni durante i secoli. Sempre in Italia si è prodotto (non organizzato da ebrei) *Il grido della terra* di Colletti, che vuol dare una visione imparziale del problema palestinese e del dramma dei profughi in lotta contro l'Inghilterra per tornare a Sion.

In complesso, dopo i film ispirati alla Bibbia e quelli descrittivi individualmente o collettivamente della personalità ebraica, si va facendo strada una nuova produzione ispirata alla lotta contro l'intolleranza razziale e per la comprensione fra i popoli. Anche la nuovissima cinematografia dello Stato d'Israele si propone di divulgare l'opera costruttiva che si sta svolgendo in Palestina: una casa nuova per un popolo libero; e a Venezia ha presentato, quest'anno, *Ein Breira* (trad. lett. « Nessuna alternativa »), film sulla lotta degli ebrei in Palestina, diretto da un ebreo polacco: Jozef Lejtes.

Con la sua potenza di penetrazione, il cinema può far molto per l'amicizia cristiano-ebraica, per la fraternità degli ebrei con le altre genti. **BRUNO SEGNE**

A sinistra: Vittorio Gassman in « L'ebreo errante » di Alessandrini, che vuole sintetizzare il dramma di un popolo in quello di un uomo. A destra: John Garfield e Dorothy McGuire in « Gentleman's Agreement » (« Barriera invisibile », 1947), film antirazzista di Elia Kazan.





A sinistra: Fritz Kortner, uno dei più grandi attori tedeschi, ha interpretato, tra l'altro, film come « Die Büchse der Pandora » di Pabst e « Cape Forlorn » di Dupont. Da qualche mese Kortner è tornato in Germania dopo l'esilio americano, durante il quale ha svolto anche attività di sceneggiatore. A destra: Gisele Tröwe in « Affaire Blum », un film di Engel che indaga sulle origini del nazismo nella magistratura.

Abbiamo interesse ad asportare in Germania

PRODUTTORI noleggiatori ed esercenti mi hanno scritto di far presto a raccontargli dove e come si produce in Germania. « Capirà — hanno precisato — a noi serve sapere tutto intorno alla nuova cinematografia tedesca; e d'altra parte lei ha promesso di raccontarcela! ». Troppo giusto! Troppo giusto e peraltro meritevole di una premessa. Premetto dunque che due noleggiatori berlinesi, in trattative con una produttrice italiana per il noleggio di un certo film musicale, mi hanno pregato di giudicare il valore artistico di detto film, legato al nome di un nostro grande musicista scomparso. « Dovrò », mi han detto, « stabilire anche se il film, per il quale è stata chiesta una garanzia minima di 100 mila marchi, potrà incontrare la simpatia del pubblico generico ».

Come si vede, il desiderio di importare film italiani in Germania è operante. *Fabiotola* è entrato dalla porta francese. *Paisà* è stato, almeno per ora, proiettato soltanto in un cineclub. *Montecassino* non è entrato nonostante la volontà di farlo entrare: ecco la situazione. Oggi è la volta del film musicale, cui ho di proposito accennato e del quale non metto su questa pagina le caratteristiche per evidenti ragioni di correttezza essendo esso tuttora « sub judice »; e 100 mila DM. sono una grossa somma. (Moltiplicate per 200). Ma se in Germania è vivo il desiderio di importare film italiani, non meno vivo è in Italia il desiderio di conoscere tutto sulla cinematografia tedesca. Ed è quanto volevo ribadire nella premessa ad uso del pubblico, dei produttori, dei noleggiatori, degli esercenti, ma anche — e in primo luogo — del Governo, e non per suggerirgli, sia pure indirettamente, l'idea di organizzare un monopolio perché nessuna industria più di quella cinematografica appartiene, per la sua stessa natura, all'iniziativa privata; nel senso che nei suoi confronti il Governo ha soltanto il dovere di facilitarne l'esistenza con un concreto appoggio finanziario anche sul piano fiscale.

D'altra parte in Germania — e sia detto per inciso — i Governi degli undici Stati Occidentali della « trizonia », sovvenzionano la produzione con milioni di pregiati DM. e fecondi piani a lunga scadenza. Anche per questo motivo i centri di produzione,

da 6 che erano sono in brevissimo tempo saliti a 10 tra grandi e piccoli; e le case produttrici stanno per superare il centinaio. Le sale di proiezione aumentano il loro numero quotidianamente. Eppure l'esistenza finanziaria di tutte queste imprese non è facile. Non è facile perché attualmente il pubblico ha poco denaro e il circuito di noleggio è limitato. Inoltre, mentre scrivo, in Germania si combatte, a base di referendum, per evitare, se possibile, l'applicazione di una nuova tassa sul biglietto d'ingresso già gravato del 30 % dalla tassa sullo spettacolo. (Il biglietto d'ingresso costa, in media, un massimo di DM. 1. Per l'ultimo ordine di posti il prezzo corrente è di DM. 0,70). Ebbene: si vorrebbe applicare una tassa di un decimo (10 Pfg.) per ogni biglietto in favore della ricostruzione edilizia o della ripresa della attività culturale in genere. (In Austria il decimo in paro-

la è già stato approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione che porterà la proposta in Parlamento proponendo di suddividere gli introiti, in parti uguali, fra teatro, le sale di proiezione e l'industria cinematografica). In Germania molti sono i pareri discordi e la cosa — ripeto — non è stata ancora varata soprattutto per l'opposizione esercitata dagli esercenti, timorosi di perdere aliquote di pubblico e, anche, di vedere sfumare la percentuale, già ridotta, in loro favore, sul prezzo del biglietto, non potendo, per ovvie ragioni, aumentare i prezzi. (Il pubblico ha poco denaro).

Secondo me, se non domani, posdomani — ossia a ripresa economica avviata — la tassa del decimo verrà varata. Allora il pubblico avrà maggiori disponibilità e, alla fine, diventerà il sovvenzionatore diretto, in luogo dello Stato, dell'industria cinematografica tedesca. Con circa 6 mila sale, che



In Germania si "dà il passo" agli impianti; in diversi stabilimenti esistono anche "Case per gli ospiti": ecco quella che sorge a Göttingen: uno dei maggiori centri della produzione tedesca.



A sinistra: una inquadratura tratta da «Grube Morgenrot». Questo film, realizzato in zona sovietica da Schleif e Freund, narra la lotta sostenuta dai minatori tedeschi prima dell'avvento del nazismo. A destra: un primo piano tratto dal film «Affaire Blum» di Erich Engel.

vendono annualmente dai 6 ai 7 miliardi di biglietti, il decimo frutterà cifre grosse. E forse, per allora, le sale saranno 7 mila. Intanto — ossia in attesa — si produce a Berlino, Monaco Monaco-Schwanthalerhöf, Göttinga, Amburgo, Wiesbaden, Düsseldorf, Bendestorf, Remagen, Thüringen. Si produce in economia. Su cento film, due sono meritevoli di andare oltre frontiera: ma, attenzione, non contro un minimo garantito di 100 mila DM., ossia 20 milioni di lire, come è stato richiesto per quello italiano cui ho accennato iniziando la presente nota, sibbene della metà. Ciò in quanto trattasi di film costati da 5 a 600 mila DM. In queste condizioni abbiamo tutto l'interesse di esportare in Germania; e di importare dalla Germania. Soltanto che bisogna far presto a concludere, tenuto conto del lungo ciclo richiesto dallo sfruttamento di un film, sul quale graverà il prezzo del doppiaggio. Bisogna far presto nel senso strettamente commerciale.

Debbo anche dire che in questo momento, in Germania, tutto e tutti favoriscono la crescita della nuova giovane industria cinematografica, la quale cerca le proprie stra-

de e si preoccupa — in primo luogo — di avere molti attrezzatissimi «studios», molte modernissime sale, lasciando — almeno per ora — da una parte, o quasi, la qualità artistica dei film; e con ciò non voglio affatto dire che si produca alla carlona. Gli è che l'impostazione economica tedesca dà il «passo» agli impianti, e poi pensa al resto. Proprio così! In Baviera (zona americana) il Ministro dell'Economia ha creato una sezione speciale per l'industria cinematografica. A Berlino è stato aperto uno studio in miniatura, alla Kaiserallee, e la «Ondia» se ne servirà per produrre. A Wiesbaden è stato inaugurato un «atelier» per produttori isolati. A Düsseldorf è stato ricavato un teatro sonoro (450 metri quadrati) da un grande «Bunker» preventivamente «smilitarizzato». A Monaco hanno trasformato la «Theatersaal in Westen» in teatro sonoro. (Cito le «curiosità» in materia, per rendere meglio la situazione. Del resto, dei 10 centri di produzione ho già informato). Insomma: è evidente che, nonostante le accennate difficoltà finanziarie — temporanee — si fa di tutto pur di aumentare la potenza più ancora che miglio-

rare la qualità della produzione. Insomma: nelle zone occidentali la produzione fila così: l'iniziativa privata è largamente appoggiata dal Governo. Nella zona orientale, invece, vige una specie di monopolio che si spiega con il principio fondamentale dell'economia sovietica che è accentratrice. La berlinese «Defa», pertanto, è una specie di centrale del film per la zona russa. Di recente i quadri direttivi della «Defa» sono stati riordinati a cura della SMA (Amministrazione Militare Sovietica) in collaborazione con il segretario del SED; equivalente del Partito Comunista. Il direttore defenestrato era troppo liberale. L'attuale sarà più di sinistra e quindi potrà servir meglio gli obiettivi che gli sono stati assegnati.

E parliamo delle sale. Nella «trizonia» i film propagandistici o artistici, culturali o documentari, entrano automaticamente nel circuito di noleggio. Il numero maggiore delle sale è totalizzato dalle zone occidentali. (A Steglitz ne è stata aperta una per soli bambini: un gioiello della tecnica moderna, con 125 posticini a sedere). Sale per adulti, di 1500-2000-3000 posti, ne vengono inaugurate con frequenza da per tutto. Il ritmo — sulla base delle ultime statistiche ufficiali — è per il decorso mese di ben undici sale al giorno nella «bizonia». Le sale moderne e quelle rimodernate — queste ultime guarite dalle ferite della guerra — sono state studiate dagli architetti e dai tecnici sui modelli americani. (Una novità mondiale assoluta è costituita dall'impianto. Per la prima volta in sale di proiezione sono state impiegate piastre d'asfalto ad altissima pressione, fabbricate a Stoccarda dalla «D.A. und Teer-A.G.». Sempre per favorire l'acustica, sono state rivestite le pareti di lana di legno sottoposta ad altissima pressione. Ne risulta un sonoro ultraperfetto anche quando il pavimento viene — come capita — ricoperto di piastre Solnhofener. Anche l'illuminazione indiretta è stata curata al massimo. I palcoscenici di 7 m. per 5, sono frequenti in vista delle esigenze degli spettacoli di varietà. Gli schermi hanno conservato le dimensioni classiche. Un'altra novità eccellente è costituita dai servizi di cassa. Molte sale, infatti, hanno assunto studenti e studentesse di Università, tutti tenuti a indossare una specie di divisa, elegantissima, durante i rispettivi turni di servizio. In tal modo gli esercenti aiutano finanziariamente i giovani studenti. E' un altro modo di ricostruire.

MARIO FRANCHINI



La nuova industria cinematografica tedesca cerca in particolar modo di creare studi attrezzati. I centri di produzione, da sei che erano, sono diventati dieci. Ecco l'entrata di Göttingen.



Non c'è pace tra gli ulivi



« QUESTA è la Ciociaria... »: la voce del regista, Giuseppe De Santis, inizia con queste parole il commento al complesso movimento di gru che presenta il paesaggio ciociaro e i pastori, protagonisti del film *Non c'è pace tra gli ulivi* (ovvero *Pasqua di sangue*). Tra Roma e Napoli, fa centro a Frosinone la regione il cui nome le deriva dalla «ciocia», calzatura dei pecorari. La vicenda del film è la semplice storia di un pastore, di un furto di pecore e della fuga del protagonista dalla prigione dopo il processo. E' questo un altro film che intende inserirsi nella scuola del realismo. C'è chi si ostina a predicare la inevitabile morte di questa scuola per « esaurimento della formula che ne ispira i soggetti », come se i migliori nostri film degli ultimi anni fossero soltanto fortunati fenomeni casuali e isolati. Essi sono importanti risultati di sentite esigenze, di carattere poetico morale ed umano, risolte in un solido linguaggio narrativo che va arricchendosi di coraggiose esperienze tecniche. L'aver capito che realismo è soprattutto il coraggio di guardare la vita senza retorica, spinge i giovani registi italiani a cercare l'ispirazione per le loro opere nell'aspetto quotidiano della vita stessa. Così, De Santis, di fronte ad un paese tutto bianco nella calce dei muri delle sue case, costruito con una fantasia che supera l'immaginazione del più audace architetto, vi ha trovato la scenografia ideale per il cor-

teo nuziale del suo film: minuscole piazzette dove s'incrociano numerosi stretti vicoli, dai quali la ragazza sedotta spia il passaggio del corteo, che vuole affrontare per impedire il matrimonio. Il candore stesso dei muri ha suggerito il drammatico contrasto che era possibile ottenere contrapponendo al bianco allusivamente nuziale del paese, il nero degli abiti dei parenti e della sposa che non vuole il matrimonio, trasformando la sfilata in un triste passaggio che ha tutta l'aria di un funerale. Diamo qui una sintesi della sequenza, con inquadrature della ragazza che segue il passaggio degli sposi e del suo drammatico scontro con la madre che cerca di impedirle di attuare il suo proposito. Le fotografie di sette e otto sono tolte dalla sequenza dell'incontro tra il pastore e la sua ragazza, in un insolito paesaggio roccioso; la foto nove è tolta dalla sequenza finale; il pastore cattivo, seguito dalla sorella dell'evaso, cerca angosciosamente un rifugio per sfuggire ai pastori che lo inseguono.

L'operatore Portalupi, in *Non c'è pace tra gli ulivi* si vale del « panfocus », termine tecnico che significa « tutto a fuoco », e della pellicola all'infrarosso, che ha permesso la ripresa, in piena luce del sole, di scene ad effetto notturno. Nuovo film e impiego di nuovi mezzi tecnici che testimoniano la vitalità del nostro cinema.

ANNA GORBI





I film a episodi, i cosiddetti "serials" — i quali rientrano nella storia del costume cinematografico — è un genere non del tutto abbandonato dai produttori di Hollywood. Alla "Queen of Serial", Pearl White, l'America ha dedicato nel 1946 una specie di film biografico: *The Perils of Pauline* («La storia di Pearl White») di George Marshall. Ora, sempre ad Hollywood, si tenta di riportare in primo piano i film a episodi. In proposito ci sembra interessante pubblicare questa corrispondenza di George Wood, il quale inquadra il problema dei "serials" in quello generale dell'odierna produzione americana.

DA QUALCHE TEMPO Hollywood ha riscoperto i film «a fumetti», quei film a episodi della durata di un quarto d'ora, densi di emozione, di brivido e di sorprese, che si susseguono di settimana in settimana. Fino ad un anno fa, nessuno a Hollywood si ricordava della loro esistenza, e molti pensavano che fossero morti e seppelliti fin dalla fine del 1920. Ma i film a episodi non sono morti e si impongono più che mai all'attenzione di Hollywood. Hollywood è appena uscita da una battaglia, la battaglia del risparmio, che ha lasciato sul campo centinaia di cadaveri (studios, attori, registi, soggettisti, impiegati e dirigenti) e che impone una riduzione dei costi a metà e perfino a un terzo. Il fatto che ha attirato sui film a episodi l'attenzione di tutti, è che questo genere è uscito dalla battaglia non soltanto incolume, ma più forte che mai. Mentre decine e decine di film normali non verranno mai realizzati per mancanza di fondi, capitali sempre maggiori vengono investiti nei «serials». Come mai? Qual'è la recondita virtù di questi volgari filmacci?

La loro recondita virtù, come potrà dirvi Sam Katzman, è quella di rendere parecchio

HOLLYWOOD HA RISCOPERTO IL FILM A EPISODI



danaro. Il mondo può cambiare mille volte, ma i film a episodi hanno sempre reso e renderanno sempre. E Katzman è abbastanza competente in materia, perché ha realizzato tanti di questi film che non saprebbe neppure contarli. Egli cominciò a lavorare nei vecchi studios della Vitagraph nel New Jersey, quando Pearl White, la regina dei «serials», viveva le sue raccapriccianti avventure ad episodi. Sam iniziò la sua carriera come operaio e a poco a poco si fece strada, ebbe il battesimo del fuoco in *The Perils of Pauline* con Pearl White recitando perfino in alcuni episodi nei panni del «cattivo»; entrò più tardi nei vecchi studios di William Fox e infine, tredici anni dopo, nel 1928, fondò la Victory Pictures Corporation. Katzman non è certo un genio; egli fa parte di quel gruppo di pionieri del cinema che considerano il film come una merce qualsiasi. Le parole «buon gusto» non rientrano nel suo vocabolario, e ammette francamente che non sa neppure dove stia di casa «l'arte». Comunque, fondata la Victory Pictures Corporation, Katzman cominciò a scrivere soggetti per film a episodi, a realizzarli e a smerciarli. Ma un bel giorno il dottore gli consigliò di rallentare il ritmo di lavoro. La media di trenta film all'anno, anche se totalmente sprovvisti di «arte», l'avrebbe condotto dritto dritto alla tomba. E siccome Sam non si sentiva ancora pronto per la tomba, accettò un'offerta della Columbia, e sei anni fa si trasferì in questo studio. «Adesso me la prendo comoda», egli afferma. «Prendersela comoda» vuol dire fare quattro film a episodi completi all'anno e altrettanti film cosiddetti «d'azione». «Non c'è mai stato un film a episodi che non abbia reso molto», dice Sam, «*Superman*, che ha appena finito di girare i cinematografi americani, ha reso seicentocinquanta mila dollari e ne è costati soltanto duecentocin-

In alto: da «*Fantomas*», diretto da Louis Feuillade nel 1912: tipico esempio di film francese a episodi. In basso: Lo stesso regista realizzò nel 1916 «*Judex*», che entusiasmò le platee.

quantamilla ».

Mentre parliamo con Katzman nel suo ufficio dei Sunset Studios della Columbia, il suo ultimo film è in corso di lavorazione. E' intitolato *Adventures of Sir Galahad* ed è il più costoso film a episodi che sia mai stato realizzato. Quando la serie di quindici episodi sarà montata e pronta per lo schermo, le spese complessive ammontaranno a circa trecentocinquanta mila dollari. Eppure, i dirigenti della Columbia che riducono ferocemente i capitali agli altri film — quelli con un pizzico d'arte — sono prontissimi a concedere a Sam qualsiasi cifra. Ma il maggior costo di quest'ultimo film a episodi rientra in un piano tattico di conquista dei mercati. Katzman sente che il pubblico è maturo per un ritorno in grande stile dei "serials". All'epoca del film muto, egli dice, « ogni spettacolo cinematografico era seguito da un episodio di un film in serie; c'erano un paio di film normali e l'ultimo capitolo delle avventure di Pearl White. Più tardi, con l'avvento del sonoro, i film a episodi vennero limitati al sabato e alla domenica, come attrazione speciale per i ragazzi, e passarono soltanto ai cinematografi rionali; quelli di prima e seconda categoria non vollero più saperne. Ma l'anno scorso, quando uscì *Superman*, improvvisamente i cinematografi dei grandi circuiti ci chiesero se eravamo disposti a noleggiare loro i film in via sperimentale. Il fatto è che erano preoccupati perché il pubblico pareva stanco del cinematografo, e pensavano che i "serials" potessero migliorare la situazione. E così fu. *Superman* venne proiettato nei grandi cinematografi di seconda visione e la gente tornò, una settimana dopo l'altra, per vedere come l'eroe riusciva a togliersi dai pasticci in cui si trovava alla fine dell'episodio precedente. E ci tornava anche quando il film normale non interessava molto. Quando è così, ci siamo detti, sappiamo come dobbiamo comportarci. Faremo film a episodi più curati, spenderemo più soldi, e costringeremo i cinematografi a chiederceli ».

Anche Katzman, a modo suo, fa un esperimento. *Adventures of Sir Galahad*, come potete facilmente immaginare, a episodi, è film storico; parla del nobile re Artù e dei dodici cavalieri della Tavola Rotonda ed è basato sulla leggenda e sulla fiaba. E' un mutamento notevole per il re dei « serials ». I cui ultimi « capolavori » sono *Batman and Robin*, *Congo Bill*, *Bruce Gentry* e *Superman*, basati sui più popolari racconti a fumetti americani. Katzman ha costantemente cercato ispirazione per i suoi « serials » sulle pagine dei giornali americani dedicate alle storie a fumetti che a volte sono comiche (in americano si chiamano appunto « puntate comiche »), ma più spesso sono raccapriccianti avventure di un eroe immaginario, narrate in una serie di quattro vignette nei giorni feriali e di otto o dodici alla domenica. Così « Batman » (« l'uomo pipistrello ») è un'anima nobile che aiuta i poveretti, punisce i delinquenti e gira sempre mascherato, con un enorme mantello che gli dà appunto l'aspetto di un pipistrello gigante; Robin, un ragazzino da lui « adottato », è il suo assistente. *Superman* assomiglia all'« uomo pipistrello », ma in più è dotato di « occhi a raggi X », di una forza erculee, della capacità di dissolversi e sparire nell'aria, di oltrepassare le pareti e di volare più rapido di un aeroplano a razzo. *Bruce Gentry* è un altro campione dei deboli, e *Congo Bill* folleggia nella giungla. I giornali pubblicano i racconti a fumetti, e Katzman li trasforma in film a episodi. Un giorno dello scorso inverno, spostando inavvertitamente lo sguardo dalla pagina dei fumetti di un giornale, Sam colse una notizia che diceva che Arthur Rank in Inghilterra si preparava a fare un film grandioso basato sulla storia di Re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda. Sam scosse il capo con un senso di pena; gli pareva già di vedere l'inglese sciupare un bel sogget-



Pearl White, la « Queen of Serial ». Dal film « *The Perils of Pauline* » (« La storia di Pearl White », 1946): una specie di film biografico sull'attrice scomparsa, interpretata dalla Hutton.



to avventuroso per la mania della precisione storica. Nell'innocenza della sua mente ignorante, Sam non sospettava neppure che lo zar dell'industria cinematografica inglese non poteva in questo caso riferirsi alla storia, perché l'epoca e l'ambiente storico di re Artù sono ancora estremamente indefiniti. Sam era convinto che Artù e i suoi cavalieri avessero lasciato ai posteri biografie, date e descrizioni minuziose delle loro imprese. Poi gli venne il lampo di genio: quello era il soggetto ideale per un film a episodi! Era un soggetto inedito, di dominio pubblico, con personaggi liberi da ogni diritto d'autore. Così Sam decise di rinviare *The Return of Superman* e di buttarsi invece sul soggetto di re Artù.

Un film in costume, con cavalieri in arme, dame e damigelle, il castello di Camelot, le segrete, le sale d'armi, i corridoi sotterranei, la foresta incantata, la valle degli avvoltoi e via dicendo. Più ci pensava, più si entusiasmava all'idea. Certo, era una cosa molto diversa dal solito, era un esperimento: ma un esperimento che non poteva fallire. I ragazzi si sarebbero divertiti un mondo e anche i grandi. Qualche mese dopo, George Plympton, il capo sceneggiatore di Sam, batteva a macchina: «Morgan La Fay finisce la danza fra gli entusiastici applausi dei cavalieri seduti a banchetto nella grande sala del palazzo di Camelot. Re Artù si alza in piedi. "Il tempo delle orge è finito", egli dice. "I miei cavalieri e il fido consigliere Merlino mi seguano nella sala d'armi. Là il giovane Galahad verrà

iniziato ai solenni misteri della Tavola Rotonda"». Poco prima, nel teatro di posa N. 18, aveva visto girare una scena del film a tempo di record. Il «set», che doveva riprodurre la grande sala del trono di re Artù, non era certo un capolavoro: qualche colonna di cartapesta, una parete di cartone con un'alcova e una finestra nello sfondo, un grande drappaggio che sostituiva il muro laterale, parecchie corazze, candela-bri di ferro battuto e mobili scompagnati che sarebbero stati altrettanto a posto in un salotto vittoriano. Gli attori, in costumi polverosi, lanciavano le battute con la goffaggine di dilettanti di provincia e avevano l'aria letteralmente sfinita. «Riesco a dormire sì e no quattro ore per notte», mi disse Sir Galahad. «E oggi non posso quasi muovermi per via del capitombolo di ieri. Mi si era bloccata la visiera, tanto che non ci vedevo più e ho finito per cadere da cavallo».

Quando domandai a Sam se gli riusciva difficile trovare attori per i suoi film, Sam sorrise. «Appena sanno che sto per cominciare un film, si precipitano da tutte le parti. Tutti gli attori, giovani o vecchi, vogliono lavorare nei film a episodi». Ma non tutti hanno la stoffa per farlo. Ci vuole gente estremamente robusta, resistente e tenace, per sopravvivere a un «serial». In nessun altro genere di film gli attori sono sottoposti ad uno sforzo così intenso e vertiginoso. La parola d'ordine è: «Più presto, ragazzi, ancora più presto». «Il tempo di lavorazione non deve mai superare le quattro setti-

mane», dice Sam. «E in queste quattro settimane bisogna girare trentun rotoli di pellicola, il che equivale a quattro film di lunghezza normale. Cominciamo a girare alle otto di mattina, e prima delle otto di sera abbiamo filmato venticinque o trenta pagine di sceneggiatura. Nessun attore riesce a tenere a memoria tante battute di dialogo se non è allenatissimo. In queste quattro settimane gli attori lavorano con un ritmo così accelerato, che alla sera hanno la lingua penzoloni. Poi corrono a casa a studiare le battute del giorno successivo, e si alzano alle quattro di mattina per studiare ancora un poco prima di venire in studio. E devono essere in ottima forma fisica perché devono duellare continuamente, scalciare muri, galoppare a rotta di collo e così via. Certo, ci serviamo il più possibile di controfigure, ma gli attori devono ugualmente faticare molto. E' uno sforzo tale che nessun regista, per quanto robusto sia, può sopportarlo. Per questo motivo adoperiamo due registi che lavorano in giorni alterni, con squadre alterne di tecnici. Mentre uno lavora, l'altro si riposa a casa; si riposa per modo di dire, s'intende, perché deve leggere la sceneggiatura e preparare le scene che deve dirigere il giorno dopo».

Ma perché gli attori vogliono sottoporsi a quest'improbabile fatica? Per due motivi, dice Katzman. Prima di tutto perché i «serials» stimolano il senso sportivo nei giovani. Ce la faranno? Non ce la faranno? E' un po' come vincere una difficile gara. In secondo luogo perché i film a episodi sono la mi-





gior scuola di Hollywood. « Quando ho offerto a George Reeves di fare Sir Galahad nel mio film, Reeves è venuto di corsa », dice Sam. « Capiva che era un'ottima occasione per crearsi una popolarità fra i ragazzi e aprirsi la strada a una buona carriera. Quando il film verrà proiettato, e non in una volta sola ma in quindici episodi, i ragazzi si innamoreranno di lui e gli scriveranno fiumi di lettere. Ricky Vallin, invece, ha già avuto buone parti alla Paramount, e deve stare attento ai film che sceglie. Mi chiese se avevo del lavoro per lui, e siccome potevo dargli soltanto una partecina secondaria, l'accettò ugualmente con l'intesa che avrebbe recitato con naso e barba finti in modo che nessuno potesse riconoscerlo. A Kirk Alyn, l'attore che interpretò *Superman*, dissi che non potevo fargli alcuna pubblicità personale perché dovevo presentarlo come "Superuomo, interpretato da Superuomo", per non deludere i ragazzi che amano credere che "Superman" esista veramente. Alyn accettò di lavorare senza pubblicità, ed ora arrivano almeno cinquecento lettere alla settimana indirizzate a "Superuomo, Hollywood". Purché restasse anonimo, pagai Alyn più della tariffa normale, dandogli milleduecentocinquanta dollari la settimana. Sir Galahad, alias George Reeves, ne prende mille ». Certo, Katzman paga discretamente ma pretende il massimo per i suoi soldi. Gli attori devono essere pronti a camuffarsi e a lavorare davanti alla macchina da presa nei panni di personaggi diversi e anche come comparse



Così si giravano in America i primi film "serial" (da « *The Perils of Pauline* » di Marshall). 1) Il regista Bennett e il produttore Sam Katzman (l'uomo con il cappello e l'uomo con il copione) mentre preparano una scena di « *Adventures of Sir Galahad* », un film storico a episodi su Re Artù e i cavalieri della Tavola Rotonda. - 2) George Reeves (l'attore inginocchiato) interpreta la parte di sir Galahad. - 3) Galahad, che in tutti i quattordici episodi del film vive pericolosamente, sta duellando contro gli armigeri del re sassone Ulrico. - 4) I cavalieri di Re Artù impegnano battaglia. - 5) Un "si gira". - 6) Un momento di pausa. - 7) Pat Barton, che interpreta la parte di Fay Morgan. - 8) Il regista Bennett spiega una scena a Majorie Stapp.



VITTORINI: «LO SCRITTORE SUBISCE L'INFLUENZA DEL FILM»

nelle scene di massa. Il motto di Sam è: «L'energia umana esiste per essere adoperata, non per essere sciupata». E così, invece di oziosità fra una scena e l'altra, gli attori si rendono utili nei panni di altri personaggi.

Il mondo di Sam è un piccolo mondo a sé, nel cuore di Hollywood. È uno strano mondo isolato, che va per la sua strada senza curarsi di ciò che accade intorno, nelle gigantesche officine cinematografiche. Sam non ha mai preoccupazioni; ignora le discussioni sull'arte nel cinema, il problema della concorrenza con i film stranieri, gli alti e bassi di Hollywood. I film a episodi vanno avanti, qualunque cosa accada. Ai vecchi tempi, nessun avvenimento poteva interrompere la lavorazione di un «serial». Una volta, Katzman lavorava ad un film del genere nel New Jersey e, mentre giravano in esterni, il sole si nascose dietro le nuvole, e poco dopo cominciò a piovere a dirotto. La pioggia non era prevista nella sceneggiatura, ma Sam non si perse d'animo. Ordinò che continuassero a girare e aggiunse semplicemente la didascalia: «E improvvisamente cadde la pioggia». Il giorno seguente tornò a splendere il sole. Sam continuò a girare, noncurante dell'incostanza della natura, e infilò un'altra didascalia: «E poi la pioggia cessò». Quindici anni fa l'eroe di un film a episodi venne ferito abbastanza gravemente da un leone e finì all'ospedale. La stessa sera Katzman scritturò un altro attore e l'indomani mattina si continuò a girare come al solito. Per spiegare il cambiamento, venne rapidamente inserita una scena in cui si vedeva il nuovo eroe che riceveva la notizia dell'improvvisa morte del «fratello». «Vendicherò la sua morte!», esclamava drammaticamente l'eroe. Dopo di che si buttava all'inseguimento dei malvagi già combattuti dal «fratello».

Oggi, certo, gli attori sono più protetti contro gli infortuni, ma i produttori dei «serials» sono sempre pronti ad affrontare i casi imprevedibili e le disavventure. E un film a episodi senza disavventure non esiste. Anche in questo momento parecchi interpreti secondari di *Adventures of Sir Galahad* sono all'ospedale con ferite, tagli e contusioni varie. Un giorno il «Cavaliere Nero» svenne in seguito a una botta in testa, ma Sir Lancillotto infilò l'elmo e la cappa nera e lo sostituì finché rinvenne. Nessuno si ferma per sciocchezze simili. Un altro giorno re Artù arrivò tardi per un guasto al motore, e nel frattempo lo sostituirono con il Mago Merlino, che indossò la sua cappa e cercò di dare la schiena alla macchina da presa. Quello che conta, in un film a episodi, è l'azione e l'emozione continua. Ogni episodio finisce su un «pericolo» spettacolare, con l'eroe preso in trappola senza via di scampo, e destinato a morire. A questo punto l'episodio si chiude e lo spettatore è invitato a tornare al cinema la prossima settimana per vedere come fa a cavarsi d'impiccio. Perché è chiaro che deve cavarsela: è l'eroe! In *Adventures of Sir Galahad*, Galahad affonda nelle sabbie mobili, prende fuoco nella foresta incantata, sta per essere decapitato, viene preso in trappola in un passaggio sotterraneo, sta per essere schiacciato sotto un enorme candelabro che cade. Ci sono quattordici «pericoli» del genere alla fine dei quattordici episodi, e nel quindicesimo il «cattivo» viene smascherato; la spada magica viene restituita a re Artù e il «buono» trionfa. Come vedete, nulla che ricordi quanto abbiamo letto su re Artù e sui cavalieri della Tavola Rotonda, ma nessuno si sogna di pretendere. L'essenziale, dice Sam, è il brivido. E di brivido ce n'è quanto se ne vuole.

GEORGE WOOD

VERAMENTE giusta è, a nostro parere, l'affermazione fatta da Di Gianmatteo in un suo articolo su *La fiera letteraria*: l'allargarsi degli interessi cinematografici a non più una ristretta cerchia di tecnici e di professionisti (o amatori, semplicemente) del cinema, ma a tutta la cultura italiana, e forse di più. Diciamo questo per introdurci nelle ragioni di questa nostra intervista con Elio Vittorini; uno scrittore senza interessi specificatamente cinematografici, ma in cui si riscontra quell'interesse esaminato da Di Gianmatteo. Interesse, notiamo, non teorico ma puramente pratico. Ma l'interesse di Vittorini per il cinema non è recente; risale agli inizi, al periodo del muto, diciamo (allora Vittorini era molto giovane). L'abbiamo detto, è solo un interesse pratico, una questione di scelta, ed è stato difficile, per questo, impostare quest'intervista, ma una volta entrato nell'argomento il nostro scrittore, basandosi su riflessioni non da esteta, ha tratto conclusioni teoriche anche sul cinema, interessanti perché ben poste nel problema, sebbene mancanti, appunto di una preparazione teorica.

Vittorini va molto spesso al cinema, e sappiamo che ci andrebbe molto di più se non fosse pigro in quello che riguarda il suo riposo; diciamo riposo perché egli ci ha detto che il cinema per lui rappresenta un riposo, un riposo simile alla lettura di un buon libro; e che anzi un buon film gli dà la stessa sensazione di un buon libro o di un buon quadro, se non di più, per la sua immediatezza. Detto questo è evidente il valore artistico che Vittorini riconosce al cinema; non è una affermazione da ingenuo, questa, ma conosciamo alcuni scrittori che del cinema non riconoscono che il carattere spettacolare. Ma, si badi bene, anche Vittorini è in un certo senso di questo parere: tant'è vero che egli va ad una proiezione puramente per «divertirsi» e ci è capitato alcune volte di sentirlo rifiutare inviti a proiezioni particolarmente importanti per un amatore, soltanto perché sarebbero state «noiose». E' bene qui precisare: il «divertimento» di Vittorini al cinema non è legato solamente al film, a quello che si rappresenta, ma consiste nel rapporto film-pubblico. Questo è un punto da tenere presente, perché è evidente che tutte le osservazioni che il nostro scrittore fa sul cinema vanno viste sotto questo rapporto. Sono facilmente comprensibili, allora, alcune delle sue preferenze per determinati film, di valore artistico poco notevole. Naturalmente, però, parecchi dei film preferiti da Vittorini sono dei migliori della storia del cinema, che egli conosce abbastanza bene.

I film che Vittorini ricorda con maggior piacere, per non parlare dei più recenti, sono, per esempio, *Ombre bianche*, *Ombre rosse*, *Eskimo*, *Nanook*, *Alleluja!*, *Nostro pane quotidiano*, *La folla*, ma soprattutto alcuni dei film interpretati da Stan Laurel ed Oliver Hardy (*Fra diavolo* l'ha veduto undici volte nella prima edizione, cinque nella seconda), per una curiosa e pur interessante idea che i due attori gli danno; essi lo fanno pensare ad un film su Don Chisciotte, con due Sancho Pancha, l'uno Stanlio, l'altro Ollio. Ma il punto che ci

sembrava più interessante nella nostra conversazione, e su cui infatti ci siamo dilungati, era quello che riguardava i rapporti tra il cinema e la letteratura. Gli abbiamo chiesto se non pensasse che il cinema sia la forma d'arte che meglio rappresenta il nostro periodo storico, come aveva detto, riferendosi all'Ottocento nella prefazione di un suo libro, per il melodramma ed il romanzo.

«No, non è così», ci ha risposto. «Non ho affatto detto che il melodramma ed il romanzo fossero le forme d'arte che meglio rappresentavano l'Ottocento. Ho solo affermato che, nell'Ottocento, la musica e la poesia raggiunsero la purezza e la forma migliore d'espressione con, rispettivamente, il melodramma ed il romanzo. E ciascuno soltanto nel suo campo. Ora se tu mi poni la questione in questi termini, e mi chiedi se il cinema, che è una nuova forma d'arte, e non si lega a nessuna forma d'arte precedente, abbia raggiunto oggi la sua purezza e la sua migliore forma d'espressione io ti rispondo no. Nel suo campo e nel suo genere il cinema non ha ancora raggiunto né il melodramma né il romanzo nei loro generi, e nel loro tempo. E ce ne accorgiamo dalla continua ricerca, dai continui mutamenti che il cinema subisce ed acquista».

Continuando il discorso su questo piano abbiamo cercato di sapere quale è l'opinione di Vittorini sull'essenza dell'arte cinematografica, dato che egli la interpreta come un'altra «forma d'arte». Ed egli ci ha detto che crede che l'essenza stia nel movimento, che dona al cinema la possibilità di vedere, di entrare nell'uomo con una libertà maggiore, per esempio, della fotografia. La fotografia ha una certa libertà, quella della ripresa; il cinema ha quella della ripresa ed in più quella del montaggio; ma il cinema come arte, ha ancora una libertà limitata (diciamo dal campo di ripresa, dagli attori, dalla scenografia) non ha la libertà della poesia, che può «immaginare»; ha bisogno di un oggetto, non può essere solo soggetto come la poesia.

Ma tornando ai rapporti con la letteratura, ci è parso importante chiedere al nostro scrittore se pensi che il cinema influenzi la letteratura, e viceversa. «Indirettamente sì», ci ha risposto. «Dico indirettamente perché ho osservato che il cinema influenza, e parecchio, la vita degli uomini che lo frequentano; cosicché uno scrittore subisce l'influenza del cinema attraverso la vita degli uomini che egli osserva e con cui vive. Dall'altra parte penso che il rapporto sia pure indiretto, seppure minore. Infatti un buon romanzo non può servire che a dare uno spunto al regista; il romanziere, compiendo la sua opera d'arte, ha compiuto un'analisi che non è più valida per il regista, perché egli pensa e sente in maniera differente. Perciò se vorrà fare un buon film dovrà, servendosi dello spunto del romanzo, costruire tutta un'altra analisi, che sia sua, ed allora sarà vera, ed opera d'arte; altrimenti gli succede come per la maggior parte dei film tratti da capolavori letterari: per restare fedeli allo spirito dell'autore non si costruisce ma si copia, e così non si crea».

G. C. V.

RETROSPETTIVE

The Trail of the Lonesome Pine (« Il sentiero del pino solitario ») di Henry Hathaway, con Henry Fonda, Sylvia Sydney e Fred Mac Murray; produzione Paramount, 1936 - The Charge of the Light Brigade (« La carica dei seicento ») di Michael Curtiz, con Errol Flynn e Olivia De Havilland; produzione Warner Bros, 1936 - Broadway Melody of 1936 (« Folle di Broadway 1936 ») di Roy Del Ruth, con Robert Taylor, Eleanor Powell e Buddy Ebsen; produzione M.G.M., 1935 - Camille (« Margherita Gauthier ») di George Cukor, con Greta Garbo, Robert Taylor e Lionel Barrymore; produzione M.G.M., 1936.

VI SONO certi anni, nella storia dell'umanità, così come in quella di un'arte — poniamo il caso, del cinematografo — che, pur senza rappresentare una svolta più o meno decisiva, possono essere assunti quali punti di riferimento, ai fini di un discorso critico. Il 1936 (diciamo il biennio 1935-36) è tra questi, per lo meno per quanto riguarda la cinematografia americana. La quale colse in quel torno di tempo l'ultima messe matura, frutto del fervore di ricerche seguito alla rivoluzione del sonoro e ai primi tentativi di colore, frutto del solido assestamento industriale seguito alla grande crisi, da cui il sonoro aveva disimpegnato, tempestivamente, l'industria di Hollywood. La data prescelta è, siamo d'accordo, convenzionale; qualcun altro potrebbe assumere a termine d'inizio della grande crisi di Hollywood il 1939, anno dello scoppio della guerra o il 1941, anno dell'entrata in guerra degli Stati Uniti. Quel qualcuno avrebbe ragione; ma noi non crediamo di avere torto. Perché la guerra, con la schematizzazione dei contenuti e con l'assorbimento del materiale umano e con l'imposizione di un regime d'economia non fece che acutizzare uno stato di crisi già in atto e derivante da impoverimento delle fantasie. Questo stato di crisi all'epoca (1938) in cui lo Stato italiano decretò il regime di monopolio, era appena evidente, in quanto in quell'anno venivano, ovviamente, presentati da noi film di produzione anteriore. Quando siamo stati in grado di colmare le nostre lacune sulla produzione hollywoodiana del periodo 1937-41 ci siamo resi meglio conto del fatto. Ed ora possiamo affermare che, se in quel periodo sono state « girate » diverse opere di rilievo, se in quegli anni la crisi non si era ancora fatta totale come in quelli successivi (né, d'altro canto, erano ancora in vista le reazioni contro gli schemi, talvolta efficaci, come nel caso del « neorealismo », cronistico e non), dal 1937, grosso modo, il livello della produzione di Hollywood comincia a decadere.

Il biennio 1935-36 era stato felice. Basti una rapida occhiata ad alcuni titoli per convincercene. Se l'epoca delle ricerche espressive era ormai trascorsa, non poche erano le opere che offrivano un linguaggio maturo, da *Becky Sharp* di Mamoulian, prima notevole affermazione del colore a *The Devil is a Woman*, espressione ricca se pur decadente del decorativismo sternberghiano, da *Once in a Blue Moon* e *The Scoundrel*, con cui Ben Hecht e Charles Mac Arthur proseguivano il loro programma di « disturbance in the industry », a *The Ruggles of Red Gap* di Leo McCarey, valida manifestazione di una vena satirica, da *The Informer*, uno dei capolavori di Ford, a *Modern Times*, con cui Chaplin si accostava al sonoro, da *The Texas Rangers*, testimonianza della fedeltà di Vidor a un « genere » tipicamente americano, a *Mr. Deeds Goes to Town*, equilibratissimo frutto del talento ironico di Capra, da *Fury*, con cui Lang si inseriva magistralmente entro una sfera di interessi sociali americani, a *The Green Pastures* di Keighley e Marc Connelly, singolare risultato del connubio tra cinema e teatro, da *My Man Godfrey*, di La Cava, una graffiante incisione di costume, a *Dodsworth*, di Wyler, una finissima indagine di psicologia. Ancor più vasto appare il bilancio, se considerato sotto un rispetto propriamente industriale. Il prodotto hollywoodiano era giunto al suo massimo di finezza, di nitore epidermico, di gradevolezza, di solidità di confezione. Opere come *David Copperfield*, *The Lives of a Bengal Lancer*, *Mutiny on the Bounty*, *Top Hat*, *Captain Blood*, *Anna Karenina*, *The Story of Louis Pasteur*, *Romeo and Juliet*, *Three Smart Girls*, *San Francisco*, *The Great Ziegfeld* stanno a dimostrarlo con estrema evidenza. Ora, per dare un'idea dell'indice « produttivo » di quell'epoca felice per Hollywood, abbiamo preso quattro film, scelti, quasi a caso, tra quelli che erano atti a rivelare l'impegno spettacolare e di fattura. L'arte con questo discorso non c'entra. Ma esso può riuscir utile egualmente. Ho detto di averli scelti quasi a caso. Infatti tra quelli nominati e tra quelli omessi altri ve n'erano forse altrettanto indicativi, nei confronti di ogni singolo « genere ». Poiché, volendo alludere alla varietà e, ad un tempo, alla fissità dei « generi » narrativi americani, ho scelto quattro film appartenenti a quattro differenti formule spettacolari.

Il primo è *The Trail of the Lonesome Pine* (« Il sentiero del



Sopra e sotto: Greta Garbo nel film « Camille » (« Margherita Gauthier », 1936) diretto da George Cukor. In certi primi piani di questa opera risiede forse la testimonianza più viva del talento della cosiddetta "divina".



pino solitario », 1936) di Henry Hathaway e riveste una certa importanza storica. Ad un ragionamento rigoroso non potrebbe reggere cinque minuti, eppure i manuali lo ricorderanno, probabilmente, per un pezzo. Poiché si tratta del primo film a colori (« colori naturali », s'intende!), girato in esterni. La Paramount pensò bene di affidarlo a Henry Hathaway, un energico praticone, specializzato, in quel giro d'anni, nel film d'avventure, fossero esse esotiche, marine, o d'ambiente americano, come queste. Un buono a tutto fare, Hathaway, che, col bagaglio di un mestiere tanto esercitato, doveva giungere, in anni recenti, a qualche risultato di efficace cronaca obiettiva. A quell'epoca, egli navigava ancora nella « maniera » più aperta. *The Trail of the Lonesome Pine* lo dimostra ampiamente. La solita storia elementare (qui il conflitto tra due famiglie di boscaioli) — basata su un romanzo di John Fox jr., ridotto da Grover Jones —, i soliti ingredienti di obbligo, sostanziosi cazzotti e morti violente e più o meno patetiche. Il tutto consegnato alla sbrigativa tavolozza della signora Nathalie Kalmus. L'ubbia dei colori naturali si palesò qui in tutta la sua deleteria gravità. Se i volti abbronzati della rude gente della montagna boscosa assumevano una tonalità più che mai ocrea, la natura circostante — una natura ricca e suggestiva, come spesso offre il paesaggio americano — veniva costretta entro un giuoco di tonalità estremamente limitato. Le sfumature erano ignorate; con questo film ebbe inizio la triste serie dei verdi bottiglia da cui erano imbevuti i fitti boschi di conifere, dei blu stoviglia che smaltavano l'assurdo cielo. E pure, ripeto, esso verrà



Sopra e sotto: l'attore Henry Fonda in «*The Trail of the Lonesome Pine*» («*Il sentiero del pino solitario*», 1936) di Henry Hathaway: è il primo film a colori realizzato in esterni (sistema technicolor).



ricordato a lungo, a dispetto della sua assoluta mancanza di una qualsiasi, sia pure sperimentale, ricerca in senso espressivo. Perché questa povera e pedestre applicazione del colore, pretenziosa e pacchiana, fu la prima applicata agli esterni. Certo, se rivedessimo oggi il film, sarebbe istruttivo constatare come, su questa strada, sbagliata e pur tenacemente seguita, il «*technicolor*» abbia fatto scarsissimi progressi. Siamo infatti ancora, quasi sempre, al verde bottiglia e al blu stoviglia. A parte questo valore storico, il film si raccomanda al ricordo, oltre che per la sua consistenza di prodotto per il facile palato della collettività, per l'interpretazione. Dove, accanto alla quieta mansuetudine di Sylvia Sydney e alla disinvolta superficialità di Fred Mac Murray, compariva il volto, da poco edito, di Henry Fonda: un Fonda che non aveva ancora incontrato John Ford, ma pur già schietto e umano.

The Charge of the Light Brigade («*La carica dei seicento*», 1936) di Michael Curtiz, apparteneva ad un altro «*genere*», caro alle «*big four*» di Hollywood: il polpettone a sfondo storico. Questa volta la Warner Bros aveva avuto la brillante idea di costruire un film partendo da una lirica celebre: quella di Alfred Tennyson che canta il sacrificio della cavalleria inglese a Bala-

clava, durante la guerra di Crimea. O Dio, qualsiasi spunto può esser valido. Solo che qui tutto era affidato all'arbitrio più puro. Jacopo Comin si arrabbiò molto, a suo tempo, su *Bianco e nero*, e dedicò al film ben quattro fittissime pagine di stroncatura (febbraio 1937). Diciamo la verità, ne valeva la pena? Valeva la pena di andare a cercare le incongruenze nello scenario del signor Michael Jacoby? Lo stesso Comin nota come al Barberini di Roma il film avesse incassato in una sola giornata festiva 40.000 lire (una cifra enorme, per l'epoca). Non c'era altro da dire. Segno che gli scopi prefissi erano stati puntualmente raggiunti. C'era la nascente fama del giovane e brillante Errol Flynn da consolidare, dopo il successo di *Captain Blood* (1935). Con lui faceva coppia fissa la decorativa Olivia de Havilland, ancora condannata al costume e al «*niente da dire*». C'era un pezzo di montaggio ad effetto, previsto per la conclusione del film. Il resto aveva ben scarsa importanza. *The Charge of the Light Brigade* rientra, infatti, in quella categoria di film «*fatti per una sequenza*», film, in genere, catastrofici: *San Francisco*, col terremoto, *In Old Chicago*, con l'incendio, *Hurricane*, con l'uragano. Film di competenza dell'addetto agli «*special effects*». In *The Charge of the Light Brigade* erano di scena gli operatori multipli e il montatore. Risultato: 8'32" (registra il diligente Comin) di carica, montati magari senza troppi scrupoli, ma con un innegabile senso dell'immediato effetto. Musica di Max Steiner e versi di Tennyson (in didascalie sovrimpressioni) aiutando. Di fronte ad una simile, grossolana ingenuità espressiva si rimane disarmati: non sapendo come farci entrare la ballata da cui il film aveva tratto spunto, il regista pensò bene di scriverla sopra le singole immagini, come istruttivo «*memento*». E non è vero quanto scrisse ancora Comin, che Curtiz non sia neppure uno «*di quei registi commerciali capaci di fare un film pulitino e tirato via ma che alla fine ha raccontato qualcosa con un certo gusto*»: il suo artigianato ha dato, talvolta, frutti non spregevoli. Il «*box-office*», si serve in vari modi. In questo caso, manipolando un polpettone su un testo poetico: quando il pubblico non fa indigestione, tutto è a posto, il «*box office*» soddisfatto, e il regista può passare a dirigere un vigoroso film d'ambiente pugilistico come *Kid Galahad* (1937) o un mordente film di gangsters come *Angels with Dirty Faces* (1937).

Broadway Melody of 1936 («*Follie di Broadway 1936*», 1935) di Roy Del Ruth rispolverava, secondo un noto costume, un titolo che era stato fortunato: *Broadway Melody* (1929) di Harry Beaumont, con Bessie Love, Anita Page e Charles King, era rientrato in quella serie di opere di nessun valore, che avevano cercato di applicare integralmente lo slogan «*sonoro par-*



lato e cantato al cento per cento». Il film di Del Ruth riprendeva il titolo (che sarebbe stato poi ripreso ancora per i due anni successivi), con un briciolo di intelligenza di più. La sua formula era, sostanzialmente, quella tipo del film rivista. Con una inesistente trama posta al servizio dei numeri coreografici e comici. Di questa trama era strumento il bello e «leccato» Robert Taylor, allora in piena conquista degli eserciti di commesse e di studentesse liceali. Il lato gradevole del film era costituito dalle variazioni alla formula. Nel senso che alle coreografie di massa, di stile W. B. Busby Berkeley, si sostituivano quelle sostenute dal gusto di una Albertina Rasch, poste al servizio di un singolo talento d'eccezione: la regina del «tap», Eleonor Powell, posta a fare ideale contrasto al «re» Fred Astaire. Ma la Powell non era sola a sostenere il peso del film; c'era, al suo fianco, quel dinoccolato e buffo «virtuoso» che si chiamava Buddy Ebsen, c'era una serie di «numeri» comici tutt'altro che irrilevante. Le musiche di Brown segnavano il tessuto epidermicamente amabile dell'antologia.

La «divina» Greta Garbo non si offenda se poniamo anche il suo *Camille* («Margherita Gauthier», 1936) diretto da George Cukor nel novero dei film suggeriti dalle ragioni della cassetta. Certo, la qualità del prodotto era notevole, industrialmente parlando. Almeno tanto quanto il cattivo gusto di certi passaggi:

valga per tutti l'idillio campestre, visto nella cornice di una oleografia «made in M.G.M.». Margherita era stata ribattezzata in *Camille*, Armando aveva abbandonato i languori tradizionali e assunto la fisionomia baldamente sportiva di Robert Taylor. C'era un «vecchio genitore» autorevole come Lionel Barrymore, c'era un Varville sottilmente ironico e cattivo come Henry Daniell. E sopra tutto c'era Margherita-Violetta-Camilla, chiamatela come vi piace, cui Greta Garbo, a dispetto degli interventi americanizzanti delle signore Zoe Akins e Frances Marion e del signor James Hilton, restituiva alla celebre tragedia dell'amore tutto il suo fascino romantico. Sotto il gran cappellone che le ombreggiava il volto, Greta rideva all'amore con una segreta magia. E la sua figura assumeva uno splendore femminile appena solcato dal presagio del male. Poi, nello spegnersi, il volto si scolorava con una pallida e languente pena. E una serie di primi piani (morbida sagacia dell'obiettivo di Karl Freund) ne indagava con acuta puntualità la pateticissima agonia. Forse in quei primi piani risiede la testimonianza più viva del talento dell'attrice nell'esprimere lo strazio e la letizia di un grande amore. E fosse pur soltanto in virtù di essi e del loro attento impiego *Camille* ha diritto a un posto non infimo nell'albo dei nostri ricordi.

GIULIO CESARE CASTELLO



In alto: Una Merkel e Sid Silver in «Broadway Melody of 1936» («Follie di Broadway 1936») di Roy Del Ruth. A sinistra e a destra: due inquadrature tratte da «The Charge of the Light Brigade» («La carica dei seicento», 1936): film a grossi effetti plateali diretto da Michael Curtiz.

16 - BURT LANCASTER

LE VIE che conducono al cinema, come ormai tutti sanno, sono davvero infinite: e le leggende al rotocalco sulle attrici e gli attori scoperti per caso, e rivelatisi in seguito come autentici talenti, non sono poi tutte inventate. Il caso di Burt Lancaster, ad esempio, uno dei più in vista, fra gli attori americani del momento, oltre ad essere una delle tante edizioni del mito del «self-made man», può eccezionalmente costituire una rara conferma degli elementi più positivi di certa assurda favolistica che l'industria del film alimenta continuamente per mezzo dei suoi uffici pubblicitari. Una storia veramente fantastica e avventurosa, la sua; forse in un primo tempo un po' troppo disordinata e in fondo poco coerente, ma piena di un suo appassionato e simpaticamente sventato fervore e di una sua inconfondibile estrosità, fruttò indubbi, quello e questa, di una eromponente esuberanza fisica che stenta a trovare un adeguato sfogo nelle occupazioni quotidiane e normali.

Burton Stephen Lancaster nacque in uno squallido quartiere di New York City, il 2 novembre del 1913, da una modesta famiglia. Il ragazzo, dotato di un fisico eccezionale, prese a trascurare le lezioni universitarie per la ginnastica, finché, unitosi a un amico spericolato quanto lui, un certo Nick Cravat, abbandonò del tutto gli studi per entrare in un Circo. La coppia, che aveva preparato in poche settimane, un numero acrobatico alle sbarre, si recò a St. Petersburg, in Florida, per presentarsi ai Kay Brothers, che vi stavano appunto organizzando un Circo equestre. Svolta decisiva, questa, nella vita di Lancaster, ma affrontata di slancio, senza esitazione alcuna, quasi per dare uno sfogo immediato alle sue qualità atletiche. E, si badi, la scelta del Circo, quale campo di azione, non dovette essere così casuale come potrebbe sembrare a prima vista: Burton preferì infatti, ad una metodica e severa preparazione sportiva (che avrebbe forse fatto di lui un professionista coi fiocchi, o addirittura un campione), quella, senza dubbio più elastica, di un professionismo assai diverso, ma non meno impegnativo dell'altro, e talvolta persino più ardimentoso. Si avverte in sostanza, già in questa scelta, veramente determinante per un atleta, un certo tentativo di innestare le proprie capacità tutte fisiche nel mondo dello «spettacolo», e quindi, mi pare, di indirizzarle verso una elaborazione di fantasia e, perché no?, verso uno «stile», assai lontano, evidentemente, dallo stile di uno «sportivo» vero e proprio. Una differenza sostanziale esiste infatti fra l'atleta-tipo, teso unicamente a vincere un qualsiasi primato, e l'atleta la cui unica ambizione è invece quella di «dare spettacolo» con la propria forza.

Cinque anni durò tale tirocinio «spettacolare»: la chiamata alle armi interruppe fortunatamente, nel 1942, una serie più o meno sfortunata di «avventure». E dico fortunatamente, non tanto per la puntualità di tale interruzione (venuta quasi per impedire a Burton Stephen di seguire un mediocre destino), quanto perché fu appunto nell'ambiente militare che egli riuscì a imboccare una strada che doveva infine essere proprio

la sua.

Quanti sono gli attori che si sono accorti di saper recitare proprio sotto le armi? L'urgenza di allestire spettacoli di varietà per i propri compagni, unita al bisogno istintivo di improvvisare travestimenti in un ambiente uniforme e frenato dalla disciplina, ha determinato spesso elezioni di questo tipo. E Burton, che aveva già alle spalle una carriera invidiabile come acrobata e come attore di varietà, trovò subito il modo di primeggiare, persino come regista, tanto che fu assegnato al «Servizio Speciale». E le cronache ricordano, in particolare, fra le tante rappresentazioni cui partecipò, una rivistina che ebbe in quell'epoca molta popolarità fra i «G.I.'S», nel Nord-Africa, in Italia e in Austria: *Stars and Gripees*, il cui titolo è un'evidente parodia di *Stars and Stripes*. Ma bisogna aspettare ancora un po', per ritrovare finalmente il dilettante attore-soldato, nientemeno che sulle tavole di un palcoscenico di Broadway (dopo il congedo avvenuto nel 1945), nella commedia d'ambiente militare *A Sound of Hunting* di Harry Brown, nella quale recitava anche il caratterista Sam Levene, già affermatosi in teatro e nel cinema. La leggenda vuole anzi attribuire al «caso» l'assegnazione di tale ruolo: pare infatti che il giovanotto, ancora in divisa, sia stato notato nell'ascensore dell'Hotel Royalton di New York, da un impresario teatrale, il quale andava appunto in cerca di nuovi attori. Lo spettacolo non ebbe molta fortuna (durò infatti soltanto tre settimane: una durata irrisoria, per l'ambiente di Broadway), ma servì a Lancaster come pedana di lancio: le scritture non si fecero attendere, e sette produttori di Hollywood gli proposero un «contratto-tipo». Ma Burton scelse quello di Hal Wallis, il quale, a parte qualche vantaggio economico non trascurabile, gli concedeva la rara possibilità di fare un film all'anno, extra-contratto.

La scrittura di Wallis riguardava la produzione di un film in technicolor, *Desert Fury* («Furia nel deserto», 1947), la cui lavorazione subì un rinvio di qualche mese: di esso seppe astutamente approfittare l'agente di Lancaster, Harold Hecht, il quale fece di tutto per affrettare un'altra combinazione, mostrando intanto i provini del «new comer» a Mark Hellinger (l'intelligente e coraggioso produttore di recente scomparso). Hellinger stava appunto preparando *The Killers* («I gangsters», 1946) da Hemingway, per la regia di Siod-

mak, ed era in trattative con la Warner Bros. per farsi cedere Wayne Morris, al quale voleva affidare il ruolo dello «Svedese»: ma non avendo ancora concluso nulla, era disposto a ricorrere a un volto nuovo. Aveva anzi già sentito parlare di un certo Stuart Chase (il nome d'arte che, in un primo tempo, si voleva dare a Burt), da parte di un assistente di Wallis, Marty Jurow. Quei provini gli piacquero tanto, che non esitò un momento a scritturarlo. La tempestività di Harold Hecht fece dunque sì che la nuova produzione andasse in porto immediatamente, e soprattutto che la rivelazione di Burt Lancaster avvenisse in maniera quanto mai clamorosa ed eccitante. Il resto è noto.

Burt Lancaster è oggi indubbiamente uno dei più promettenti e dotati fra i nuovi acquisti del cinema americano: quella profonda, ineffabile malinconia che smussa i tratti virili del suo viso, quella naturale e quasi congenita stanchezza che rende a volte così misurato il suo gesto, e che serve soprattutto a umanizzare i suoi muscoli (assolutamente refrattari, per fortuna, ad un concorso di bellezza maschile, per l'elezione di «Mr. America»), sono i due elementi più validi su cui mi pare giochino metodicamente (ma non so con quanta premeditazione), i soggettisti e i registi che finora si sono occupati di lui. Burt ha infatti in sé una carica spirituale forse più forte ancora della sua carica fisica, pur così importante: basta che una delle due prevalga sull'altra, o che comunque esse vengano messe a contrasto, perché il suo personaggio si trovi a fuoco. C'è sempre in lui una lotta, più o meno latente, fra una prepotenza direi «organica», che lo spinge alla violenza, e una interiorità che al contrario non vorrebbe piegarsi a tale imposizione. E' in fondo un uomo «vero», cui pesa indicibilmente la propria «umanità», e nella cui inquietudine c'è un fortissimo anelito di salvezza. In un certo senso può far pensare al Jean Gabin di *Le jour se lève* o di *La bête humaine*: anzi, è proprio su un binario di questo tipo, che pare lo si voglia ormai incasellare. L'incantato boxeur di *The Killers*, l'onesto poliziotto di *Desert Fury*, l'accanito sostenitore dei propri diritti in *I Walk Alone* («Le vie della città», 1947), il forsennato ergastolano di *Brute Force* («Forza bruta», 1947) l'implacabile accusatore del proprio padre in *All My Sons* («Erano tutti miei figli», 1948), il reduce solitario e nevrotico di *Kiss the Blood of My Hands* («Per te ho ucciso», 1948), e il delinquente mancato di *Criss Cross* («Doppio gioco», 1949), si muovono in fondo tutti alla luce di una medesima psicologia: possono cambiare i suoi antagonisti (che vanno di solito dal tipo molliccio e biondastro di Kirk Douglas o di Dan Duryea, a quello più sanguigno e arrogante di Robert Newton o di John Hodiak), o le donne destinategli (che dalle voluttuose sirene del tipo Ava Gardner, Elizabeth Scott, Yvonne De Carlo, arrivano per contrasto fino al tipo «colombella» di Ann Blyth, Louise Horton, Joan Fontaine), ma il personaggio di Burt Lancaster appare sempre sotto un aspetto di «eroe sacrificato»: un debole, in sostanza, che un eccesso di potenza fisica può rendere a volte scontroso e persino brutta-

FILMOGRAFIA

1946: *The Killers* («I gangsters») di Robert Siodmak, con Ava Gardner. - 1947: *Desert Fury* («Furia nel deserto») technicolor di Lewis Allen, con Elizabeth Scott; *I Walk Alone* («Le vie della città») di Byron Haskin, con Elizabeth Scott; *Variety Girl* («La rivista delle stelle») di George Marshall, con Elizabeth Scott e le «stelle» della Paramount; *Brute Force* («Forza bruta») di Jules Dassin, con Ann Blyth. - 1948: *All My Sons* («Erano tutti miei figli») di Irving Reis, con Edward G. Robinson; *Sorry, Wrong Number* di Anatole Litvak, con Barbara Stanwyck; *Kiss the Blood of My Hands* («Per te ho ucciso») di Norman Foster, con Joan Fontaine. - 1949: *Criss Cross* («Doppio gioco») di Robert Siodmak, con Yvonne De Carlo; *Rope of Sand* di Dieterle.

le, ma che d'altra parte ha un'invincibile e quasi fatalistica paura dei rimorsi e della solitudine. Un « eroe » tuttavia nel senso più puro, che la vita può riuscire infine a sconfiggere, ma non a piegare, per lo meno moralmente.

A parte comunque il « cliché » di una impostazione così unilaterale, credo di scorgere in lui certe corde nuove per lo schermo o non ancora mai suggerite con tanta intensità. Lo si guardi, ad esempio, nel suo incontro con la donna, nel caffè, in *Criss Cross*: quando un sorriso esasperato fino alla smorfia gli serve per esprimere il suo complesso d'inferiorità maschile di fronte alla sfacciata padronanza della femmina. Oppure ancora nella passeggiata allo zoo di *Kiss the Blood of My Hands*, dove riesce a rendere credibile la timidezza un po' retorica dell'uomo violento che fatica ad accostarsi alla disarmante fragilità della donna, con sfumature davvero penetranti che mi sono parse assolutamente inedite. Due situazioni di carattere erotico, come si vede, ma abbastanza indicative per scoprire, in tale precisa direzione, possibilità impensate nel carattere di un personaggio apparentemente limitato, e non suscettibile di nuovi sviluppi. Non crederei azzardato, a tale proposito, avanzare il nome di Lawrence, e se si vuole una citazione più precisa, fare persino qualche titolo: *Il serpente piumato* o *L'amante di Lady Chatterley*. Riferimenti letterari da prendersi naturalmente con il solito grano di sale e come indicazioni di carattere generico.

Per restare a quanto Burt Lancaster ha dato finora, tutto sommato, mi pare abbastanza presumibile che la vicinanza di cineasti avvertiti come Dassin, Litvak, Siodmak (per non parlare di Wallis, o più ancora di Hellinger, i produttori che lo hanno scoperto e guidato nelle prime prove) possa aver influito sulla sua rapida maturazione artistica. Ma è pur certo, come si è visto dalla storia della sua vita, che egli è giunto al cinema dopo un'intensa e laboriosa esperienza umana, e quindi con una maturità propria, tutta personale. Negli attuali risultati della sua velocissima carriera di attore, non tutti ugualmente validi, è vero, ma sempre di un certo interesse (se confrontati soprattutto con la media produzione hollywoodiana), c'è in effetti una complessità di atteggiamenti che lascia assai bene sperare nelle sue possibilità future. I limiti del suo talento devono naturalmente identificarsi, per ora, con quelli posti al suo personaggio: destino del resto comune di certe personalità schiave di un « tipo » dal quale non sempre riescono a svincolarsi. Si pensi fra i più tipici fenomeni del genere, alla Garbo e a Boyer, o, fra i più recenti, alla Bacall e a Mitchum, alla Bergman e a Bogart. Forse il divismo sta già silenziosamente minando persino la tempra eccezionale di Lancaster, cui si deve peraltro la recente fondazione, insieme ad Harold Hecht, di una casa di produzione indipendente, la « Norma Productions » (dal nome di sua moglie): tentativo abbastanza eloquente, se non altro per testimoniare la sua volontà di staccarsi dagli ingranaggi di un'organizzazione troppo tirannica. Anche stavolta egli ha certo affrontato la nuova esperienza con lo stesso coraggioso entusiasmo, con cui a 18 anni affrontò la vita del Circo.

FAUSTO MONTESANTI



FILM DI QUESTI GIORNI

**** ECCELLENTE

*** BUONO

** MEDIO

* CATTIVO

SBAGLIATO

*** EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI (Selskaia ucitel'niza)

Regia: Mark Donskoi - Soggetto e sceneggiatura: Maria Smirnova - Fotografia: S. Urusevskij - Scenografia: D. Vinnizhej e P. Pashhevic - Musica: L. Schwartz - Interpreti: Vera Marezhkaia (Varvara Vassilievna), D. Sigal (Serghej Martinov, il fidanzato), P. Olenov (Jegor, il bidello), V. Maruta (Voronov, il minatore ubriaco), V. Belokurov (Bukov, il ricco), R. Platt (il direttore del ginnasio), D. Pavlov (Prov Voronov, il ragazzo del minatore) - Produttore: V. Ciaika - Produzione: Soudetfilm, 1947.

IN QUESTA rubrica per la prima volta si parla di un film sovietico. Ragioni di varia natura fanno sì che assai raramente le pellicole prodotte nell'U.R.S.S. giungano sui nostri schermi. Le poche che arrivano vengono inoltre relegate in sale di seconda ed anche di terza categoria: come appunto è il caso di *Selskaia ucitel'niza* («Educazione dei sentimenti», 1947) di Mark Donskoi. I distributori e i noleggiatori hanno le loro buone ragioni: i film sovietici non godono i favori del comune pubblico italiano; e in tale fatto gioca, non ultimo, la mancanza dell'elemento "divismo". Comunque, su un piano di informazione e di cultura, la impossibilità di conoscere direttamente il cinema sovietico costituisce un grave inconveniente: crea equivoci, disperde preziose fonti di studio di polemica e di critica. Senza dubbio nell'U.R.S.S., come in ogni altro paese, si producono film buoni e film cattivi: più cattivi che buoni, come è naturale. Di solito ogni cinematografia rispecchia, più o meno apertamente, una concezione di vita, una visione, tendenze particolari: ogni opera fa una sua propaganda, anche quelle che si basano sul principio "dell'arte per l'arte": diffondono, tutte, la posizione del regista e dei vari collaboratori. Ogni film è un documento; e la storia del cinema è soprattutto storia del costume: essendo una storia del cinema come storia dell'arte ancora prematura. In questo senso non a torto Rudolf Arnheim — al quale dobbiamo proprio alcuni saggi tra i più acuti sul piano teorico ed estetico — afferma che oggi gli interessano in particolare modo le analisi contenutistiche; e tali analisi sono del resto le uniche fonti di studio per troppi film i quali, privi di valori artistici, appaiono non trascurabili sotto altri aspetti: si veda, ad esempio, il caso di *Anni difficili* di Zampa. Ora possiamo stabilire "a priori" che, nella storia del film intesa come storia del costume, il cinema sovietico e il cinema americano occupano due capitoli diversi e contrastanti, che i film dell'U.R.S.S. si muovono entro certi limiti e schemi diametralmente opposti ai limiti e agli schemi dei film hollywoodiani: al "Piano quinquennale" di Bolsciakov si oppone il "Codice Hays": entrambi discutibili. Ma mentre del cinema americano possiamo parlare con cognizione di causa, e quindi inquadrare i

vari elementi (artistici e industriali, sociali e culturali, politici e via dicendo), altrettanto non possiamo fare per il cinema sovietico, del quale non conosciamo, appunto, molti testi. Il cinema sovietico si ferma generalmente, per noi, ai soliti Eisenstein e Pudovkin; ignoriamo inoltre molte opere di questi due autori, e quasi tutta l'attività di un Dovzhenko: il quale, stando alla critica inglese e francese, sarebbe regista più importante di Pudovkin se non dello stesso Eisenstein. (Analogamente la letteratura cinematografica dell'U.R.S.S. non si esaurisce nei libri tradotti in Italia da Barbaro o in America e in Inghilterra da Leyda). Ecco così che si parla di Mark Donskoi come di un nuovo regista, mentre il suo nome è anche legato al film muto. E tale equivoco nasce appunto dal fatto che conosciamo soltanto alcuni film da Donskoi diretti durante e dopo la guerra: *Raduga* («Arcobaleno», 1944), *Nepokozennie* («Gli indomiti», 1945) e questo *Selskaia ucitel'niza*. Tre pellicole sono forse sufficienti per giudicare un regista, ma dello stesso regista ignoriamo l'opera che la stampa straniera giudica il suo capolavoro: *Trilogia o Maksime*, (1934-38), la trilogia cioè su Massimo Gorki.

Il Donskoi dei film giunti in Italia non ci sembra comunque un artista: giustamente è stato definito un artigiano: intesa, questa parola, nella accezione proposta da Feyder. Donskoi è infatti un regista che conosce il mestiere e che, nello stesso tempo, sa esprimere in certe sequenze una sua umanità su un piano poetico: si vedano in *Raduga* i bambini che con i piedi nudi calpestano la terra rimossa, la quale nasconde il cadavere del fratellino ucciso dai nazisti; e si vedano in *Nepokozennie* il funerale dell'operaio, la caccia all'uomo con i cani, l'esecuzione in massa degli ebrei: resa, quest'ultima, con inquadrature violente che si alternano ad altre di nuvole dense, mentre sulla colonna sonora il crepitare delle armi si dissolve e si mescola con cori di voci bianche. E si veda, infine, la prima parte di *Selskaia ucitel'niza*. La natura artigianale di Donskoi ha inoltre origine e si sviluppa su un piano di cultura letteraria: dalla letteratura tradizionale russa, e soprattutto da Gorki, egli trae i temi delle sue opere: la dignità e il rispetto dell'uomo; e anche questo suo ultimo film parte dagli insegnamenti del grande scrittore a lui caro. Un altro regista sovietico, Serghej Gherasimov, aveva realizzato un film su un maestro di scuola; Donskoi narra invece la storia di una giovane maestra la quale, appena diplomata, lascia Pietroburgo per insegnare in un piccolo e semibarbarico villaggio della Siberia. Come la "trilogia", anche *Selskaia ucitel'niza* è un film biografico, a "cavalcade": nella vicenda di Varvara Vassilievna è sintetizzata la vita di tre generazioni: quarant'anni di storia: dalla caduta dello zarismo alle lotte di ottobre e all'ultima guerra mondiale. E il film, afferma lo stesso regista, non vuole sol-

tanto esporre la vita passata e presente della maestra Varvara, ma far apparire, attraverso questa vita, l'idea filosofica e pedagogica del soggetto: particolari concezioni sull'educazione dei sentimenti e sul problema dell'avvenire umano. Tali concezioni possono naturalmente essere discutibili così come altri principi di teorie opposte; comunque, nella prima parte il film appare di una sincerità profonda: è il fatto umano, senza attributi di diverso genere, che qui conta; la passeggiata di Varvara e del fidanzato Serghej Martinov nelle vie deserte della Pietrogrado notturna e mattutina, l'arrivo della maestra al villaggio, la sua lotta contro l'inciviltà e l'analfabetismo, le prime lezioni e il matrimonio sono tutte sequenze condotte con mano delicata, che si avverte nei diversi elementi compositivi delle inquadrature. E la sincerità del fatto umano viene anzitutto documentata dal viso dei piccoli scolari, dal bimbo che guarda, inconscio del dramma familiare, la bara del fratellino deposta sopra un rozzo tavolo, sul quale si rifrange la luce che entra dal tetto squarciato. Questa sequenza, che ricorda l'altra citata di *Raduga*, testimonia ancora una volta il particolare affetto di Donskoi per l'infanzia. La natura (i cieli, l'acqua dei fiumi, la neve e soprattutto gli alberi) fa parte integrante del documento, raggiunge spesso un'intima comunione con l'uomo. In virtù di questa comunione certi simbolismi e certe analogie (che appartengono alla formazione intellettuale del regista), si allontanano in parte dallo schematicismo: un cielo pieno di nuvole bianche e di volatili accompagna lo scolaro e la maestra in città; una natura grigia e buia suggerisce, nel ritorno, la speranza delusa, la non ammissione del ragazzo al ginnasio. E la panoramica sugli alberi in fiore, i quali a poco a poco appaiono sfuocati per lasciare infine il posto alla porta cui bussa il soldato che viene ad arrestare Martinov, serve per una felice risoluzione di attacco, che supera il semplice mezzo tecnico di montaggio contrappuntistico.

Dopo la morte di Martinov, *Selskaia ucitel'niza* cambia sensibilmente tono: lo squilibrio quantitativo degli avvenimenti, tra la prima e la seconda parte, costringe Donskoi a sintetizzare senza peraltro la felicità di sintesi dimostrata, ad esempio, allorché suggerisce la caduta del regime zarista con il bidello il quale interrompe la lezione agitando quel campanello che non aveva suonato neppure in occasione dell'arrivo di Martinov. Si avverte inoltre in Donskoi la preoccupazione di esaltare gli avvenimenti storici e rivoluzionari da un punto di vista unilaterale, cioè polemico; e soltanto polemico (contrariamente alla bella sequenza dell'esame in città) è ad esempio il finale rispetto all'inizio: il ballo borghese e il ballo con i reduci in eleganti divise piene di decorazioni (più convincente, invece, un altro contrasto: il movimento di gru che, partendo da un viso di donna, scopre le carrette dei soldati che partono per la guerra del '14; analogo movimento che alla fine scopre, invece, i carri armati). Il film si spoglia così, in questa seconda parte, di una poesia lirica o epica: il tema si risolve spesso nella retorica. Dello squilibrio risente anche la recitazione, che poggia particolarmente su una attrice di teatro dalla sensibilità espressiva e cinema-

tografica non comune: Vera Marezkaia, la stessa di *Il cadavere vivente* di Ozep e del *Compagno P.* di Ermler. Donskoi cerca inoltre di potenziare la recitazione illuminando spesso gli occhi: crea così nei diversi campi, tanti primi piani; ma a lungo andare tale metodo, anziché carpire stati d'animo, denuncia la formula e cade quindi nello schematismo.

*** LETTERA A TRE MOGLI (A Letter to Three Wives)

Regia: Joseph L. Mankiewicz - Soggetto: di Vera Caspary, dal romanzo *Letter to Five Wives* di John Klempner - Sceneggiatura: J. L. Mankiewicz - Fotografia: Arthur Miller - Scenografia: Thomas Little e Walter M. Scott - Musica: Alfred Newman - Interpreti: Jeanne Crain (Deborah Bishop), Linda Darnell (Lora May Hollingsway), Ann Southern (Rita Phipps), Kirk Douglas (George Phipps), Paul Douglas (Porter Hollingsway), Barbara Lawrence (Babe, la sorella di Lora), Jeffrey Lynn (Brad Bishop), Connie Gilchrist (La signora Finney), Florence Bates (La signora Manleigh) - Produttore: Sol C. Siegel - Produzione: 20th Century-Fox, 1949.

CI SONO romanzi i quali, pur non appartenendo all'aurea letteratura, possono trovare un loro posto in biblioteche rispettabili: sono romanzi indicativi sotto certi aspetti extra-artistici e comunque scritti con onesto mestiere di artigiano. Così ci sono film che pur non inserendosi tra i "classici", hanno un loro interesse, sono indici di una certa mentalità e di un certo buon gusto: opere, anche queste, costruite con onesto mestiere di artigiano, le quali possono condurre ad una media produzione e quindi ad un cinema inteso come vera industria. Un tipico esempio di queste opere è costituito da *A Letter to Three Wives* (« Lettera a tre mogli », 1949), tratto da un romanzo di John Klempner, pubblicato a suo tempo in *Cosmopolitan* e tradotto anche in italiano. Dal libro, il regista e sceneggiatore Mankiewicz ha preso l'avvio per trovare elementi ben più divertenti e originali; ha anzitutto eliminato due figure non indispensabili all'economia della vicenda: nel film non appa-

iono né Martha né Gerry; e la "lettera a cinque mogli" (*Letter to Five Wives* è appunto il titolo originale del romanzo) diventa così una "lettera a tre mogli", dove la mondana Eva Ross avverte Deborah, Lora e Rita di essere partita portando con sé un "piccolo ricordo": uno dei loro mariti. Questo, lo spunto del libro è quindi del film. Nel libro la lettera viene recapitata in casa di una delle cinque donne; nel film, invece, mentre Deborah, Lora e Rita si imbarcano in un battello per una gita: durante la quale, prese da paure e dubbi, ricostruiscono a poco a poco i momenti più significativi e importanti della loro vita coniugale: esse cercano, attraverso l'esame delle loro azioni, di capire quale dei loro mariti sia potuto andare con Eva. Così il racconto retrospettivo, cioè l'analisi del passato, assume questa volta una giustificazione se non espressiva almeno narrativa: esso ha un legame logico con il filo conduttore della vicenda, e i vari episodi che si succedono trovano una unità nel tempo e nello spazio, creano elementi di tensione non sempre meccanici ed esteriori. Attraverso questi episodi il regista costruisce quadri femminili non privi di interesse psicologico: quello di Deborah, ragazza romantica e tutta preoccupata nel suo ruolo di moglie; quello della spregiudicata Lora, che dalla miseria è arrivata alla ricchezza; quello infine di Rita, autrice di "sketches" radiofonici e per convenienza legata ad un galateo piccolo-borghese. Questi quadri femminili si inseriscono con efficacia in altri di vita familiare e di ambienti, provvisti talvolta di un buon realismo: si vedano certi rapporti tra le donne e i loro mariti, certi particolari della cittadina provinciale e soprattutto quella casa periferica che trema tutta al passaggio del treno proprio nei momenti più significativi. E' in virtù di questi particolari che la storia di Lora, ad esempio, non cade nel solito luogo comune della ragazza che sposa il principale. E ogni pericolo di falso romanticismo viene eliminato dal tono ironico e talvolta anche satirico sul quale poggia tutto il film: si veda, ad esempio, la presa in giro della famosa autrice radiofonica e dei suoi programmi; e si ascolti il dialogo addirittura intelligente (cosa rara nel cinema),

il quale fa parte di una sceneggiatura altrettanto intelligente e abile, che non introduce mai in modo diretto la vera protagonista della vicenda: Eva è sempre presente, ma non appare mai sullo schermo; si ode tutt'al più la sua voce, e una sua battuta è piena di significati allusivi, e forse racchiude tutta l'idea del film: « Nessun cavaliere per una donna di classe ». E' una battuta alla Lubitsch; e Joseph L. Mankiewicz risente senza dubbio l'influenza del regista scomparso, con il quale lavorò come sceneggiatore; diresse anche, "producer" Lubitsch, *Dragonwyck* (1946).

* CAMPANE A MARTELLO

Regia: Luigi Zampa - Soggetto e sceneggiatura: Piero Tellini - Fotografia: Carlo Montuori - Scenografia: Piero Gherardi - Musica: Nino Rota - Interpreti: Gina Lollobrigida (Agostina), Yvonne Sanson (Austriana), Eduardo De Filippo (Don Andrea), Carlo Romano (Il maresciallo), Carlo Giustini (Marco), Clelia Mabanía (Bianca), Agostino Salvati (Il sindaco), Ernesto Almirante (Il possidente), Luigi Saltamendola (Il macellaio), S. Arcidiacono (Il farmacista) - Produttore: Carlo Ponti - Produzione: Lux Film, 1949.

C'E' SENZA dubbio una grande differenza « tra la morale borghese che il giudice è chiamato a difendere e la morale umana che si sottrae a ogni giurisdizione terrena... l'amore venale fu definito senz'altro immorale e osceno. Questa definizione è, dal punto di vista della morale borghese, perfettamente esatta. Se non che venerandi poeti di ogni epoca, dal re Sudraka (*Il carretto di terra cotta*) al Goethe (*Il dio e la bajadera*), si sono creduti in dovere di prendere le difese delle infelici vittime dell'amore venale contro la condanna generale. E Gesù Cristo disse ai sacerdoti e giudici del suo tempo: "In verità vi dico: i pubblicani e le meretrici entreranno prima di voi nel regno di Dio". Dal suo punto di vista, Gesù Cristo non può essere più logico e più conseguente: poiché Egli costruisce il Regno di Dio per i miseri e gli oppressi, non per i ricchi; per i malati, non per i sani; per i peccatori, non per i giusti ». Queste parole, di Frank Wedekind, sono certo sprecate per un film di Luigi Zampa, senonché le abbiamo ritrovate nella mente dopo aver visto *Campane a martello*. Infatti pure Zampa, come re Sudraka e Goethe, si è creduto in dovere di prendere le difese delle infelici vittime dell'amore venale contro la condanna borghese. Che cosa vuole sostenere questo film? Che anche le "segnorine" hanno una loro umana bontà. Siamo perfettamente d'accordo con Zampa. Ma un tale tema non può che ricondurre, nella maniera con la quale egli l'ha trattato, che alla morale borghese. La vasta e complessa introspezione che l'argomento comportava, si risolve in una speculazione assai discutibile: tanto è vero che nessuna giustificazione esiste per certe oscenità e certo cattivo gusto del dialogo, e tutto l'interesse del film è più volto a valorizzare il seno della Sanson e della Lollobrigida che ad analizzare la condizione umana delle "segnorine" e i fattori di varia natura che hanno determinato questo fenomeno. E certo in sua difesa Zampa non può dire, con il Wedekind: « il destino di essere giudicato rimane sempre più dolce che quello di dover giudicare ».

GUIDO ARISTARCO



Barbara Lawrence e Connie Gilchrist (le due donne a sinistra) nel film « A Letter to Three Wives » (« Lettera a tre mogli », 1949), sceneggiato e diretto con buon gusto da J. L. Mankiewicz.

EISENSTEIN, BLEIMAN, KOSINZEV, GUTKEVIC: «La figura e l'arte di Charlie Chaplin». - Torino, Einaudi Editore, 1949.

DELLA PERSONALITA' di Charlie Chaplin mille definizioni sono state date, e quasi tutte sono risultate incomplete, o false, o cervelotiche. L'arte chapliniana si è presentata alla elaborazione delle più ardite metafisiche, quasi che il suo compito fosse davvero quello di preparare il terreno ad una speculazione filosofica o pseudofilosofica. Si è visto poi che si trattava di filosofia da strapazzo, per lo più opera di orecchianti. In realtà, quando si giunge a tirare le somme di tante elucubrazioni non si può scacciare dalla mente l'ingenua (e forse esatissima) affermazione che Chaplin stesso fece nel lontano 1926, quando ancora gli restavano da comporre *The Circus*, *City Lights*, *Modern Times*, *The Great Dictator* e *Monsieur Verdoux*: «Spesso leggo nei giornali o in articoli di riviste che io ho avuto delle ragioni molto serie per fare questo o quello. Credetemi, le cose sono molto più semplici. Io, più che altro, mi fido del mio istinto. Non imbastisco mai progetti complicati, e tanto meno situazioni complicate. Non risolvo nulla in anticipo, e ogni cosa viene decisa al momento del bisogno. Allora, e solo allora, mi limito a vedere cosa c'è di buono e cosa c'è di cattivo». Il dubbio, insomma, di aver forzato la interpretazione è difficilissimo da fugare dinanzi all'opera di Chaplin. E lo è anche ora che ci troviamo tra le mani un altro termine di paragone, dopo i moltissimi: questo volume di saggi uscito a Mosca nel 1945 (prima cioè che Chaplin girasse *Monsieur Verdoux*) e testé tradotto in italiano. Qui siamo di fronte (è una novità autentica che va subito segnalata) al primo coerente tentativo d'interpretazione marxista dell'arte chapliniana, ed è agevole comprendere come ciò automaticamente coinvolga problemi molto grossi, intricate discussioni e argomenti di insolita ampiezza.

M. Bleiman esordisce dicendo che quella di Chaplin «è un'arte che fa riflettere sul destino della società capitalistica odierna, sul destino e sulla felicità dell'uomo, e sul fatto che questa felicità è irraggiungibile». Charlot rappresenta la lotta dell'uomo contro la feroce realtà che lo circonda, ma una lotta negativa, senza ideali e senza possibilità di vittoria: il poveruomo subisce la realtà più che opporvisi, pago se in questa disperata esistenza gli riesce di procacciarsi una felicità elementare, meschina e ridicola, un po' di cibo ed un ricovero per trascorrere la notte. «Se non rifuggissimo dalle parole roboanti e dai vistosi paragoni storico-letterari, che forse non portano a nulla, potremmo dire che Chaplin compie una "odissea" contemporanea, con l'unica differenza che il suo eroe è ben diverso dall'intelligente, volitivo e scaltro eroe d'Omero, che lottava animosamente contro i pericoli. L'eroe chapliniano non è eroico. Ma il destino, il malvagio arbitrio del regime e della società capitalistica, la casualità storica e quella del proprio destino ostacolano il cammino dell'eroe in questa odissea contemporanea, cui manca proprio la cosa più importante: l'isola diletta, la bella e verde Itaca e la fedele Penelope che fa e disfa la tela in attesa dell'amato consorte. Le peregrinazioni di Ulisse avevano uno scopo che manca in quelle di Chaplin. Ulisse tendeva ad una felicità nota, che aveva già goduto, mentre Chaplin è un vagabondo senza patria, senza famiglia, senza amici, che aspira all'unica felicità per lui possibile: la conservazione della propria esistenza». Bleiman si studia di cercare i precedenti di questa posizione, svolgendo una sommaria analisi tematica della letteratura ottocentesca e contemporanea (da Puskin a Balzac, da Stendhal a Dostoevski, da Hemingway a Werfel) e portando in luce quella che a suo avviso ne costituisce l'impronta più significativa: la lotta dell'uomo per conquistarsi un posto nella vita politica e sociale, e dunque nella storia. Ma troppo forti sono le costrizioni dell'ambiente perché l'uomo possa sviluppare appieno le sue facoltà positive, sì che egli si trova a poco a poco avvolto in una rete che non gli consente più alcun movimento. Una tragica e desolata conseguenza ne deriva: «per l'uomo contemporaneo, smarrito dinanzi alla storia, per l'individuo che non è in grado di capire il processo storico, il caso diviene una forza mistica e irrazionale che governa i destini umani». Di questa situazione l'eroe di Chaplin è lo specchio fedele. «Chaplin fa agire il suo protagonista secondo una concezione nichilista e pessimista. Egli calca la mano nel criticarlo e ne



conosce i difetti: la sua critica è profonda ed esatta, e demolisce parecchie mistificazioni e pregiudizi della società borghese». «Ma la sua critica», — e questo è il punto-chiave del ragionamento del saggista sovietico che ancora non si è accinto ad esaminare *Il dittatore*, — «è anche priva di un programma positivo, al pari dell'arte realistica dei classici, e manca della consapevolezza che è possibile e necessaria una radicale trasformazione della società. Nel demolire le vecchie e false concezioni sulla realtà, l'artista può rimanere preso al laccio da altre ingannevoli concezioni. Così, nel pagare il tributo alla teoria della casualità, Chaplin dimostra al tempo stesso, in modo chiaro e manifesto, che cosa sia la fede in questa divinità del caso».

Ma con *The Great Dictator* avviene il miracolo della comprensione. «Tanto per Chaplin quanto per ogni artista che abbia un atteggiamento agnostico e scettico nei confronti della storia, è giunto il momento di scegliere: o ammettere che il poveruomo da lui ideato non era altro che un oggetto della storia e che il suo infelice destino di essere umano era un fatto logico e giusto, ovvero riconoscere che la lotta tra il fascismo e la democrazia era una lotta per la giustizia, per la logica storica, per la felicità di cui il poveruomo era così a corto e che ora gli si voleva sottrarre definitivamente». Il poveruomo è divenuto finalmente un eroe, nel modo più esplicito, «un grand'uomo, l'alfiere di un ideale sociale, il paladino dell'umanità». Date queste premesse, è ovvio che Bleiman consideri *The Great Dictator* l'opera più alta di Chaplin, trovando in ciò concordi gli altri saggi che hanno contribuito a tracciare questo profilo. Il nuovo angolo visuale da cui Chaplin è stato osservato consente infatti a Bleiman di concludere che dopo *The Great Dictator* egli è ben diverso dall'uomo che scriveva di sé: «Ero in balia di un unico pensiero: il pensiero della miseria, il pensiero della solitudine».

G. Kosinzev (che dal canto suo ha sondato il terreno sul quale ha potuto nascere la figura di questo moderno «buffone», rifacendosi all'antichissimo gusto della farsa e della satira, tipico di scrittori come Aristofane e Shakespeare e di attori come Grimaldi e Deburau) si dimostra invece — pur mantenendosi sullo stesso piano di Bleiman — più vago e cauto: «Nei giorni in cui la libertà combatte la prepotenza, Chaplin lancia sugli schermi il Dittatore, paragonabile a una bomba di dinamite lanciata nel campo degli avversari. Nel film di Chaplin manca un programma di lotta. Mentre la sua rappresentazione del male è concreta e ha un chiaro indirizzo, la sua raffigurazione del bene è fantastica e unilaterale. Ma, con tutte le qualità del suo essere, con tutta la potenza delle sue allegre facce, con tutta la tenerezza del suo ideale, il poveruomo è a fianco dei milioni di uomini che, imbracciato il fucile, si sono levati da un capo all'altro del mondo per condurre la sanguinosa lotta contro il male più tremendo dell'epoca contemporanea». S. Jutkevich imposta con singolare acume un parallelo tra la figura del Falstaff shakespeariano dell'*Enrico IV* e il piccolo eroe del cinema, scoprendo che fra l'una e l'altro intercorrono insospettiti legami, utilissimi per chiarire certe «persistenze» rintracciabili nell'opera di Chaplin. «Lo spirito umanitario nel suo più ampio significato, la fede nella bontà del cuore umano: è questo che affratella il massiccio Falstaff e il piccolo Charlot... Chaplin e Shakespeare si tendono, attraverso i secoli, la mano per unirsi nella grande lotta contro l'indifferenza, l'egoismo e la calcolata crudeltà; nella lotta per il diritto dell'uomo di conservare intatto il suo cuore». La forzatura è spinta troppo innanzi, non v'è dubbio, ma serve egregiamente ad inquadrare l'analisi del regista sovietico ed a giustificare la conclusione, non dissimile — come s'è detto — da quella degli altri saggi: «Il tema della solitudine scomparve dai film di Chaplin... Charlot non spreca più le forze del suo animo per una sciocca fioraia o per una veziosa cavalleriz-

za: la sua compagna di *Tempi moderni* e del *Dittatore* non è una semplice donna pupattola, ma un essere umano, un essere amico, e con lei egli non intraprende più un viaggio mentre muore il giorno; ma incide per la lunga strada di un tempo che conduce al mirabile paese della Giustizia».

Nell'ultimo saggio che i lettori di *Cinema* già conoscono, Eisenstein ripete le affermazioni degli altri: «Per la prima volta (nel *Dittatore*) non è lui ad essere in balia del proprio metodo e della propria concezione; ma sono invece il metodo e la sua volontà di dimostrazione che si trovano nelle mani di un adulto. Ciò perché in questo film, per la prima volta parla alto e chiaro, conseguente sino alla fine, il coraggio civile, non solo di un adulto, ma di un Grande Uomo, grande a lettere maiuscole... Il discorso che conclude *Il Dittatore* è in un certo modo il simbolo dell'evoluzione da Chaplin-fanciullo a Chaplin-tribuno». *The Great Dictator* poteva logicamente essere considerato un risultato definitivo, e su questa base i quattro saggi sovietici hanno svolto considerazioni parzialmente esatte, senza tuttavia prestare orecchio alle altre voci, esplicite ed implicite, che sono racchiuse nell'opera di Chaplin. Dai suoi film essi hanno desunto una particolare linea evolutiva che avrebbe dovuto necessariamente sboccare nel risultato di *The Great Dictator*. Chaplin, però, non si è arrestato qui, e se ha creduto opportuno trarre una conseguenza dal configurarsi sempre più preciso della sua «Weltanschauung» (ma anche qui, certe parole vanno usate con estrema cautela, per le ragioni che si dicevano all'inizio), in un'altra direzione egli si è spinto ed ha sviluppato la sua idea della giustizia in senso diverso da quello che i saggi sovietici ritennero definitivo. Si è riallacciato, con il successivo *Monsieur Verdoux*, proprio a quel «pensiero della solitudine» che Bleiman credeva egli avesse nettamente superato, anzi lo ha accentuato ed esasperato in una forma che non poteva non stupire. E da questo stupore è doveroso ricavare un insegnamento: non sempre (e dinanzi a Chaplin meno spesso che dinanzi ad altri autori) la costruzione logica che il critico sovrappone all'opera dell'artista è in grado di risolvere le intime contraddizioni o di sintetizzare in modo conclusivo gli elementi contrastanti che in quell'opera si intersecano secondo una «logica» tutta particolare. Quando Chaplin seppe che Eisenstein aveva deplorato le conclusioni di *Monsieur Verdoux*, disse semplicemente: «Ho detto quello che dovevo esser detto. Più tardi essi capiranno ciò che io intendevo». Risposta un poco sprezzante, ma tutt'altro che ingiustificata.

FERNALDO DI GIANNATTEO

ANONIMI: «How to Make Good Movies». - Rochester, Eastman Kodak Company, 1948.

LA NUOVA edizione del libro per cineamatori, edito dalla Kodak, raccoglie, in veste ancor più ricercata della precedente, in circa 230 pagine, numerose indicazioni utili ai principianti, oltre a 60 illustrazioni di cui 5 a colori. Il genere di pubblicazione sintetica — così vicino al manuale — rappresenta la forma più usuale delle opere teorico-divulgative nord americane. Dalla mediocrità della maggioranza però quest'opera, che per il suo requisito divulgativo deve essere necessariamente superficiale, si distacca perché, pur conservando i caratteri di un piccolo trattato senza alcun rigore di ricerca o di approfondimento scientifico, trae modo di presentare numerosi problemi del cinema (anche se per lo più noti) e di risolverli in maniera semplice. Lo schema seguito è quello del dialogo fra due amatori, che si consigliano a vicenda. Dalle prime notizie circa la messa a fuoco, l'esposizione, la cinecamera, il caricamento ecc. (i primi problemi che sorgono al nuovo dilettante), gli autori colgono l'occasione per trattare tutte le altre questioni in forma esauriente. Nel libro si parla in particolare modo degli ultimi ritrovati tecnico-meccanici della Kodak. Se il colore lascia ancora a desiderare, alcuni ritrovati, come il bagno di inversione a correzione automatica che consente una esposizione variabile da f: 2,8 a f: 16 con luce costante e resa pressoché identica, sono indubbiamente apprezzabili.

CIRCOLI DEL CINEMA

AL CONGRESSO di Venezia della Federazione italiana dei Circoli del Cinema, un'apposita commissione di lavoro ha discusso ed esaminato la necessità di fornire ai circoli il materiale culturale necessario per la presentazione (o per la compilazione del programma stampato) dei film proiettati. Sono state prese in esame le « fiches techniques » che la Federazione francese dei Cinéclub ha preparato e prepara regolarmente per i film da essa distribuiti o per i registi più importanti o per una cinematografia nazionale. Queste « schede tecniche » divengono un utilissimo strumento culturale nelle mani di un dirigente di circolo perché gli forniscono tutto il materiale che gli serve per preparare una presentazione critica, orale o scritta, ai soci o un programma a stampa; inoltre, lo mettono in grado di sostenere con conoscenza di causa un dibattito pubblico sul film stesso, indicandogli perfino i temi di discussione. Il che è particolarmente importante per i circoli giovani o dove i soci e i dirigenti, essendo poco abituati ai dibattiti, cioè a individuare i temi più importanti di discussione, rischiano spesso di sbagliare strada restando ai margini delle questioni o divagando in astrattezze interminabili che generalmente annoiano gli stessi partecipanti. Risultato temibile, questo, perché — se in un circolo del cinema non si discute o si discute male — quel circolo può vedersi facilmente contestato il diritto di essere considerato un organismo di studio e di divulgazione sempre più larga della cultura cinematografica. Oltre alle schede tecniche dedicate ai singoli film, alla commissione di lavoro del congresso della Federazione italiana a Venezia, si è discusso delle schede più generiche ma non meno importanti, dedicate cioè a registi o a una cinematografia. Il materiale raccolto in questi fascicoli è di estrema importanza formativa ed è utilissimo non soltanto per le discussioni e le conferenze, ma anche come autentico e concreto contributo al continuo miglioramento delle cognizioni tecniche, storiche e critico-culturali dei dirigenti dei circoli. In questa direzione, uno strumento ancor più valido ed importante, è la rivista *Ciné-Club*, edita periodicamente dalla Federazione francese dei Cinéclub e che è generalmente dedicata, numero per numero, ad un unico tema (un regista, un « genere », ecc.), oltre a trattare i problemi tecnici, di organizzazione e di indirizzo culturale dei circoli stessi. Di questa apprezzata rivista, ben nota ai cultori di cinema in tutto il mondo, la Federazione italiana del C. C. spera di poter presto riprendere una regolare diffusione in Italia a condizioni particolarmente favorevoli per tutti i soci dei circoli del cinema.

Se al congresso di Venezia non si è avuto il tempo di discutere di tutto e di esaurire l'esame del materiale, non bisogna qui dimenticare di citare i « records of the film » (schede tecnico-critiche illustrate di singoli film) e gli « index » (densissimi fascicoli dedicati alla figura di un importante regista e a tutte le sue opere) entrambi pubblicati dal British Film Institute di Londra che pubblica pure l'importante rivista *Sight and Sound*. Così pure non dobbiamo dimenticare le schede del « servizio di documentazione » del Sindacato generale della produzione cinematografica francese (Unione dei produttori) dedicate ai più importanti attori, attrici, registi ed operatori di quella cinematografia. (Perché la nostra A.N.I.C.A. non fa qualcosa del genere? Non servirebbe soltanto ai circoli del cinema, poiché un'iniziativa del genere darebbe lustro all'estero ai nostri artisti e realizzatori. Considerino, i nostri produttori, il successo che queste schede hanno avuto durante i vari festival presso la stampa internazionale). Infine, pur trascurando altre citazioni, non possiamo dimenticare di ricordare le schede-programma approntate nel '47-'48 dalla F.I.C.C. e i programmi realizzati da qualche circolo (anche italiano) che ha potuto valersi della collaborazione di qualche noto critico o studioso. Dopo queste indicazioni sommarie, vorremmo poter accennare alle caratteristiche tecniche di ognuna delle pubblicazioni citate: dalle « fiches techniques » della Federazione francese (fascicoli ciclostilati di parecchie e talvolta molte pagine) agli eleganti programmi in carta patinata di qualche circolo del cinema belga o inglese o magari nostrano. L'esame, però, ci porterebbe molto lontano e

lo spazio questa volta non ce lo permette, anche se l'argomento interessa non soltanto i dirigenti e i soci dei circoli ma tutti i cultori di cinema perché concerne proprio uno degli aspetti più delicati della cultura cinematografica generale. Torneremo però sull'argomento e parleremo allora non soltanto delle schede e dei programmi o degli « index », ma anche delle pubblicazioni più generali, dei libri, dei manuali, delle riviste di cultura e di storia del cinema.

Qual'è oggi in Italia la situazione del movimento dei circoli del cinema nei confronti di questo fondamentale problema: la documentazione storico-critica e l'informazione tecnica e culturale? Diciamo subito che lo stato attuale delle cose non è soddisfacente e che — comunque — questo problema è strettamente legato a quello di una sempre migliore preparazione culturale dei dirigenti dei circoli. La Federazione italiana pone all'ordine del giorno, tra gli altri suoi gravosi e urgenti compiti di organizzazione e di regolamentazione dell'attività dei circoli, anche questo problema. Naturalmente, le condizioni materiali, le impedimenti di realizzare subito quelle pubblicazioni a carattere largamente divulgativo che sono allo studio e che sarebbero di grande utilità come orientamento per molti appassionati di cinema e soci di circoli; così pure non è possibile pensare di evitare in breve tempo (come sarebbe necessario) un gran numero di schede tecniche (sul tipo di quelle francesi) che dovrebbero accompagnare ogni film per permetterne una seria presentazione e per fornire materiali per i dibattiti; né infine è possibile pensare — in questo momento — alla pubblicazione di un giornale tipo *Ciné-Club*. Sono progetti che tutti i circoli del cinema italiani accarezzano e che diverranno una realtà non appena il movimento di diffusione della cultura cinematografica si sarà ben consolidato organizzativamente e sviluppato e allargato in modo da permettere alla Federazione di realizzare questi suoi obiettivi. Non lasciamoci andare, però, a un falso ottimismo. Qualcosa si può fare. Anzi, considerandone l'urgente necessità, bisogna fare molto. Presso questa rivista, ci giungono lettere di circoli press'a poco così formulate: « Dovendo proiettare prossimamente il film *Film and Reality* di Cavalcanti, ci rivolgiamo a Lei per alcune informazioni. Di questo film noi sappiamo solo che è un'antologia di opere (film o documentari?) e che è appunto del regista Cavalcanti. Un po' poco, non le sembra, se si considera tra l'altro che il film verrà proiettato in lingua originale (e quindi sarà oltremodo necessaria una presentazione). Voglia scusarci questa seccatura ma vorremmo poter stampare i nostri consueti programmi ». Ciò significa che il problema della preparazione dei dirigenti di circoli va posto sempre più energicamente e con insistenza. La F.I.C.C. farà il massimo sforzo per realizzare quegli « incontri », quegli scambi di esperienze, quei corsi di informazione culturale, cui abbiamo accennato nello scorso numero. Ma non basta. Bisogna che i dirigenti dei circoli si mettano a studiare, perché i soci saranno sempre più esigenti.

Per ovviare alle deficienze che abbiamo rilevato nella presentazione dei film e dei programmi, la Federazione dei Circoli sta preparando, oltre ai progetti di « cicli » o di serie di proiezioni, un'ampia raccolta di materiale bibliografico e di dati tecnici per poter approntare nel più breve tempo possibile un certo numero di « fogli d'informazione culturale » riguardanti quei film, quei registi e quelle cinematografie che in maggior misura interessano l'attività dei circoli. Queste schede, per ragioni ben comprensibili, non potranno essere in un primo tempo, molto ampie come contenuto: ma — se non sarà possibile riportare un articolo o un saggio critico particolarmente importante — se ne daranno gli estremi bibliografici per cui ogni circolo potrà procurarsi la copia della rivista o del bollettino sul quale si trova. Per questo lavoro, e per la sua buona riuscita, è condizione indispensabile poter contare sull'aiuto, sulla collaborazione attiva e intelligente di tutti i circoli e di tutti i cultori di studi cinematografici. Fare avere alla Federazione più copie di tutti i programmi stampati o comunque compilati è un dovere statutario per ogni circolo del cinema. Ma è

ancor più necessario, ora, dare il proprio contributo, anche modesto, alla raccolta di materiale per questi « fogli » di informazione culturale. Tutti gli studiosi di cinema, poi, che vorranno collaborare a questa iniziativa saranno bene accetti; la loro collaborazione all'opera di rafforzamento culturale del movimento dei Circoli del Cinema, sarà un nuovo passo in avanti nella nostra lotta per l'affermazione e la divulgazione del buon cinema.

VIRGILIO TONI

SI È SVOLTO a Roma, nelle sale di Palazzo Venezia, dal 23 al 26 novembre, l'XI Congresso annuale della Federazione Internazionale degli Archivi del Film (F.I.A.F.). Daremo nel prossimo numero un ampio resoconto dei suoi lavori. Alla manifestazione, organizzata dalla Cineteca Italiana sotto gli auspici della Direzione Generale per lo Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, hanno partecipato i delegati di tutte le cineteche membri effettivi della federazione: Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Inghilterra, Italia, Olanda, Polonia, Svezia, Svizzera, Uruguay, U. S. A. Inoltre, hanno inviato propri rappresentanti le cineteche dell'Austria, Finlandia e Iran; degli osservatori l'U.R.S.S., il Messico, la Turchia, la Bulgaria, la Romania. Durante il congresso, oltre alle proiezioni di film del proprio archivio effettuate dalla Cineteca Italiana per i delegati, sono state effettuate proiezioni culturali per inviti con film retrospettivi inviati, per questa speciale occasione, dalle altre Cineteche. Segnaliamo tra questi programmi: *Cenere con Eleonora Duse* (Museum of Modern Art - Film Library, U.S.A.), *Lulu di Pabst e Fièvre di Delluc* (Cinemathek Française, Francia), *Estasi di Mochaty* (Ceskoslovensky Statni Film - Filmovy Ustav, Cecoslovacchia), *The Bridge di Ivens* (Danske Filmmuseum, Danimarca).

LA FEDERAZIONE italiana dei Circoli del Cinema invita tutti i circoli che, per cambiamento d'indirizzo o disguidi, non avessero ricevuto le circolari inviate, i verbali del congresso di Venezia, gli statuti e i regolamenti federativi, a volersi mettere immediatamente in contatto con la Presidenza (Palazzo Carignano - Torino).

LA CINETECA Italiana ha pubblicato il primo numero (in nuova veste) del suo bollettino d'informazioni. Questo interessantissimo fascicolo contiene molte notizie sul congresso della F.I.A.F., sulle mostre organizzate dalla Cineteca e sulla sua partecipazione a manifestazioni e festival esteri, sugli « Amici della Cineteca Italiana », sull'attività dei Circoli del cinema nella stagione 1948-49, sui rapporti con la Federazione Italiana dei Circoli del cinema, sulle nuove stampe e controtipi effettuati dalla Cineteca stessa, sui nuovi depositi di film e di materiale storico, sulle antologie realizzate, sulle ricerche effettuate per l'acquisizione di nuovi film d'archivio e sulla biblioteca, fototeca e museo. I Circoli, gli enti cinematografici e gli studiosi che non l'avessero ricevuto, potranno richiedere copia di questo bollettino direttamente alla Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte - Milano.

FIorenzuola d'Arda - Auguri al nuovo circolo del cinema di Fiorenzuola che ha iniziato la sua attività con Antoine et Antoinette (« Amore e fortuna ») di Becker, la sera del 14 novembre con un buon successo di soci. Il circolo ha in programma dei brevi cicli di proiezioni dedicati ad alcuni registi tra i più importanti.

MANTOVA - Il Circolo del cinema ha inaugurato domenica 6 novembre il suo secondo anno di attività con Monsieur Verdoux di Chaplin. E' da notare che anche lo scorso anno il circolo mantovano aveva dedicato la sua prima proiezione a Charlot con Il monello e, con lo stesso film, aveva concluso le sue proiezioni. Il 13 novembre ha presentato Aleksandr Nevskij di Eisenstein, il 20, XX secolo di Hawks. Buon successo di soci.

PIACENZA - Ha ripreso l'attività con Aleksandr Nevskij di Eisenstein il circolo del cinema piacentino. Ha in programma una serie di proiezioni dedicate alle opere più interessanti del recente cinema italiano: da Quattro passi fra le nuvole di Blasetti a Paisà di Rossellini. Ha pure annunciato un programma di conferenze e di dibattiti pubblici con periodicità mensile.

REGGIO CALABRIA - Il circolo del cinema « Sequenze » ha presentato il 13 novembre Amore e fortuna (« Antoine et Antoinette ») di Becker.

TRENTO - Il Centro Universitario Cinematografico Trentino ha ripreso la sua attività con Germania anno zero.



LA DILIGENZA

CORRISPONDENZA COI LETTORI

PAOLO NUZZI (Napoli). Accolta l'istanza: hai chiarito il tuo pensiero. Sì, anch'io penso che le invenzioni e le innovazioni tecniche del cinema, faranno perdere domani il loro valore al film «impoetico» girati oggi con mezzi limitati. Ma dimmi: il film cui l'arte è assolutamente estranea, non diventerà forse trascurabile con l'andar del tempo, quando cioè si privano persino del valore di novità che li aveva fatti accettare in un primo tempo? E si torna alla solita conclusione: è la poesia che rimane a dispetto della tecnica non evoluta. Il tempo — nota — aiuta molto nello stabilire i valori.

R. P. DE LEMOS (Genova). Grazie per le informazioni intorno al Fantasound. Ma ne ero già al corrente.

PALUMBO E CALZOLARI (Milano). Riporto alcuni passi della vostra lettera: «Siamo indignati per la pubblicità che appare in questi giorni su un quotidiano milanese per il film di Scotese I pirati di Capri. Noi che siamo sinceri ammiratori nonché difensori del cinema italiano, il quale ci offre del film veramente degni di considerazione, siamo — come ripetiamo — indignati, perché nella pubblicità sopracitata, nell'elenco degli interpreti non appare nemmeno un attore italiano, in modo particolare per Mariella Lotti la quale, se non erriamo, è la protagonista femminile. E perché non è nemmeno citato il regista? Si tratta forse di un film "orfano" oppure gli organizzatori hanno timore di far apparire i nomi italiani per ragioni di cassetta?». E poi ricordandovi che il film è distribuito dagli Artisti Associati aggiungete: «Il signor Caramelli è al corrente di tutto ciò?». La risposta al vostro indignato messaggio ha bisogno di qualche considerazione: 1) il film è talmente mediocre che davvero non vale l'inchiostro che voi e io stiamo spandendo; 2) il «tamburino pubblicitario» pubblicato può essere stato vittima di qualche voluta dimenticanza (non errore di stampa, diranno alcuni, perché apparso sul Corriere della Sera e la tradizione di quel quotidiano vorrebbe che i refusi fossero evitati, anche se in realtà se ne pescano a decine), ma chi ha evitato la citazione degli attori italiani è caduto in un grave errore, poiché Mariella Lotti è più popolare di Binnie Barnes, da noi, e Serata — si fa per dire — è più noto di Louis Hayward; 3) tacendo il nome di Scotese, è stato reso al regista un servizio da amico.

DANIEL BATTISTON (Roma). Figueroa è, nel film La malquerida,

più operatore che fotografo nel senso che abbandona una volta tanto le immagini di una bellezza levigata e tutta esteriore per dare a queste, invece, una evidenza plastica e drammatica.

GIACOMO MICILLO (Napoli). Di tanto in tanto rivedo il molto onorevole mister Fulham, e mi convinco maggiormente della bontà di questo film del Vidor al tramonto. Non trovo che l'opera sia «imbevuta di toni dolciastrici» come tu dici: la vicenda si svolge a Boston, tra quei «bostonians» che — con le loro teorie e il loro comportamento, con i pregiudizi misti alla flemma — hanno fruttato alla loro città il soprannome di «Puritan City». Quella regione chiamata New England, che comprende il Massachusetts di cui Boston è la capitale, non ha la frenesia di New York o il fermento dell'Illinois e dell'Ohio, e tantomeno il folle entusiasmo della California; John P. Marquand — autore del romanzo cui il film si ispira — ha reso perfettamente lo spirito di quella regione in questa e nelle altre sue opere, e Vidor ha «scentrato» i personaggi e gli ambienti con felici soluzioni visive, ricreandoli con la sua arte di regista. I «bostonians» sono proprio come Robert Young (alludo al personaggio), le vecchie leggono Emerson e si fanno scrupolo di parlare un inglese che s'avvicini per purezza a quello dell'ottocento londinese, i giovani vanno all'Università di Harvard che s'ispira ai modelli classici britannici e gli uomini d'affari hanno la «posa» che molti in Wall Street vorrebbero imitare, (ma per conseguire la distinzione, come per indossare bene un frac — dicono quelli del New England — ci vogliono tre generazioni).

GUSTAVO PECCI (Parona). Ti dirò: quella divisione tra il «miglior film» e la «miglior regia» che si fa ai festival in occasione dell'assegnazione dei premi preoccupa anche tutti noi di Cinema.

TEORICA 35-A (Siracusa). Per Sequenze indiritte le richieste a Parma, via San Biagio 4. Per quell'altra informazione scrivi direttamente alla Incom, a Roma.

MIRIGRETTA (Torino). Granich mi assicura di non aver pubblicato nessun articolo dedicato ai negri su Bianco e Nero; c'è invece, da lui firmato, il saggio sui rapporti tra il cinema e il jazz. So che Fernanda Pivano sta curando una storia dei negri (con particolari riferimenti alla letteratura), ho letto il libro del Piccioni, e si annuncia intanto una storia della musica popolare americana, scritta da Roberto Leydi, con un esauriente esame del contributo negro. Il tuo articolo è sta-

to passato alla commissione del Premio Pasinetti. Segnalo alla redazione i due articoli che vorresti veder tradotti. Grazie, grazie ancora per la collaborazione.

CARLO FORTUNATO (Pisa). L'amico Giorgio Paoletti di Roma (che ringrazio) ti comunica che il brano di Schumann suonato al pianoforte da Van Heflin nel film Anime in delirio, è adottato dal musicista Raksin come «leit-motiv» del commento sonoro, è intitolato in italiano «Scene fanciullesche».

CORRADO TERZI (Bergamo). Grazie del frammento di pentagramma che mi hai mandato per dimostrare che in Carnet di ballo il valzer triste suonato non è quello di Sibelius ma un altro, del tutto diverso, appositamente composto per quel film da Maurice Jaubert.

EDOARDO BIONDI (Messina). Dei tre manoscritti che devo esaminare in questa puntata, il tuo è quello che preferisco. Scritto con sicura conoscenza della tecnica della recensione (esiste, anche in questo campo, un «modo» e tu dimostri d'esserne al corrente) esso potrebbe degnamente figurare in un quotidiano. Perché non ti cimenti ora col lungo saggio critico?

CLAUDIA C. (Senza indirizzo). Un buon libro per chi vuole conoscere qualche aspetto della tecnica cinematografica è il linguaggio del film di Renato May, edito dalla casa Poligono; e ricordo dello stesso May un interessante capitolo pubblicato nell'antologia (per il resto, assolutamente inutile) Il volto del cinema, editrice Ave, Roma. E può avere la sua importanza anche il breve Taccuino dell'aiuto regista di Aldo Buzzati, edizioni Hoepli. Quanto alla storia, cerca Pasinetti e Sadoul. La tua critica a Enamorado è intelligente, ma pecca nel titolo. Infatti non Enamorado dovresti intitolare lo scritto, bensì «La rivolta in Enamorado»: sotto questo punto di vista il piccolo saggio è molto buono. Interessanti se pur eccessivi sono anche gli appunti che rivolgi a Fernandez per le smancerie messicane negli episodi amorosi: «Non mi è piaciuta la scena della serenata, non certo originale ed anche un po' ridicola, se si pensa che il paese è in piena rivoluzione e il capo dei ribelli, uso ad ordinare con spietata giustizia esecuzioni e castighi, non può, per innamorato che sia, recarsi al balcone dell'amata ed aprirle il suo cuore come una diciottenne romantica». Senonché vorrei farti osservare, al lume dell'esperienza, che non si può scindere mai nettamente la crudeltà dall'amore.

ALCI (Roma). Grazie delle belle parole. Il saggio che mi mandi ha il difetto base di essere scritto da una persona che solo occasionalmente si dedica alla penna. Se questo può essere persino giovevole, ad esempio, ad uno che vuol narrare, non così lo è per chi aspira alla critica. Perciò il primo appunto lo rivolgo proprio allo stile, imbrigliato e talvolta rinsecchito come in certi (sta pur belli) compiti in classe. Per il contenuto ti faccio notare che il neorealismo non è stato favorito ai suoi inizi — come tu dici — dalla crisi di soggetti; qualche dello spirito dice che Rossellini ha girato Roma, città aperta in vere vie e in vere case, senza ricorrere ai teatri di posa, semplicemente perché era senza mezzi. Io son dell'idea che il neorealismo, o quel particolare modo di «girare» e di pensare cinematograficamente che viene oggi bollato con quel marchio, sarebbe nato in ogni modo, con o senza l'abbondanza dei soggetti. Anche se prima il neorealismo sembrava — come direbbero i critici ermetici — una «urgenza spietata» del regista e oggi è di-

ventato un «genere» come il giallo, il giallo-rosa, il dramma psicanalitico ecc., ciò conta poco. Ci si deve mettere di fronte al film, abbandonando qualsiasi idea preconcetta di natura storica o ideologica, per domandare a se stessi: «È un film che valeva la pena d'essere realizzato? Questa vicenda chiedeva a tutti i costi l'intervento della macchina da presa? Il regista, in quanto artista, ha trovato nel cinema il suo mezzo, o sarebbe stato meglio per lui tentare la letteratura, o meglio ancora lasciare la narrativa per un mestiere qualsiasi?». Ecco come — con parole poverissime — io vedo la posizione ideale del critico davanti alle opere cinematografiche di qualsiasi corrente. Nel tuo scritto ho notato dei passi notevoli (quando parli di Blasetti, ad esempio).

HULA (Milano). Dolente, ma non ho ancora trovato un manuale di recitazione che insegni ad agire davanti alla macchina da presa. Di tutte le varie guide per l'attore, ecc. nessuna m'è parsa attendibile. Auguri per il tuo lavoro. Sul piano teorico-pratico fondamentale è L'attore nel film di Pudovkin (Edizioni dell'Ateneo, Roma, Via Adige).

O. P. (Genova). Continua la serie delle risposte ai tuoi quesiti. Vuoi conoscere il regista e il titolo originale — in alcuni casi — dei seguenti film: Le quattro perle («Whipsaw») di Sam Wood; Senza perdono («Nancy Steele is Missing») di George Marshall; La tigre verde («Think Fast Mr. Moto») di Norman Foster; L'ultimo gangster («The Last Gangsters») di Edward Ludwig; Un dramma sull'oceano («Crack-Up») di Malcolm St. Clair; Stormy Weather di A. L. Stone.

GIORGIO CAVALLINI (Genova). Se per Arizona intendi quel film che nell'originale era The Arizona, il regista è Charles Vidor. Indicando Locomotiva 2423 sei proprio sicuro di scrivere il numero esatto? So di un film Locomotiva 394 («Whispering Smith Speaks») diretto da David Howard. Il regista di L'inarrivabile felicità è Sidney Lanfield.

ERLANNO COMUZZO (Bergamo). Il critico cinematografico del Corriere della Sera che siglava le recensioni «i. m.» era Indro Montanelli, al quale era stato affidato l'incarico senza considerare un fatto fondamentale: che Montanelli non andava volentieri al cinema. Luigi Zampa si porta, come una palla al piede, la colpa (chiamiamola così) di aver diretto film intitolati Signorinette, C'è sempre un ma e Campana a martello. Anche Vivere in pace e Anni difficili, che pur rivelano interessanti qualità, in definitiva non convincono. È una specie di Mitchell Leisen nostrano, con un po' d'ingegno, un po' di abilità tecnica e un buon fiuto per sentire le occasioni (alias, gli argomenti del neorealismo che conciliano la sorpresa al successo di cassetta). E ciò ragione a te quando dici che Lattuada è sottovalutato. (Tu osservi, a questo proposito, «che nessun critico ha rilevato la sapiente accortezza dei rapporti tra padre e figlio, nel finale del Delitto di Giovanni Episcopo, dopo che il protagonista ha compiuto il delitto»). L'operatore di I bambini ci guardano è Giuseppe Caracciolo, il musicista, Renzo Rossellini; Destino su Manhattan, fotografia di Joseph Walker, musica di Sol Kaplan; Ho sposato una strega, fotografia di Ted Tetzlaff e musica di Roy Webb; Il dittatore, scenario di Charles Spencer Chaplin, fotografia di Karl Struss e Roland Totteroh.

S. P. (Torino). Credo che Cinema - vecchia serie abbia toccato il n. 180. La questione è ancora

diabattuta: poiché la casa editrice, in seguito ai noti avvenimenti politici e militari, ha subito delle traversie, la rivista — nel periodo successivo all'8 settembre '43 — è stata compilata sulla paribaldina, cambiando tipografia, cambiando redazione, e trascurando la conservazione degli arretrati.

DAVIDE TURCONI (Pavia). Annuncio volentieri ai lettori un tuo secondo articolo, a mo' di continuazione, sull'argomento dei treni nel film. Il primo è apparso sul n. 20 di Cinema. E comincio, da queste colonne, le tue osservazioni all'articolo di Viazzi dedicato alle donne-registe. «Non è esatta l'affermazione che la Arzner sia l'unica donna regista americana. E' la più importante, ma non l'unica. Vi erano anche, nel periodo muto, Alice Blaché (moglie del regista Herbert Blaché) che disse nel 1917 (*Behind the Mask*), nel 1918 *The Great Adventure* e probabilmente ancora qualche altro film; Ruth Baldwin che disse dei film per l'Universal, tra cui 4917 con Joe Girard e mi sembra, salvo errore, che anche Lois Weber abbia diretto dei film. Lynn Shores, che dal nome dovrebbe essere una donna (a me pare che il nome sia applicabile anche ad un uomo). Nota del Postiglione, disse alcuni film dal 1937 in poi, e posteriormente al 1940 troviamo Marion Dix che ha diretto dei documentari. E credo che ve ne siano probabilmente altre che non conosco. Nel cinema inglese, da quello che so, vi sono delle registe di documentari, come Jill Criggle che disse *Out of Chaos* nel 1944 e *The Way We Live* nel 1945, e Irene Wilson».

BIONDO PALERMITANO 27 (Palermo). Cinema si interessa poco dei film italiani? Ma leggi almeno qualche volta la nostra rivista? Per De Sica indirizza pure alla redazione di Cinema che inoltrerà la lettera. Sì, a Roma esiste ancora il Centro Sperimentale, e precisamente al km. 9 di Via Tuscolana.

GIORGIO LOLLI (Bologna). Entra nel negozio di un libraio, chiedi il *Filmlerikon* da sfogliare, e cerca nella prima parte del volume — il dizionario dei termini — quelle espressioni di cui non sai l'articolata spiegazione. Se le voci desiderate sono sul *Filmlerikon*, compera il volume e leggitelo da cima a fondo. Vi troverai tutto ciò che nella lettera lamenti di non conoscere.

LUCIANO PRADA (Corbetta). Il mio amico Charlot è un titolo ovviamente diverso da Ghirlanda per Charlot e poiché entrambi i volumetti sono introvabili, solo l'autore Enrico Pleani (che è consulente e perito d'arte al Palazzo di Giustizia di Milano) può dirti quale rapporto vi sia tra le due opere. La rivista Sequenze si trova di solito nelle edicole. Dico «di solito» perché è appunto nelle edicole che io la compero. Ma nel caso tu non riuscissi a ottenere il fascicolo con il sistema normale, scrivi all'amministrazione in Parma, via San Biagio 4. Sequenze costa 150 lire al numero; sinora sono usciti due quaderni: il colore nel film a cura di Guido Aristarco, e i registi parlano del film a cura di Luigi Malerba. Il terzo numero, dedicato al cinema sovietico, esce in questi giorni a cura di Glauco Viazzi.

RICCARDO CESSI (Padova). Mi scrive l'amico Franco Baretta di Milano: «Ho letto del Centro Universitario Cinematografico di Padova, ma per quanto abbia cercato non sono riuscito a sapere di cosa si tratti. E' un corso vero e proprio di studi o pratica cinematografica con carattere di univer-

sità, una specie di Centro Sperimentale? In tal caso è accessibile a tutti? Oppure si tratta solamente di una associazione studentesca di appassionati? E il suo indirizzo?». Poiché ritengo la domanda di Baretta interessante anche per gli altri lettori, ti prego di farmi conoscere lo scopo e l'organizzazione del Centro di Padova. Grazie.

A. F. (Bolzano). Amleto è stato distribuito dalla Eagle-Lion Pict. e quindi una agenzia di noleggio di quella organizzazione ti potrebbe fornire il materiale che cerchi. Riso amaro è della Lux, e all'ufficio-stampa di quella casa puoi scrivere chiedendo il fascicolo che contiene fotografie e dati. Indirizza al Dr. Vittorio Calvino, via Po 36 — presso Lux Film — a Roma. Puoi citare Cinema nella lettera di richiesta, se credi. Ma non sperare di avere i fotogrammi, come dici. Le fotografie dei film vengono sempre eseguite a scena terminata: l'operatore e il regista fanno mettere in posa gli attori e un fotografo lavora. Per avere i fotogrammi veri e propri dovresti procurarti una copia del film e portarla ad un fotografo dal laboratorio bene attrezzato. Insieme sceglieresti i fotogrammi da riprodurre e solo con un complicato sistema di negativi e controtipi ti sarebbe possibile avere quello che cerchi. Lascia che la ricchissima rivista Life segua questo sistema per offrire ai lettori le «vere» inquadrature. Accontentati — per ora — delle «brochures» pubblicitarie e delle riproduzioni in rotocalco, e nei casi migliori, delle foto di scena. Riporto per intero la tua proposta: «Lamento la mancanza di un cine-club nella città di Bolzano. Vi sono numerosi capannoni abbandonati (ex caserme) che servirebbero ottimamente allo scopo di sale di proiezione senza dover contare sull'eventuale concessione (solo mattinata) di qualche sala commerciale. Non mancherebbero poi nemmeno gli appassionati che per ora si rassegnano a recarsi a Merano, con notevole dispendio. A chi spetta interessarsi per la costituzione? E' necessario un intervento ufficiale, o basta che un gruppo di persone si interessi degli eventuali problemi organizzativi, e purtroppo anche fiscali?». Prego Tosi di risponderti nella sua rubrica.

GINO FERRO (Brescia). Sì, la tua lettera è stata inoltrata a De Sica. Se il regista ancora non ti ha risposto è segno che non ha avuto il tempo per farlo, perché di solito dà ascolto a chi gli formula sensate proposte e gli rivolge critiche interessanti. L'indirizzo suo — mi spiace davvero — non te lo posso comunicare: è questione di principio. Quando vuoi scrivergli fallo tramite nostro e sta certo che il messaggio arriverà a destinazione nel più breve tempo possibile. Dico lo stesso per gli altri cineasti. Quanto alla rubrica di segnalazioni da te proposta, ammetti che non è un'idea nuova. «Dovete pensare che fatta da voi, da Cinema, una segnalazione di aspiranti attori ai registi diviene una cosa seria perché seria è la rivista», tu scrivi. Ti ringraziamo, ma ti esortiamo nel contempo a riflettere: per segnalare un tipo, dobbiamo conoscere quest'individuo molto bene, in un certo senso credere in lui. Dimmi: come possiamo arrivare a questo grado di certezza? E' lecito fidarsi delle promesse formulate dall'aspirante? In questo caso, dove andrebbe a finire la serietà della segnalazione? La rubrica si trasformerebbe nella succursale di un'opera pia, nell'angolo dei favori. E varrebbe praticamente ze-

ro. I registi non la guarderebbero, i lettori — sospettando l'eccessiva indulgenza — si irriterebbero. Cinema però non esclude la possibilità di scoprire qualche attore nuovo e di «battersi» per la sua affermazione. Ma chiederebbe al giovane qualcosa di più che una promessa o un quasi sincero proponimento.

UMBERTO LENZI (Massa M.). Presto verrà istituita la rubrica «Lettere a Cinema», in modo che le opinioni dei lettori e certe loro avventure di natura cinematografica possano essere di pubblico dominio (del resto abbiamo già iniziato qualcosa del genere sul numero scorso: vedi l'articolo su Gerini). Intanto concedo un po' di spazio alle tue parole: «Su uno degli ultimi numeri di Cinema qualcuno di voi ha scritto che il pubblico delle terze visioni, il pubblico di provincia cioè, è quello maggiormente in grado di giudicare un film per quel che vale. Questa affermazione a me che ho fondato e che dirigo un Cine-club in un paese minerario di provincia sembra un tantino ottimistica, di quell'ottimismo appunto che io ho perduto nel contatto quotidiano col grosso degli spettatori. Questa gente secondo me ha le stesse idee riguardo al cinema di quelle che ha rispetto alla letteratura, è ignorante cioè a tal punto da entusiasarsi e commuoversi e ritenere per arte quelle cose che viepiù nascono e si sviluppano nella retorica, nel sentimentalismo, nella falsità e facile commozione, nel falso gusto dello sfarzoso. E a rafforzare questo intendimento estetico alla rovescia si adoperano così tanto i film americani e la produzione dei nostri Brignone & C., di modo che il gusto a rovescio diventa la convinzione oscena e presuntuosa del brutto bello. La reclame pacchiana ma pomposa che precede la distribuzione di un qualunque Anni verdi fa sì che il pubblico di provincia sia portato ad accoglierlo come un capolavoro. Così iniziano i vari equivoci che degenerano ancor più l'ignoranza del pubblico, primo il soggetto, dove si richiede che «ci sia qualcosa» (in *Ladri di biciclette* «non c'è niente» ad esempio); poi la bellezza dell'inquadratura (di solito son belle inquadrature le cartoline illustrate); poi la bella scena (bella scena non è il finale di Germania anno zero, ma il ballo nella piscina di Bellezza al bagno). Tu suggerisci, con la tua lettera scritta a grande velocità, un'inchiesta sulla provincia che va al cinema. Il tuo entusiasmo, del resto, si spiega con la frase finale della lettera: «Sono candidato alla maturità classica». Ma attento! Non parli male della provincia chi ancora non conosce la città.

ROMOLO FLORIO (S.M.C.V.). Quella rubrica è soggetta alla qualità del materiale che le case inviano alla nostra redazione. Vuoi conoscere la vita di Emilio Fernandez, il regista di *Enamorada*? Attingo da Time i dati più attendibili. Fernandez, detto «El Indio», è alto, con le spalle larghe e porta i baffetti (dettagli ad uso dei «movie-fans»). Suo padre decise un giorno di unirsi ad un gruppo di rivoluzionari, nel natio Messico, e lasciò la famiglia a carico di Emilio che aveva allora nove anni. Un uomo tentò di molestare la signora Fernandez, e il figlio — con un colpo di revolver bene agguistato — lo freddò. Lo misero in riformatorio, dove compì un'evacuazione fortunata. Raggiunse le truppe del generale Carranza, ma non ebbe il tempo di combattere in battaglia perché i soldati di Pancho

Villa lo catturarono. Condannato a morte, alla vigilia sfuggì all'esecuzione ubriacando il custode. Sotto Obregon combatté contro il suo vecchio comandante, Carranza, e in seguito sotto il General de la Huerta combatté contro Obregon. Imprigionato, evase con l'aiuto di un po' di dinamite con la quale fece saltare il muro della cella. Passato negli Stati Uniti, nel Texas, studiò l'inglese e lavorò nei campi. In seguito trovò un posto in una fonderia. A Chicago salvò dall'annegamento nel Lago Michigan una ballerina che in segno di riconoscenza, lo presentò ad un impresario teatrale. Di qui ha origine l'attività scenica di Fernandez, la sua amicizia con Rodolfo Valentino, Emigrato a Hollywood, dopo la morte del «divo» italiano «El Indio» si trovò senza un soldo e senza appoggi. Fece la comparsa e fu attore nel film «western», richiesto soprattutto per sostituire i «divi» nelle scene pericolose. Disgraziatamente (per lui) si innamorò di una signora di Los Angeles; il marito per eliminare l'incomodo denunciò Fernandez come emigrato illegale: era la verità, e «El Indio» fu rimandato nel Messico. Emilio non si perse d'animo. Cercò lavoro negli «studios» cinematografici messicani, agì come attore — divenendo «star» locale — e fece pratica come aiuto regista, imparò la tecnica della sceneggiatura da Marcus Goodrich (ora marito di Olivia De Havilland) ed esordì alla regia — una regia totale, senza limitazioni di sorta — con *Flor Silvestre*. Ecco in sintesi l'avventurosa esistenza del cineasta messicano, non certo inferiore — quanto a varietà — alla tribolantissima vita di Erich Von Stroheim. Chiedo scusa agli schedatori, ma questa volta mi son voluto prendere una vacanza, trascurando i dati scabri ed essenziali a favore della biografia lievemente romanizzata.

MARCO SERRA (Venezia). Per gli esami del Centro Sperimentale, leggi a pag. 184 di Cinema n. 24.

IL POSTIGLIONE

CAMBI E ACQUISTI

SALVATORE MASSARA (Via Santa Maria Maggiore, n. 5 - Vibo Valentia Città - prov. Catanzaro). Cerca: Cinema, vecchia serie, supplementi a Cinema Illustrazione ed altre riviste degli anni passati. Darebbe in cambio riviste cinematografiche recenti. Per i supplementi di Cinema Illustrazione sarebbe disposto anche ad un acquisto.

LUCIANO PRADA (Via Marconi, 2 - Corbetta - prov. Milano). Desidera cedere soltanto in cambio di libri e riviste di cinematografo (in particolare Cinema, vecchia serie e Bianco e Nero) le seguenti pubblicazioni: Film, tutto il pubblicato dal n. 35 del 1942 a tutto il 1945; Primi piani, dal n. 8 del 1942 al n. 12 del 1943, e i nn. 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12 del 1944; Lo Schermo, il n. 10 del 1942 e i nn. 3, 6 del 1943; Cinema-Stampa, il n. 2 del 1949; Candido, tutto il pubblicato dalla fondazione (e qui Prada fa notare che dell'ebdomadario non cinematografico, gli mancano solo 6 o 7 numeri); Oggi, quasi tutti i numeri dal 1945 ad oggi; i primi sei numeri di Il Mondo; La Piena Letteraria, tutto il pubblicato dal 1945 al n. 6 del 1948; Cinema, vecchia serie, il n. 33; Il Dramma, il n. 408-409 del 1943.

FRANCESCO ININAM (Via Solferino 46, Milano). Cede i primi 170 fascicoli di Cinema, vecchia serie. Cede inoltre dei fascicoli di Si gira. Schermo, Kinema (anni 1928-29). Cerca invece un Filmlerikon d'occasione ad un prezzo inferiore alle duecento lire.

il bizzarro sovrano di un regno stravagante



*l'*Imperatore *di* Capri

un FILM LUX

con YVONNE SANSON • MARISA MERLINI • ALDA MANGINI • LAURA GORE • REGIA: LUIGI COMENCINI